

Arte e sociedade:
estudo comparado entre Mário de Andrade e José Carlos Mariátegui

Fabiana Camargo Pellegrini (USP)¹

Ao comparar as obras de Mário de Andrade (1893-1945) e de José Carlos Mariátegui (1894-1930), podemos observar que para além das diferenças que acompanham suas trajetórias, há uma atitude crítica comum que é interessante de ser pesquisada: a de dois intelectuais que buscaram reorganizar a cultura de seus países, Brasil e Peru, por meio de uma reflexão sobre a prática artística em sua relação com o meio social, visando a uma forma dialética entre a produção e a recepção da obra de arte, e com isso sua função na sociedade.

Para pensarmos sobre o processo de criação do objeto artístico e a representatividade da obra como elemento cultural, vamos analisar as leituras críticas das pinturas de Candido Portinari e de José Sabogal feitas por Mário de Andrade e José Carlos Mariátegui, respectivamente. Entendemos que a escolha desses artistas, dentre outros que lhes são contemporâneos, não ocorre apenas pelo fato dos dois pintores terem sido bastante reconhecidos em suas épocas, pois ambos também foram freqüentemente muito criticados. Ao questionarmos o porquê da eleição de suas obras por parte de críticos tão perspicazes, recaímos na análise das relações entre forma e conteúdo e dos valores implícitos às obras. O que sustentaria a afinidade revelada no encontro com esses artistas é o que acreditamos configurar os projetos estético-ideológicos desses intelectuais.

Uma diferença fundamental a se ressaltar em suas produções críticas é que Mário de Andrade, como artista e intelectual, durante a década de 1920, voltava seus interesses predominantemente à análise estética, destacando a importância das

características formais em textos como “Prefácio interessantíssimo” (1921) e “A escrava que não é Isaura” (1925). Essa atitude, no entanto, se modifica no decorrer de sua obra, quando estabelece a necessidade de uma arte interessada, que vise a uma funcionalidade social. Essa mudança de perspectiva pode ser vista não apenas em seus textos, mas também por seus projetos, quando, por exemplo, assume o cargo de diretor do departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1935. Já José Carlos Mariátegui, como periodista e intelectual, tem sua crítica movida por propósitos estritamente ligados à reflexão e prática política. No entanto, o escritor peruano não apenas divulga e cria um campo de encontro e discussão sobre literatura e arte, através das páginas de um dos periódicos mais importantes desse período, a revista *Amauta* (1926-1930), da qual foi editor; como também dedica parte de sua produção crítica à reflexão sobre estética. Assim, ambos acabam por se encontrar quanto aos interesses que movem suas considerações estéticas, pois visam a refletir sobre a função da arte como transformadora do olhar em relação à sociedade. Enquanto Mário de Andrade pauta suas teorias fundamentalmente sobre a linguagem artística, para compreender sua função política e social, José Carlos Mariátegui defende que não é possível compreender uma época se não se conhecem suas formas artísticas. Por isso, suas reflexões sobre política e sobre a conjuntura social levam muitas vezes a citações e comparações que envolvem a reflexão estética.

A valorização da tradição nas fontes primitivas e populares, por meio dos nacionalismos, buscava configurar uma história cultural própria e libertar-se dos traços coloniais, com o intuito de redimensionar o caráter identitário das sociedades brasileira e peruana. O brasileiro, como síntese de uma mistura entre o branco, o negro e o índio, é representado pelo mulato, enquanto o peruano, para além da mistura do branco, do negro e dos *coolies*, estava representado prioritariamente pela população indígena, que compunha a grande maioria da nação. Mas, como estabelecer a esses grupos, explorados ao longo do tempo, um valor étnico e cultural?

Por ocasião do Salão Revolucionário (1931), Mário de Andrade conhece o artista Candido Portinari (1903-1962). É curioso o tom entusiástico com que o escritor define “sua descoberta” de Portinari numa carta a Henriqueta Lisboa, em 1941, quando afirma a discrepância do artista entre os modernos e qualifica seus quadros como os melhores da exposição. Essa afinidade pode ter ocorrido uma vez que a deformidade plástica era uma solução formal constantemente abordada por Andrade, por expressar a subjetividade do artista através da “assimilação e deglutição” da lição estrangeira. Portinari irá combinar os requisitos dessa atitude antropofágica com uma qualidade cara ao escritor, que ele vinha tentando pontuar em outras obras e que julgava fundamental para sua idéia de artista: o conhecimento técnico entre o “clássico-moderno”. De acordo com Annateresa Fabris, Portinari transforma-se no “representante dos ideais modernistas”, pois:

O antigo aluno da Escola Nacional de Belas Artes que, na Europa, descobrira o moderno e o verdadeiro significado da tradição, sabia *desenhar* conforme ditames do figurino acadêmico. Argumento validíssimo para opor aos detratores do moderno: que melhor exemplo para negar o desconhecimento das regras do desenho por parte da nova geração? Se os passadistas faziam uma equação do tipo deformação modernista = ignorância do *métier*, Portinari permitia demonstrar que a deformação, tão criticada pelos defensores da tradição cega, representava, na realidade, a busca duma nova expressão artística (FABRIS, 1990, p. 27).

Como podemos entender o uso do conhecimento da tradição exigido por Mário de Andrade quando a proposta das vanguardas européias, às quais os modernistas brasileiros “se filiaram”, pretendia romper totalmente com o uso dos elementos acadêmicos da composição artística? Essa idéia se torna clara no texto intitulado “Candido Portinari”, de 1939, em que Andrade valoriza no pintor a conjugação entre técnica e expressão. Quando se pensa em conhecimento técnico, deve-se somar à figura do artista o artesão, pois é indispensável a estes o conhecimento e o manejo técnico do material da arte. Ainda em relação ao conhecimento técnico, Andrade reconhece e admira em Portinari o domínio sobre a

tradição artística e os usos que dela se vale o pintor. De acordo com o crítico, a técnica não é empregada por Portinari sem que passe por diversas experimentações, o que o leva a soluções e descobertas próprias sobre sua expressão artística. Como dito, essa perspectiva vinha se delineando em Mário de Andrade, como num artigo publicado em 1934, no *Diário de São Paulo*, em que já apontava o que acreditava ser, além da virtuosidade, uma questão diferencial na obra de Portinari: a “técnica das pinceladas quase esculturais, que dão uma sensação de afrescos”. Em obras como *Sorveteiro*, *Mestiço*, *Preto da enxada*, *Café*, percebemos que não apenas se delineia a expressividade, por meio de uma obra cujo aspecto é “monumental”, que lembram, conforme Andrade, “as elefantíases das figuras Picasso”, como também na busca de modelos e orientações mais antigas, como no caso da obra *Sorveteiro*, que remete à estátua da Venus de Milo. Apesar do crítico se apoiar fundamentalmente nos valores formais da obra, o assunto nelas representado também se revela bastante significativo. Nas obras citadas, trata-se de cenas interioranas, em que geralmente vemos a monumentalidade escultórica de corpos negros atribuindo força e identidade a esses personagens. Apesar de Andrade apontar para as qualidades técnicas, o assunto, intrínseco às formas, é capaz de nos remeter ao imaginário de um contexto tipicamente brasileiro.

Da virtuosidade tão almejada, vemos que Andrade opera sob dois conceitos de realismo: o primeiro, alcançado por meio dos valores “clássicos” que compõem a obra; o segundo, pautado num realismo “moral, franco, forte, sadio, de um otimismo dominador”, que assim como o realismo que define na arte primitiva, é aquele engendrado na “realidade” para dela extrair valores simbólicos:

O que a gente gosta do primitivo é que ele é síntese, é realismo, é deformação e símbolo. Na arte do primitivo tem abandono das particularidades analíticas e tem revivescência sistemática dos valores essenciais, religião, beleza, política, verdade, bondade, amor etc. etc... (ANDRADE, 1923, p. 65).

A idéia de originalidade do artista é entendida em relação às suas experiências, “confrontando-as aos elementos e caracteres que lhe são pessoais, à essencialidade plástica, ao tradicionalismo, ao realismo, ao lirismo, ao nacionalismo, tão fortes em sua personalidade” (ANDRADE, [s. d.], p. 107). Conforme Annateresa Fabris, Mário de Andrade escolhe um campo de referências em que o nacional, relacionado ao saber técnico, responde antes ao projeto estético do autor e Portinari o conjuga exemplarmente em sua trajetória de arte e artesanato, tradição e nação, inconsciente coletivo e diálogo com outras culturas:

Portinari permite a Mário de Andrade exteriorizar algumas de suas idéias fundamentais sobre a função da arte na sociedade contemporânea, sobre a possibilidade de conciliar belo e útil, categorias que a pregação vanguardista havia tornado antitéticas e que o escritor desejava reconverter em unidade (FABRIS, 1995, p. 30).

O encontro entre José Carlos Mariátegui e o pintor peruano José Sabogal (1888-1956) pode ser lido através das páginas da revista *Amauta* tanto pelas diversas publicações que o editor promove sobre o artista, como nas constantes colaborações do pintor a esse periódico. Ambos, intelectual e artista, encontram-se pelos interesses que regem suas obras, dentre os quais destacamos o da valorização da raça indígena, sintetizada pela figura hierática do índio, representada pelas ilustrações de Sabogal, bem como pelo sentido expresso pelo próprio título dessa revista. O nome *Amauta*, que em *quechua* significa “o sábio”, parece ter sido, conforme as palavras de Antonio Melis, uma proposta de Sabogal a Mariátegui, já que aí se conjugariam — por meio do título da revista e das ilustrações de suas capas² — os objetivos de uma vanguarda político-cultural que visava a ressignificar a tradição peruana (MELIS, 2001, p. 108).

Para Mariátegui, o indigenismo autêntico não era apenas um tema ou motivo, seja literário ou plástico, mas sim uma obra política e econômica de reivindicação, um modo de analisar e interpretar um Peru mais profundo, no qual se

pudesse compreender o presente, por meio do reconhecimento do passado incaico: “El problema de nuestro tiempo no está en saber cómo ha sido el Perú. Está, más bien, en saber cómo es el Perú” (MARIÁTEGUI, 1928). Pode-se dizer que nessa mesma direção encontra-se o pintor peruano José Sabogal, cujas pinturas e gravuras partem do tema indígena para uma compreensão mais ampla da realidade peruana: “Soy un peruano que capta los valores esenciales de su pueblo. Más ampliamente, soy un americano” (SABOGAL *apud* CANÁRIAS, p. 34).

De acordo com Mariátegui, a autonomia artística de Sabogal se deve à sua formação técnica e à sua vivência européia, quando aprendeu principalmente que toda grande criação artística possui uma raiz vital, que é sua relação com a história.

No es el interés genérico del pintor por lo pintoresco ni por lo característico, lo que ha movido a este artista admirable a encontrar la riqueza plástica de lo autóctono. Sabogal siente sus temas. Se identifica con la naturaleza y con la raza que interpreta en sus cuadros y en sus xilografías (MARIÁTEGUI, [1928], 1990, p. 93).

Mariátegui aponta ainda outro dado importante a ser analisado sobre as manifestações desenvolvidas pelas vanguardas artísticas: o de que por mais simples ou estranhas que possam parecer as suas “formas” de representação, os artistas inseridos no contexto das vanguardas européias ainda assim dominam a “técnica” e os recursos acadêmicos. “Picasso tiene dibujos más puros y clásicos que los de Ingres y los de Raphael.” O domínio técnico, o rigor com o saber, como prerrogativa entre as formas clássicas e modernas — assim como para Mário de Andrade — também são valorizados por Mariátegui nos artistas que analisa, e esse é mais um dos fatores que o aproximam de José Sabogal.

Em 1928, através de um artigo intitulado “La obra de José Sabogal”, podemos acompanhar a crítica de José Carlos Mariátegui à exposição que o pintor peruano faria brevemente em *Buenos Aires*. Para o crítico, os quadros dessa

exposição constituem um conjunto de obras que representam os “fatores espirituais” da nova peruanidade. A figura do índio será assim um assunto recorrente, devido à necessidade da época de reivindicação quanto à formação de um sentimento que influísse na vida social do peruano. Para Mariátegui, o problema indígena é presente na vida do peruano em quase todos os âmbitos da vida social, como na política, na economia, na sociologia, e também na literatura e na arte (MARIÁTEGUI, p. 286).

Lo que da derecho al indio a prevalecer en la visión del peruano de hoy es, sobre todo, el conflicto y el contraste entre su predominio demográfico y su servidumbre — no solo inferioridad — social y económica. La presencia de tres a cuatro millones de hombres de la raza autóctona en el panorama mental de un pueblo de cinco millones, no debe sorprender a nadie en una época en que este pueblo siente la necesidad de encontrar el equilibrio que hasta ahora le ha faltado en su historia (MARIÁTEGUI, [1928], 1958, p. 290).

De acordo com o crítico peruano, os óleos e as xilogravuras presentes nessa exposição são essencialmente construídos sobre bases de forte “plasticidade” e de grande força pictórica, o que não impede que o valor dos conceitos, ou seja, o conteúdo das obras, exerça sua função. Podemos observar que as imagens são construídas a partir de elementos que se valem das formas clássicas de composição, mas, apesar do cunho realístico, a expressividade é um dado recorrente nas imagens apresentadas nessa exposição.

Para Mariátegui, da dualidade entre “raça” e “espírito” obtém-se a importância de cada época e sociedade criar os seus mitos. Sabogal era assim considerado o “gênio artístico peruano”, pela capacidade de representar de maneira profunda a alma indígena, e a partir dela ressignificar a própria tradição peruana. Por isso suas obras constituem-se como um “valor-signo” aos olhos desse autor.

Desta constatação, em que José Sabogal cria formas que visam a ser a expressão de um sentimento do artista aliado à sua técnica, chega-se também, ao mesmo tempo, ao conteúdo da obra: “Las imágenes engendran conceptos, lo mismo

que los conceptos inspiran imágenes”. Tais imagens condensam a expressão culminante do movimento espiritual de um povo, sua transcendência ideológica, o que faz, para Mariátegui, que as obras de Sabogal sejam a obra de um construtor, do amanhecer de um novo povo (MARIÁTEGUI, 1990, p. 91).

Podemos concluir que, através de seus projetos estético-ideológicos, tanto Mário de Andrade como José Carlos Mariátegui visaram, em seus textos críticos sobre arte, a ressemantizar a tradição local por meio de expressões que, com o conhecimento entre o clássico-moderno, construísem as bases para a formação de uma cultura que refletisse uma identidade nacional.

Referências

ANDRADE, M. de. Candido Portinari. In: *O baile das quatro artes*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, [s.d.]. p. 107.

_____. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Revisão, introdução e notas de Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

_____. *Portinari: amigo mio: cartas de Mário de Andrade a Portinari*. Org. de Annateresa Fabris. Campinas: Mercado de Letras/ Autores Associados/ Projeto Portinari, 1995.

_____. Portinari. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 15 dez. 1934.

_____. Portinari. *Bellas Artes*, São Paulo, p. 3, out. 1938.

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

LAUER, Mirko. *Introducción a la Pintura del siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1976.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *El artista y la Época*. 14. ed. Lima: Biblioteca Amauta, 1990.

_____. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1958.

MELIS, Antonio. El indigenismo vanguardista de José Carlos Mariátegui. In: RODRÍGUEZ, Maria Candelaria Hernández (Org.). *El indigenismo en diálogo. Canarias-América 1920-1950*. Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno/ Instituto de Canarias "Cabrera Pinto", 2001.

Notas

¹ Parte do texto aqui apresentado baseia-se em minha dissertação de mestrado, defendida em abril de 2008, cujo título é *O artista e sua época: estudo comparado entre Mário de Andrade e José Carlos Mariátegui*. Essa pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Jorge Schwartz, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, e contou com uma bolsa do CNPq para sua realização.

² Conforme Alberto Tauro, as capas da revista *Amauta* sempre eram ilustradas com desenhos de José Sabogal, exceto as capas cuja imagem é a própria numeração. No entanto, podemos observar que as capas de numeração 13 e 18 foram ilustradas pela artista peruana Julia Codesino. Já na capa de número 24, o desenho é assinado pelo artista mexicano Diego Rivera.