

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE**

Bruna Ferretti Levi

**MURILO MENDES, CRÍTICO DE ARTE:
um posicionamento no campo em 1956**

RIO DE JANEIRO
2023

Bruna Ferretti Levi

**MURILO MENDES, CRÍTICO DE ARTE:
um posicionamento no campo em 1956**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Escola de Belas Artes da Universidade Federal
do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do grau de bacharel em
História da Arte.

Orientador: Dr. Paulo Venancio Filho

RIO DE JANEIRO
2023

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE HISTÓRIA DA ARTE

Graduanda: BRUNA FERRETTI LEVI

Data da defesa: 19/12/2023

Título do TCC: MURILO MENDES, CRÍTICO DE ARTE: um posicionamento no campo em 1956

Orientador: Paulo Venancio Filho

A sessão pública foi iniciada às 10:45. Após a exposição do TCC pela graduanda, a mesma foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora e foi considerada:

Aprovada

Reprovada

Observações: A banca considera que o trabalho apresentado supera as exigências do TCC em rigor, seriedade e consistência. Entretanto observa a necessidade de reconsiderar o seu título, assim como a ideia de campo de Bourdieu e também a forma abrupta do seu término com as colocações sobre Maria Martins e Fayga Ostrower.

Nota conferida pela Banca: 10.

A sessão foi encerrada às 12h e a presente Ata foi lavrada na forma regulamentar, sendo então assinada pelos membros da Banca e pela graduanda.

BANCA EXAMINADORA

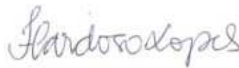
Prof. Dr. Paulo Venancio Filho (BAH/EBA/UFRJ)



Prof. Dr. Felipe Scovino (BAH/EBA/UFRJ)



Profª. Drª Fernanda Lopes (EAV Parque Lage)



Bruna Ferretti Levi



Coordenadora do Curso



Aline Couri Fabião
Coord. do Curso de História da Arte
SIAPE 2523872 - EBA/UFRJ

Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 2023.

à Gerard e Maria Helena Levi (in memoriam)

RESUMO

LEVI, F.B. MURILO MENDES, CRÍTICO DE ARTE: UM POSICIONAMENTO NO CAMPO EM 1956. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este trabalho tem como objeto de estudo a produção de crítica de arte do poeta Murilo Mendes, evidenciando a sua atuação no Brasil, a partir da sua contribuição para periódicos de grande circulação e catálogos de exposições. Através desse trabalho, buscou-se focar sua atuação no campo artístico, destacando o ano de 1956, quando o poeta analisa o desenvolvimento da abstração no país, ressaltando o florescimento da vertente concreta entre alguns artistas brasileiros. Além disso, comenta também acerca da produção das artistas Fayga Ostrower e Maria Martins. Acreditamos, assim, que sua atuação configurou um posicionamento crítico no circuito de arte, tratando-se, também, do último ano de atuação do poeta no país, que se estabelece em Roma a partir de 1957.

Palavras-chave: Crítica de arte. Murilo Mendes. Arte brasileira. Concretismo. Fayga Ostrower. Maria Martins.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 01** - *Mozart está tristíssimo*. Otto Lara Resende. Folha de São Paulo, 8 dez.1991. Acervo Instituto Moreira Salles. 11
- Figura 02** - *Associação Brasileira de Críticos de Arte*. Jayme Maurício. Correio da Manhã, 23 mai.1952. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. 16
- Figura 03** - *Realismo Social versus Abstracionismo. Após homenagear Manuel Bandeira a A.B.C.A. travou vivo debate até altas horas da noite*. Jayme Maurício. Correio da Manhã, 04 jun.1952. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. 28
- Figura 04** - *Murilo, o poeta-crítico*. Mário Pedrosa. Jornal do Brasil, 23 jan. 1960. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. 36
- Figura 05** - Esquema baseado na *Teoria Mimética* sistematizada por René Girard (2009).
..... 40
- Figura 06** - *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*, 1926-1929. Cícero Dias. Guache e técnica mista sobre papel, colado em tela. Acervo Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro.
..... 48
- Figura 07**- *Harpa-Sofá*, 1942. Maria Vieira da Silva. Guache sobre cartão. Coleção Gilberto Chateaubriand. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio. 51
- Figura 08**- *Abandono*, circa 1937. Oswaldo Goeldi. xilogravura a cores. Acervo Projeto Goeldi.
..... 52
- Figura 09** – *Capa Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, out. 1931. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. 56
- Figura 10** - *O Impasse da pintura*. Murilo Mendes. Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, out. 1931. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. 57

| | |
|---|----|
| Figura 11 - <i>Recordações de Ismael Nery – XIV</i> . Murilo Mendes. A Manhã. 05 de out.1948. Acervo ICAA-MFAH - International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. | 61 |
| Figura 12 - <i>Pintura e Política</i> . Murilo Mendes. O Cruzeiro, 16 de nov. 1935. Acervo Projeto Portinari. | 64 |
| Figura 13 - <i>Di Cavalcanti</i> . Murilo Mendes. A Manhã. 06 de fev.1949. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 66 |
| Figura 14 - <i>Djanira</i> . Murilo Mendes. A Manhã. 09 de jan. 1949. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 67 |
| Figura 15 - <i>Maria Helena Vieira da Silva (A propósito de sua exposição)</i> . Murilo Mendes. Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, n.61, ago. 1942. Acervo MAMM - Museu de Arte Murilo Mendes. | 68 |
| Figura 16 – <i>Djanira e Emeric Marcier</i> . 30 de dez. 1958. Acervo Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã. | 70 |
| Figura 17 - <i>Djanira, Saudade Cortesão e Murilo Mendes</i> . In: Catálogo Ciclo de Exposições sobre Arte do Rio de Janeiro. 6. Tempos de Guerra. Hotel Internacional: Pensão Mauá. Galeria de arte BANERJ, mar-abr. 1986. | 70 |
| Figura 18 - <i>Correspondência</i> . A Manhã. 03 de jun. 1951. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 75 |
| Figura 19 - <i>Importância de Segall II</i> . Murilo Mendes. A Manhã. 27 de mai.1951. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 76 |
| Figura 20 - <i>Capa Para Todos</i> . Rio de Janeiro – São Paulo, ano I, n. 3. 2ª quinzena de jun. 1956. Acervo Lygia Clark. | 81 |

| | |
|---|-----|
| Figura 21 - <i>V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura I</i> . Murilo Mendes. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, n. 3. 2ª quinzena de jun. 1956. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 82 |
| Figura 22 - <i>V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura II</i> . Murilo Mendes. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, n. 4.1ª quinzena de jul. 1956. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 83 |
| Figura 23 – <i>Almir Mavignier</i> . Murilo Mendes. Revista Habitat, ano 13, n. 71, março 1963. Acervo ICAA-MFAH - International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. | 90 |
| Figura 24 - <i>Sem título [retrato de Murilo Mendes]</i> , 1950. Rapahel Domingues. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente. | 91 |
| Figura 25 – <i>Manuscrito Fayga Ostrower e a Gravura</i> , 1956. Acervo Instituto Fayga Ostrower. | 94 |
| Figura 26 – <i>Fayga Ostrower e a Gravura</i> . Murilo Mendes. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, nº 9. 2ª quinzena de set. 1956. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 96 |
| Figura 27 - <i>Em São Paulo dois críticos apresentam dois artistas</i> . Jayme Maurício. Correio da Manhã. 10 de jun.de 1956. Acervo Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. | 100 |
| Figura 28 – Capa do catálogo <i>Maria</i> . Museu de Arte Moderna do Rio, 09 maio à 22 de junho 1956. Acervo ICAA-MFAH - International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. | 102 |
| Figura 29 – Vista da inauguração da exposição <i>Maria</i> , 09 de maio.1956. Destaque para Niomar Moniz Sodré, Juscelino Kubitschek, Maria Martins, Maurício Nabuco, J. Nicholson, Sra. Nicholson e San Tiago Dantas. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio. | 106 |

Figura 30 - Inauguração da exposição *Maria*, 09 de maio.1956. Ciccillo Matarazzo, Maria Martins e Gustavo Capanema. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio. 107

Figura 31 – Inauguração da exposição *Maria*, 09 de maio.1956. Destaque para Niomar Moniz Sodré, Juscelino Kubitschek e Maria Martins. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio. 107

Figura 32 – Inauguração da exposição *Maria*, 09 de maio.1956. Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio. 107

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|--------|--|
| ABCA | Associação Brasileira de Críticos de Arte |
| AICA | Associação Internacional de Críticos de Arte |
| UNESCO | United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization |
| MAMM | Museu de Arte Murilo Mendes |
| MASP | Museu de Arte de São Paulo |
| MAM | Museu de Arte Moderna |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução. preâmbulo (caminhos de uma pesquisa) | 11 |
|---|----|

Parte I – Saudações a Murilo Mendes, poeta-crítico

| | |
|--|----|
| 1.1. Uma homenagem a Manuel Bandeira, ou uma reflexão da sua própria atuação no campo. | 16 |
| 1.2. Sobre tradição: poetas - críticos de arte. | 21 |
| 1.3. A crítica de arte como ofício. ABCA e a institucionalização de uma crítica de arte moderna no Brasil. O surgimento das universidades e um outro movimento de institucionalização. | 24 |

Parte II – Itinerários possíveis

| | |
|---|----|
| 2.1. Uma visão do que foi escrito sobre seu exercício crítico. | 35 |
| 2.2. Da Forma aos Meios. A tipologia textual e os seus meios de publicação. | 46 |
| 2.3. Um percurso que nos leva até a década de 1950. Murilo na imprensa Brasileira. | 55 |

Parte III - Um posicionamento crítico no campo artístico em 1956

| | |
|---|-----|
| 3.1. Início da década de 1950 e alguns desdobramentos. | 75 |
| 3.2. 1956. Contribuição no Para Todos. V Salão Nacional de Arte Moderna. Murilo e os artistas concretos do Rio. | 81 |
| 3.3. Fayga Ostrower e a gravura. Murilo escreve sobre Fayga. | 94 |
| 3.4. Surrealismo à brasileira. Murilo escreve sobre Maria Martins. | 102 |

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Considerações Finais | 111 |
|-----------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| Referências Bibliográficas | 113 |
|---|-----|

Introdução. preâmbulo (caminhos de uma pesquisa)



Mozart está tristíssimo. Otto Lara Resende. Folha de São Paulo, 8 dez.1991. Acervo IMS.

Durante a disciplina de crítica de arte, ministrada pelo professor Paulo Venancio Filho, tive contato com o texto *Homenagem a Manuel Bandeira*, escrito em 1952. A partir daquele momento, definiria que queria tratar sobre aquele assunto: a crítica de arte produzida pelos homens de letras, literatos, poetas. Existia um lado meu que buscava mais lírica nos textos de crítica de arte e que, ao contrário, recusava o excesso de teoria. Acho que sempre busquei mais arte e mais sensibilidade naqueles que escreviam sobre arte, algo que me ampliasse, me possibilitasse ver o que às vezes não conseguia. Pensei primeiro em João Cabral de Melo Neto e seu *Museu de tudo*, depois em Walmir Ayala, que ainda se mostrava muito desconhecido para mim. Mas o meu interesse pela arte brasileira, em especial na década de 1950, me levaria a Murilo, ou melhor, me faria voltar ao texto homenagem e ao seu contexto histórico, ao seu autor.

A figura do poeta Murilo Mendes (1901-1975) sempre despertou minha curiosidade, dentre os muitos nomes da intelectualidade brasileira, talvez pelo imaginário criado em torno dele, seus episódios históricos - começando pela passagem do cometa Halley, a fuga do colégio interno para vir ao Rio assistir Nijinsky,¹ o guarda-chuva aberto no Theatro Municipal etc. - Claro, todo um imaginário mitológico criado em torno dessa figura, que sem dúvida alguma era icônica, sem contar com seus dois metros de altura. - Me lembro da primeira vez que li o poema *Grafito para Casimir Malevich* no livro *Convergência*, àquela altura não fazia ideia da relação com Nery, e que dirá que ele havia escrito crítica de arte. Me lembro de gostar de seus poemas, depois, dos seus textos sobre música.

Achava ele engraçado - ainda acho - mas o que sempre me chamou atenção foi a sua capacidade de falar tanto, com tão pouco. Em poucas palavras, em duas estrofes ele – sempre - trazia tantas coisas, abriam-se tantos universos. A sua personalidade: ironia e profunda sinceridade são marcantes, porém, além desses traços, percebi a sua importância como agente ativo no campo artístico, assim, seria oportuno destacar a sua relevância para historiografia da arte brasileira. Aqui, Pierre Bourdieu (1930-2002) foi essencial, pois depois dele – e de René Girard (1923-2015) – comecei a compreender com uma certa dose de maturidade as relações que estruturam o campo artístico, o qual pode ser lido como uma espécie de jogo, com suas regras e atores – os agentes (Bourdieu). E que essas relações, também, se baseiam na mimética (Girard).

¹ Segundo o próprio poeta, a passagem do cometa Halley, ocorrido em 1910, foi a primeira anúncio da sua alma poética, a segunda seria o bailarino russo Nijinsky. Em 1917, Murilo escaparia do colégio interno para ir no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assistir o bailarino. In: MENDES, M. A idade do serrote. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Assim, o presente trabalho foi desenvolvido em três eixos principais e seus respectivos desenvolvimentos. Na primeira parte deste trabalho, *Saudações a Murilo Mendes, poeta-crítico - Uma homenagem a Manuel Bandeira, ou uma reflexão da sua própria atuação no campo*, partimos do texto do próprio poeta, em homenagem ao também poeta e amigo Manuel Bandeira (1886-1968) para entendermos como Mendes pondera a sua atuação – e de seus similares – literatos - no campo da crítica de arte. O artigo mostra-se fundamental para elaborarmos a própria atuação crítica do autor. Ao longo do trabalho optou-se por manter a grafia original dos textos de época. Na sequência, *Sobre tradição: poetas - críticos de arte*, buscamos trazer uma breve contextualização, mencionando o histórico dessa produção dos homens de letras. Na tentativa de vislumbrar os caminhos que levaram ao poeta-crítico e o contexto histórico que os possibilitou. Destacamos assim a influência francófila na produção de Mendes, assim como, uma possível influência germânica, através do romantismo alemão. Em *a crítica de arte como ofício*, buscamos compreender como Murilo interpreta as diferenças dos discursos da crítica de arte. Em *ABCA e a institucionalização de uma crítica de arte moderna no Brasil*, e *O surgimento das universidades e um outro movimento de institucionalização*, buscamos perceber como se deu um movimento de institucionalização da crítica de arte no país.

Na segunda parte - *Itinerários possíveis – Uma visão do que foi escrito sobre seu exercício crítico*, buscamos, através de uma revisão historiográfica, compreender e mapear o que foi escrito a respeito da produção de crítica de arte do poeta. Para tal, trazemos a análise dos textos de época, dos críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Giulio Carlo Argan (1909-1992), como também estudiosos contemporâneos, que buscam através de algumas chaves de leitura interpretar essa produção crítica. Em *Da Forma aos Meios, a tipologia textual e os seus meios de publicação*, buscamos identificar a forma e os meios de publicação dessa produção, inferindo, assim, como as mídias poderiam interferir nas escolhas sintáticas. Na sequência, *Um percurso que nos leva até a década de 1950. Murilo na imprensa Brasileira*, destacamos a produção do poeta nos meios de grande circulação, analisando suas escolhas estéticas e seus posicionamentos no campo. A partir da década de 1940, Murilo Mendes desenvolve uma produção de crítica de arte mais consistente e recorrente, o que leva a uma adesão pública ainda maior do poeta na década seguinte. Assim, percebemos que certos posicionamentos, quanto a uma arte engajada, irão comparecer desde os anos 1930, porém vão se intensificando ao decorrer das décadas, em decorrência das mudanças políticas e sociais que o país vivenciou.

A terceira parte dá nome ao trabalho, demonstrando, assim, onde chegamos a partir dos nossos levantamentos e análises, *Um posicionamento crítico no campo artístico em 1956*. Iniciamos trazendo acontecimentos do *Início da década de 1950 e alguns desdobramentos*, na sequência, destacamos o ano de 1956, a *Contribuição no Para Todos e o V Salão Nacional de Arte Moderna, Murilo e os artistas concretos do Rio*. Ressaltamos a contribuição do poeta no jornal *Para Todos*, onde ele irá dedicar dois artigos a respeito do V Salão Nacional de Arte Moderna, suas considerações acerca do desenvolvimento da abstração no país, evidenciando o florescimento da arte concreta e seu envolvimento com artistas que viriam a figurar o grupo Frente. Em seguida, *Fayga Ostrower e a gravura. Murilo escreve sobre Fayga*, destacamos o artigo de Mendes dedicado a gravadora, suas impressões estéticas e conceituais a respeito da produção de Fayga. Por último, em *Surrealismo à brasileira. Murilo escreve sobre Maria Martins*, destacamos a contribuição do poeta com artigo crítico para exposição da escultura, elucidando aspectos estéticos e poéticos a respeito da produção de Maria. Em ambos os casos, destacamos a importância desses artigos para adesão das artistas, revelando assim a sua atuação como agente ativo no debate artístico. Portanto, acreditamos que, ao dedicar esses dois textos às duas artistas, Murilo se posiciona contra a agenda crítica vigente naquele período, orientada a favor de uma arte construtiva.

Em suma, o modo como esse trabalho foi estruturado nos leva ao último ano de atuação do poeta no Brasil, o que também antecede ao período mais celebrado de sua produção de crítica de arte, quando o poeta irá se estabelecer em Roma, mantendo contato com importantes nomes da história da arte italiana e com diversos artistas estrangeiros. Assim, interessa-nos através deste trabalho vislumbrar a construção do pensamento crítico de Murilo Mendes, até 1956, assim como propor uma leitura das relações críticas do meio artístico e intelectual daquele contexto.

Parte I – Saudações a Murilo Mendes, poeta-crítico

o de seleção.
DE ARTE
meiro andar do
o, apresentan-
listas plásticos
rados e prin-
om as normas
das correntes
Aberto diária.

O PINTO —
Nacional de

A. ALMEI-
— Franquea-
mente, das 10
Matoso n. 198.

SEDLAR —
e Belas Artes.

MA NEWTON
Até o dia 30.

MA DE VI-
DIOS WEISS
as — No Mu-
s Artes.

NTOS — Pin-
sório, do Tea-

*
III, no Museu
rtes.
erque, na rua
99.

dt, na rua do
Parreiras, na
Niterói.

na avenida
na rua Do-
A.
na rua Santa

tenesta — ainda remava no Brasil
uma mentalidade colonial e uma in-
fluência avassaladora da cultura eu-
ropéia. Nosso objetivo primordial era
descobrir o Brasil, retomar as nos-
sas raízes, criar uma arte nacio-
nal".

Referiu-se então aos fatos sucedi-
dos na Semana durante os três
espetáculos no Teatro Municipal de
São Paulo, quando, unido o grupo
do Rio de Janeiro ao de São Paulo,

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE

Segunda-feira próxima, dia 2 de
junho, às 20,45 horas, a Associação
Brasileira de Críticos de Arte co-
memorará seu 39 aniversário reali-
zando uma sessão pública no audi-
tório do Ministério da Educação.
Inicialmente será prestada homena-
gem a Manoel Bandeira pelas ati-
vidades que tem exercido no que
tange à arte brasileira, sendo sua
obra apreciada na ocasião por Mu-
rilo Mendes e Mario Barata.

A seguir, haverá uma mesa re-
donda de críticos e artistas sobre o
tema: "A Crítica em face do deba-
te Abstracionismo x Realismo". Fa-
larão Antonio Bento, Quirino Cam-
pofiorito, Flavio de Aquino, Marc
Berkovitz e outros. Para essa noi-
tada de cultura e inteligência, a
A. B. C. A. convida ao público em
geral

FESTIVAL DEGAS

No próximo dia 25, domingo, às 10
horas, a Difusão Cultural da Prefei-
tura em colaboração com o Corpo
de Baile do Teatro Municipal, pro-
moverá um festival de dança e de-
senho exclusivamente para artistas
plásticos e estudantes. O festival
constará de números de dança a fim
de que nossos artistas possam fixar,
em rápidos desenhos, as sugestões
que os movimentos e ritmo da dan-
ça possam oferecer.

O diretor da Difusão Cultural ex-
pediu convites a tôdas as organiza-
ções de arte da cidade, colocando,

ONGES aplauso
NOVAS
Após Menott
seguindo no p
rações traçado
Educação, ouvi
29, às 17,30 hor
cia Miguel Pe
dência e Rene
Modernismo".
nho, na mesm
Pedrosa versat
cias do Modern
ticas".

AULAS NO MU- M

Serão inici
horas, as a
de Margaret
cios do Mu
na do Rio.
cunho prát
um espaço
horas, isto

Margaret
Estados Un
no Brasil
na School
Barbara, Ca
ses em L.

Realizou su
ção em 1933
artistas jov
em 1946 e 1

Arquitetos
Em 1950 ex
râmica, no
derna de
de prata e
e medalha

artes aplica
"Salões Na
expôs no s
1.ª Bienal
ma de Hon

"Mulherts
atual Exp
Brasileiros

Uma homenagem a Manuel Bandeira, ou uma reflexão da sua própria atuação no campo

Para iniciar uma reflexão sobre a produção de crítica de arte do poeta Murilo Mendes, gostaria de trazer inicialmente a análise do texto *Saudação a Manuel Bandeira*, escrito em 1952 pelo poeta e publicado originalmente no Diário Carioca.² Tomo como ideia o enunciado de Ettore Finazzi-Agró, que nos sugere ler *Murilo atrás e através de Murilo*.³ Ao lermos o texto, ficam evidentes as opiniões de Mendes sobre a atividade da crítica de arte, e como ele interpreta o lugar do poeta produzindo esse tipo de texto. Assim, a partir do enunciado de Agró, proponho uma leitura *atrás e através*.

Lembremos que Walter Benjamin defendia que a experiência pessoal do autor influenciava a forma como ele escrevia, nesse sentido, um texto sempre é um produto das vivências daquele que escreve.⁴ Na ocasião, Murilo foi convidado para prestar uma homenagem ao seu amigo Manuel Bandeira, o texto foi uma encomenda feita pela recém-fundada Associação Brasileira de Críticos de Arte. O então texto, dedicado ao amigo, pode também ser lido como uma reflexão do seu próprio fazer como crítico de arte, pois quando Murilo fala de Bandeira como crítico de arte, também fala de si:

é que entrei nesta sociedade como Pilatos no Credo. [...] Nesta perspectiva duma fantástica alteração de planos tudo é possível, até mesmo que eu me torne um dia crítico de arte. Por enquanto não passo dum amador, embora veterano, das artes plásticas. Se antiguidade é posto, digamos que vale a promoção. (Mendes, 1952:203).

Segundo Júlio Castañon,⁵ não foi apenas uma vez que Murilo ponderou o seu trabalho como crítico de arte. Quando se coloca como *amador*, Murilo quer nos enfatizar que não possui conhecimentos científicos para realizar a análise de trabalhos de artes plásticas, entretanto, atuou num período em que a crítica de arte especializada no Brasil ainda não se encontrava consolidada, por isso considera-se um *veterano*.

² MENDES, M. *Saudação a Manuel Bandeira*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 3 de ago.1952. In: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

³ AGRÓ, Ettore Finazzi. *O teatro da memória e a encenação de si mesmo*. In: AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma. São Paulo: Editora Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013.

⁴ BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁵ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções: poesia e prosa crítica de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993: 81.

Logo de início, o poeta nos ressalta que até aquele momento, 1952, a literatura que tratava da crítica de arte realizada por Manuel Bandeira, era escassa e encontrava-se dispersa,⁶ o que dificultava uma análise de sua produção e atuação no campo. Murilo nos conta que Bandeira escrevia há algumas décadas em diferentes jornais e revistas do Brasil, além de já ter publicados livros que continham textos sobre arte e arquitetura - *Crônicas da Província do Brasil* (1937) e *Guia de Ouro Preto* (1938). O poeta acredita que a dispersão de sua produção se dava em consequência do perfil de crítico de arte exercido por Bandeira: “crítico não oficial, sem sistema, franco-atirador, livre de qualquer ortodoxia”, possuidor de um perfil diverso e multifacetado, sendo “poeta, erudito, ensaísta, crítico e historiador literário, cronista, tradutor...” denominado muitas vezes como *homens de letras*.⁷

Exerciam na imprensa cultural do país escritores e poetas: segundo Piedade Grinberg,⁸ essa contribuição mostrava-se relevante e diversificada promovendo *um jornalismo mais sofisticado*. Esses intelectuais brasileiros, junto aos artistas, serão fundamentais no processo cultural de construção e afirmação da identidade nacional. Segundo a autora, “a *inteligentzia brasileira*, na figura desses literatos, e a despeito de vários equívocos políticos, exigia que uma parcela desse projeto coletivo fosse entregue às letras e às artes, numa tentativa de libertar a sociedade brasileira do ranço de um passado colonial”.⁹

E foram esses *homens de letras* que atuaram decisivamente na escrita sobre arte até meados do século XX no país, a crítica de arte, tão logo, nasce como um gênero literário, sendo essa produção denominada muitas vezes como *impressionista*.¹⁰ O crítico brasileiro moderno era considerado uma *figura mutante*, tendo desempenhado diversos papéis, que por vezes se sucederam: “cronista, jornalista, scholar, professor, teórico, ensaísta [...] é nessa mascarada estratégica que se escreve a história da crítica brasileira”.¹¹

Mendes também desempenhou esse papel múltiplo, dessa forma, podemos traçar um paralelo entre a prática de crítica de arte do poeta mineiro e do pernambucano, assim como aponta sobre Bandeira, a bibliografia de Murilo como crítico de arte é escassa e encontra-se dispersa ainda hoje. Principalmente quando se trata de sua atuação no Brasil - em periódicos

⁶ A produção de Manuel Bandeira foi revisitada, em 2008-2009, sob organização de Júlio Castañon Guimarães foram editados dois volumes intitulados *Crônicas inéditas*, onde encontramos os seus textos sobre arte publicados na imprensa brasileira de 1920-1931, 1930-1944. Além disso, em 2016, Carlos Newton Júnior publicou o livro *Manuel Bandeira – crítica de artes* que conta com uma seleção de textos de crítica de artes plásticas do poeta.

⁷ MENDES, 1952: 203.

⁸ GRINBERG, Piedade E. *Ruben Navarra – crítico de arte no Rio de Janeiro anos 40*. Revista GÁVEA, 15. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1997.

⁹ Idem: 604.

¹⁰ SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.

¹¹ SÜSSEKIND, 1993:16.

brasileiros. E assim como afirma sobre Bandeira, isso se dá por consequência do seu perfil de crítico de arte, os seus textos foram republicados em livros e catálogos, principalmente os de caráter monográfico, por isso essa produção encontra-se fragmentada, não havendo uma antologia que reúna sua atuação sob a ótica da crítica de arte.

A teórica Marta Nehring¹² acredita que o fato da produção de crítica de arte do poeta ser *objeto de poucos estudos específicos*, se dá por consequência de dois motivos: o primeiro decorre da tipologia textual, enquanto o segundo resulta da falta de publicações que deem conta de sua atuação. Segundo a autora, os “textos fundiram-se a poesia numa produção híbrida, sem clara separação de gêneros”, mas também porque “permaneceram inéditos em livro, saindo em publicações esparsas e catálogos de exposições”.¹³ Murilo escreveu crítica de arte em verso e prosa: sendo a sua crítica em verso publicada em seus livros de poesia, a tipologia textual e a dificuldade de acesso aos textos acabaram por dificultar a análise dessa produção.

Para entender, então, os interesses do poeta-crítico e perceber a singularidade do seu discurso, tornou-se indispensável, inicialmente, delinear sua produção de crítica de arte, para assim, identificar suas características e examinar suas preferências estéticas. Assim, a presente pesquisa, mapeou sua produção a partir do levantamento de livros, periódicos brasileiros¹⁴ e catálogos de exposições; posteriormente, os textos selecionados foram organizados de maneira cronológica, intentando-se traçar um panorama da sua produção.

A escolha pautou-se, num primeiro momento, em um recorte cronológico, ainda que uma leitura apenas cronológica não seja a mais apropriada, já que o poeta retorna a questões e temas em diferentes períodos da sua produção. No entanto, no caso de Murilo, creio ser importante usá-la como metodologia de análise primeira, tendo em vista que veremos que existe um período de tempo que receberá maior atenção dos pesquisadores. Com isso, dividimos a produção do poeta em dois períodos: o primeiro se dá de 1940 a 1956, e o segundo de 1957 até seu falecimento, em 1975. Sendo este segundo período, o que possui trabalhos de maior fôlego na fortuna crítica sobre o escritor. Conhecido como período Romano, trata-se do momento em que o poeta se estabeleceu na Itália, tendo promovido um grande intercâmbio cultural e fixado amizade com diversos artistas estrangeiros.

¹² NEHRING, Marta M. *Murilo Mendes: crítico de arte: a invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

¹³ *Idem*:30.

¹⁴ Parte da pesquisa de periódicos foi realizada através do acervo da BNDigital, da Biblioteca Nacional, constatou-se durante o levantamento que em algumas situações a ferramenta OCR (Optical Character Recognition) não identificava alguns textos. Essa tecnologia de busca é uma ferramenta muito útil, porém limitada – devido a variações na tipografia do jornal ao longo do tempo. Sendo assim, vale destacar que podem haver artigos críticos que ainda não foram localizados.

Pontuemos aqui que o interesse do poeta em refletir sobre a arte pode ser percebido - ainda que de maneira tímida - já nos anos 1930, mas é a partir de 1940 que data o início da contribuição de Murilo Mendes para a crítica das artes. Lorenzo Mammì¹⁵ nos sugere que ‘‘ é possível detectar uma maior densidade quantitativa e qualitativa do tema já nos textos da década de 1940’’. Para o autor, é nesse momento que o poeta ‘‘começa a desenvolver uma reflexão crítica consistente’’.¹⁶

O período Romano da crítica de arte do poeta tornou-se o mais estudado de sua produção, enquanto crítico, em decorrência dos esforços e da contribuição de Luciana Stegagno Picchio (1920-2008), responsável pela edição do volume único *Poesia completa e prosa* do poeta, publicado em 1994, pela editora Nova Aguilar. Essa edição trouxe a público, na íntegra,¹⁷ o livro *A invenção do finito*, seleção feita pelo próprio poeta do que ele considerava o melhor de sua crítica de arte, segundo nos conta Picchio.¹⁸

Anos mais tarde (2001), em comemoração ao centenário de nascimento, a autora organiza na Itália o livro *Murilo Mendes: L'occhio del poeta*,¹⁹ no qual reúne a produção de crítica de arte do poeta durante o período que viveu em Roma. A publicação conta com 50 textos críticos de Mendes, como também com o célebre texto escrito pelo historiador e crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan, em homenagem ao falecimento do brasileiro. Intitulado *O olho do poeta ou lês éventails de Murilo Mendes*,²⁰ Argan faz uma análise da atividade de crítica de arte do poeta. Talvez esse texto²¹ tenha despertado - ainda mais - o interesse dos pesquisadores em estudar a crítica de arte desse período. Ambas as publicações trazem textos escritos nas décadas de 1960 e 1970, havendo assim uma lacuna no que se refere à publicação dos textos de prosa crítica produzidos anteriormente ao estabelecimento do poeta no exterior. Na segunda parte deste trabalho, buscarei me aprofundar nessas questões. Por ora, gostaria de localizar o universo de Murilo e os caminhos que possibilitaram o poeta-crítico.

¹⁵ MAMMÌ, Lorenzo. *Murilo Mendes, crítico de arte*. Remate de Males, v. 32, n. 1, p. 81-93, 2012.

¹⁶ Idem: 81.

¹⁷ Parte do livro *Invenção do Finito* foi publicado - pela primeira vez- em *Transístor*, uma antologia de prosa organizada pelo próprio poeta, publicada postumamente em 1980. Onde foram incluídos os textos: Texto branco, Volpi, Fontana, Achille Perilli, Beverly Pepper e Giulio Turcato.

¹⁸ MENDES, M. *Transístor, antologia de prosa, 1931-1974*. Editora Nova Fronteira, 1980.

¹⁹ PICCHIO, Luciana. *Murilo Mendes, L'occhio Del poeta*. Roma: Gangemi Editore, 2001.

²⁰ ARGAN, Giulio C. *L'occhio del poeta, ovvero i ventagli di Murilo Mendes*. In: Letteratura d'America. Anno V, n. 23, Estate, 1984.

²¹ O texto escrito por Argan foi traduzido por Murilo Marcondes de Moura, estudioso da obra do poeta, e publicado no Brasil pela Folha de São Paulo, em 1991, no especial em homenagem ao aniversário de 90 anos do poeta. Segundo a notícia, o texto do Argan foi publicado na revista Letterature d'America, n° 23, em 1984. Neste especial noticiava-se que a obra completa do autor seria publicada pela editora Nova Aguilar naquele mesmo ano, saindo apenas três anos depois, 1994.

Sobre tradição: poetas - críticos de arte

Lionello Venturi,²² ao concluir seu livro *História da crítica de arte*, nos recorda da importância da contribuição da crítica francesa do século XIX para a construção da crítica sobre arte. Ressaltando que Baudelaire nos ensinou “que a sensibilidade artística, isto é a comunhão de experiência com os artistas, é a fonte necessária à intuição crítica”. Para o historiador italiano, esses críticos contribuíram para uma percepção mais dinâmica da arte, do que antes existia, e dessa forma impactaram o campo artístico.²³

Baudelaire²⁴ nos sugere que a crítica de arte deve ir além de uma simples avaliação dos aspectos estéticos das obras, deve-se explorar a essência da arte e do artista, trazendo a consciência, o sensível. Após a experiência com o *Salão de 1846*, o poeta e crítico francês Charles Baudelaire pondera o que considera fundamental para o exercício da crítica de arte ao escrever o ensaio “*Para que serve a crítica?*”:

Acredito sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não uma crítica fria e algébrica, que, a pretexto de tudo explicar, não expressa nem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda espécie de personalidade, mas - como um belo quadro é a natureza refletida por um artista - aquela que seja esse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. **Dessa forma, a melhor apreciação de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia. Mas esse gênero de crítica está destinado às coletâneas de poesia e aos leitores poéticos.** Quanto a crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser correta, ou seja, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política - isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes.(Baudelaire, 1988: 20) (grifo nosso).

Além de ponderar o modo como os críticos *oficiais* deveriam encarar a reflexão sobre arte, Baudelaire nos sugere o melhor caminho para a compreensão de um trabalho artístico, o que ele acredita ser através de um poema *como um soneto ou uma elegia*. Porém, ele nos atenta que esse gênero de crítica – poética – normalmente aparece em livros de poesia, sendo acessado pelos leitores que buscam uma apreciação artística sob essa perspectiva. Murilo Mendes escreveu poemas sobre trabalhos e artistas, que podem também serem lidos como comentários poéticos, entretanto esses escritos, em verso, foram muitas vezes publicados em seus livros de poesia - comentaremos melhor sobre eles na próxima parte deste trabalho.

²² VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 2016.

²³ Idem: 295 apud Guimarães, 1993.

²⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Para que serve a crítica?* In: *A Modernidade de Baudelaire*, Teixeira Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

Além dos franceses, destacamos a importância do romantismo alemão no processo de subjetividade na escrita dos textos sobre arte; Venturi também nos enfatiza a influência germânica ao escrever a sua história da crítica de arte no ocidente. O estilo desenvolvido pelos românticos alemães impactou de maneira significativa os poetas franceses, que buscaram extrair dessa literatura a ênfase na subjetividade e na emoção.

Influenciados por essas ideias, buscaram incorporar tais preceitos em sua produção, explorando novas formas de expressão poética, enquanto na linguagem adotaram formas mais livres e imaginativas, experimentando novos modos de expressão e de narrativa, de modo a enfatizar na escrita a essência e a experiência estética das obras. Algumas barreiras começam a ser tencionadas, possibilitando que questões como a individualidade do sujeito e a experiência sensível fossem refletidas na produção e na apreciação da arte. O objeto de arte e a fruição deste revela-se como uma experiência pessoal e emocional, em vez de mera questão técnica ou histórica/temática.

A crítica de arte moderna francesa foi extensamente influenciada por esses preceitos estéticos, buscando explorar a experiência humana de maneira mais profunda e intuitiva em uma abordagem que modificou a teoria e a prática da crítica de arte desde então.

Murilo leu autores clássicos do romantismo alemão como Novalis, Hölderlin, Hoffmann, Schiller, Goethe, Eckermann, e outros alemães como Achim von Arnim, Jean Paul Richter, Gottfried Wilhelm von Leibniz, Heinrich Von Kleist, Heinrich Hohn, Ephraim Lessing, guardados hoje em sua biblioteca.²⁵ E chega algumas vezes a se aproximar de alguns preceitos românticos como a busca pelo *conteúdo de verdade* presente nas obras de arte, que comparece em seus textos críticos. Talvez por uma influência direta ou indireta dos escritores franceses.²⁶

Podemos, de certo modo, filiar a crítica de arte exercida por Murilo Mendes a essa produção de crítica desenvolvida na França, mencionada por Venturi. Tal qual, incluir Murilo como um adepto dos ensinamentos de Baudelaire. Não apenas Murilo, mas grande parte de uma geração intelectual brasileira, muitos dos nossos escritores, intelectuais e artistas foram orientados e formados por uma matriz cultural francesa. Para pensarmos o tipo de crítica que será desenvolvida pelo poeta, é fundamental entendermos sua formação francófila, sendo possível assim, analisar o que pode ter influenciado, em certos aspectos, na formação e nos caminhos do poeta-crítico.

²⁵ Localizada atualmente no MAMM em Juiz de Fora, Minas Gerais.

²⁶ BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

É no campo da literatura comparada que encontramos trabalhos que trazem relações da herança cultural francesa e de sua influência para a produção do escritor (Nascimento, 2008; Jacometti, 2009; Lucchessi e Rosal, 2016; Rosal, 2018). Em *O Universo Francês de Murilo Mendes*²⁷, Marco Lucchessi e Eduardo Rosal propõem uma relação direta entre a estrutura do texto crítico e a bagagem cultural francesa que o poeta carrega desde criança. Segundo os autores, esse legado cultural francês é uma das principais bases de sua formação e é indispensável para o entendimento de sua obra, principalmente quando se trata de sua crítica de arte. Desde a infância, Murilo se interessou pela língua francesa, sendo o melhor aluno da escola, e na juventude esse contato se amplia ao se iniciar na literatura. A partir de *leituras críticas e afetivas* autores como *Racine, La Fontaine, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud...* ajudam na *formação intelectual e sensível* do crítico.²⁸

Muitos dos textos de crítica de arte de Murilo, assim como nos conta Rosal,²⁹ foram escritos em francês, e depois traduzidos por ele, tamanha a naturalidade que o poeta tinha em escrever na língua francesa. É possível estabelecer uma série de diálogos entre a obra do poeta e esse *universo francês* do qual Lucchessi e Rosal nos falam. Um dos diálogos possíveis, proposto por Rosal, é um paralelo entre a crítica de arte elaborada por poetas franceses e os escritos sobre arte, de Mendes. O autor traça um estudo comparativo entre a tradição e os movimentos de vanguarda franceses, dando enfoque na produção de crítica de arte de Charles Baudelaire e Guillaume Apollinaire e realizando uma leitura comparada com a produção de Murilo, elucidando uma série de semelhanças que justificam certos caminhos do poeta-crítico brasileiro, principalmente no que se refere a questões estruturais.

Sobre tais questões, Lucchessi e Rosal nos trazem relações também com um outro poeta francês, compreendendo que, assim como Mallarmé, Murilo buscava em seu texto crítico *o verso livre e o poema em prosa*,³⁰ no sentido também elaborado, e mais aprofundado por Nágela Jacometti.³¹ Argan também observa relações com a obra de Mallarmé, visualizando no modo de fazer da crítica de arte de Murilo um ‘‘caráter ocasional e efêmero’’³², que o faz lembrar os *éventails*³³ de Mallarmé. Não por acaso, o italiano intitula seu texto como *O olho do poeta ou lês éventails de Murilo Mendes*.

²⁷ LUCCHESI, Marcos; ROSAL, Eduardo. O universo francês de Murilo Mendes. XV ABRALIC, 2016.

²⁸ LUCCHESI; ROSAL, 2016: 1910-1911.

²⁹ ROSAL, Eduardo. A crítica de arte de Murilo Mendes, Baudelaire e Apollinaire. Plural Pluriel, n. 18, 2018:5

³⁰ MALLARMÉ, 2013: 152 apud LUCCHESI E ROSAL, 2016: 1914-1915.

³¹ JACOMETTI, Nágela F. Murilo Mendes: leitor de Apollinaire. São Paulo, UNESP, 2009.

³² ARGAN, 1991.

³³ Sobre os *Éventails* de Stéphane Mallarmé ler apresentação de Tomaz Tadeu In: MALLARMÉ, Stéphane. Rabiscado no teatro. Autentica, 2010.

Seria Murilo um crítico de arte à moda antiga? Percebemos que os textos sobre arte do poeta, como também a maneira que ele irá tratar o seu objeto de análise em seus artigos, irão aproximá-lo de uma certa *tradição* literária da crítica de arte; ao mesmo tempo, veremos, mais adiante, que ele irá desenvolver métodos próprios de escrita.

A crítica de arte como ofício

Ao longo do texto ‘homenagem a Manuel Bandeira’, Murilo expõe sua visão sobre o exercício da crítica de arte. Para ele, existiam duas categorias de críticos de arte, com orientações, funções e metodologias diferenciadas, sendo o primeiro *o crítico oficial*:

[...]de grande envergadura e responsabilidade, o analista, o sistematizador de opiniões e correntes estéticas, um Bernard Berenson, um Lionello Venturi, um Herbert Read - analista que se aparenta de um certo modo ao homem de ciência [...] (Mendes,1952: 203 apud Guimarães, 1993).

E o segundo, o *crítico amador*, sendo essa categoria a qual inclui a produção de Bandeira, e conseqüentemente a sua:

[...] o que faz das artes mais um campo de deleitação, de contemplação, do que de estudo ou pesquisa categoria em que poderíamos incluir um Rilke, um Apollinaire, um Cocteau-e muito mais do que qualquer outro no momento atual, um Marcel Arland (Idem:203-204).

A partir do que o poeta expõe como o *crítico amador*, podemos compreender que sua escrita é fruto do entusiasmo e apreciação que possui pelas obras e artistas. Na perspectiva de Eduardo Rosal, o termo *amador* como definição da crítica realizada pelo poeta pode ser interpretada no sentido de que a “a prosa ensaística muriliana se realiza como uma crítica de memória, afetiva e, nesse sentido, amadora, porque enxerga nesse traço da sensibilidade a condição de aliar passado e invenção”.³⁴

Ainda que o poeta esteja na clave do *crítico amador*, constatamos um certo interesse dele pela teoria. Em sua biblioteca, encontramos Lionello Venturi - *Pour comprendre la peinture*³⁵, Bernard Berenson - *Esthetique et histoire des arts visueles*³⁶ e nomes como Heinrich

³⁴ ROSAL, 2018:2.

³⁵ VENTURI, Lionello. *Pour comprendre la peinture*. Paris: Alvin Michel,1950.

³⁶ BERENSON, Bernard. *Esthetique et histoire des arts visueles*. Paris: Alvin Michel,1953.

Wolfflin - *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*,³⁷ por exemplo. Muitos dos volumes apresentam anotações e marcações, indicando seu interesse pelo assunto. Porém, em seus textos percebemos que ele não busca teorizar os trabalhos artísticos, quando faz esse tipo de abordagem realiza análises baseadas em suas leituras, como nos indica a fortuna crítica.³⁸

Segundo o poeta, são os críticos amadores *olhados com desconfiança*, pois não possuem conhecimento técnico para realizar a análise ou opinar sobre trabalhos artísticos. Entretanto, para Murilo, apesar de não terem conhecimento científico, frequentemente os escritores são os primeiros a reconhecer *os textos plásticos*, antes mesmo dos acadêmicos e dos próprios artistas. Ele acredita que isso se dá porque os escritores “interessam-se por uma variedade maior de assuntos de cultura, o que confere ao seu espírito um registro mais amplo”, pois sabem “que a técnica do artista é um meio e não um fim para dizer alguma coisa, para se comunicar com o mundo”.³⁹

Os textos produzidos por esses literatos comungam um vasto conhecimento cultural a uma liberdade de expressão literária e, por possuírem um domínio da linguagem, conseguem muitas vezes expressar com mais leveza e simplicidade aspectos das obras, sejam eles formais ou simbólicos. Para Murilo, as obras possuem um conteúdo de poesia - assim como para os chineses -, por isso, os poetas conseguem identificar rapidamente esse dado nos trabalhos e projetá-los em seus textos.

O poeta reforça que ao fazer crítica de arte, seja ela a *analítica e ortodoxa* ou a *literária e impressionista* deve-se evidenciar ao público os aspectos poéticos e sua significação na totalidade da obra. Essa deve ser a função da crítica de arte para o poeta, independentemente de quem a faça, como ele mesmo afirma. Assim, o leitor poderá desenvolver a sua percepção e criar domínio dos meios para reconhecer a *verdade plástica*, isso quer dizer, seu conteúdo de poesia:

À medida que a sensibilidade e a cultura do espectador se desenvolverem, perceberá ele como a simples cadeira de Van Gogh ou a pobre maçã de Cézanne, por isso que fundadas na verdade plástica, encerram um forte conteúdo de poesia, enquanto que milhares de quadros em que figuram anjos, astros, árvores retorcidas, dançarinos de fogo etc., não juntam nem um milímetro ao território da pintura ou ao da poesia. (Mendes,1952:204-205).

Para o escritor, os bons trabalhos artísticos possuem um conteúdo poético, sendo tal conteúdo a forma como o artista se comunica através de sua arte – da sua linguagem plástica -

³⁷ WOLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Paris: Plon, 1952.

³⁸ NEHRING, 2002; MAMMÌ, 2012 e PIFANO, 2019.

³⁹ MENDES,1952:204.

e, para ele, a *verdade plástica* se releva a partir das escolhas do artista, pois o artístico não se dá pelo tema, mas sim pela maneira que o artista desenvolve o seu pensamento no trabalho.

Segundo afirma Carlos Newton,⁴⁰ Manuel Bandeira acreditava que a função do crítico de arte:

deveria ser ‘principalmente esclarecedora’, algo diverso do que era seguido pelos críticos da linhagem de Pedrosa, vinculados às vanguardas que vinham surgindo após as experiências modernistas e cujo discurso era inacessível à maioria das pessoas. ‘Se não se entende a obra, ainda menos se entende a explicação’ - concluía Bandeira, em clara censura ao papel dessa crítica contra a qual se colocava e que só era compreendida por outros críticos, professores e artistas. (apud Newton Júnior:14).

Podemos constatar que a linguagem e o modo de escrita adotado por Murilo se aproxima também das funções do crítico proposto por Bandeira e também por Baudelaire. A prosa crítica de Murilo Mendes, assim como de Manuel Bandeira, não se direcionava a um público especializado em artes, sendo a prosa crítica - em sua maioria - publicada nos meios de grande circulação, como jornais e revistas, e nos catálogos de algumas exposições.

Ainda sobre Bandeira, Murilo destaca que grande parte do trabalho realizado pelo poeta junto aos artistas muitas vezes não foi divulgado, o colocando como *Éminence Grise*, isso quer dizer, nos bastidores. Ele acrescenta que:

A todos encorajou, ora aberta ora discretamente, estimulando a realização de exposições, publicando artigos e crônicas, prefácios para catálogos, visitando os ateliês, procurando sempre apontar os verdadeiros valores [...] (Mendes,1952:205).

Com Murilo não foi diferente, são muitos os relatos e as cartas que demonstram a articulação e o apoio do poeta aos artistas modernos, com os quais desenvolveu afeto. Para Argan, Murilo não se interessava em escrever “se o seu campo magnético não entrava em ressonância” e por isso, na concepção dele, “faltavam as condições técnicas do trabalho crítico”.⁴¹ A partir de uma leitura contemporânea das categorias de crítico de arte, Murilo seria na visão de Peter Plagens⁴² o crítico goleiro, que joga na *defesa*, pois, “os melhores não estão tentando derrotar os artistas. Pelo contrário, eles os incentivam a melhorar seu jogo. Eles não

⁴⁰ NEWTON JÚNIOR, Carlos. Apresentação; SEFFRIN, André (coord.). *Manuel Bandeira, Crítica de Artes*. Ed. Global. São Paulo, 2016. 1ª edição.

⁴¹ ARGAN, 1991.

⁴² PLAGENS, Peter. O pós artista. *Arte e Ensaios*, 12. Ano XII, 2005.

‘jogam contra’ o sucesso, mas são contra a arte tosca, indulgente, imitativa, sem graça e oportunista”.⁴³

Mendes ressalta que a produção desses poetas e literatos deve ser considerada “quando se escrever mais tarde a história objetiva desse movimento”, pois mesmo não sendo críticos oficiais “suas opiniões contavam e muitas vezes impunham respeito aos recalitrantes”.⁴⁴ Nos atenta sobre a importância desses textos para a escrita da história da arte brasileira, levando em consideração uma perspectiva mais ampla e diversa dos movimentos artísticos que se sucederam no país, acrescentando a relevância desses críticos no debate e na fundamentação do discurso sobre arte. Logo, de acordo com o pensamento de Pierre Bourdieu⁴⁵, esses poetas e literatos foram agentes ativos no campo artístico produzindo valor e significado aos objetos de arte.

Com isso, podemos concluir hoje, que o poeta afirma a importância dessa produção para uma construção historiográfica, e ao tentarmos entender o porquê de ele trazer essa questão naquele momento, devemos levar em consideração a pedido de quem Murilo estava escrevendo aquele texto. Como já mencionado, o texto trata-se de uma encomenda feita pela Associação Brasileira de Críticos de Arte - em junho daquele ano a associação comemorava o seu terceiro aniversário e, para celebrar a data, foi promovida uma sessão no auditório do Ministério da Educação, sendo uma das finalidades do evento homenagear o poeta Manuel Bandeira pela sua atividade como crítico de arte.

Segundo nos informou o Jornal Diário de Notícias,⁴⁶ “Manuel Bandeira foi saudado pelos Srs. Murilo Mendes e Mário Barata. Por fim, o homenageado agradeceu. Realizou-se em seguida, um debate sobre Realismo Social versus abstracionismo, falando vários oradores.” Na mesa estavam presentes também os críticos de arte Quirino Campofiorito e Marc Berkewitz. Naquele momento, ocorria um movimento junto a uma organização internacional de críticos de arte, a AICA, de um processo de regularização do ofício do crítico, a partir da criação de medidas que formalizasse a profissão. Essa rede internacional de críticos de arte ampliou a comunicação e a troca entre esses profissionais, gerando o fortalecimento da atividade.

⁴³ Idem:167.

⁴⁴ MENDES,1952:206.

⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁴⁶ Crítica de Arte. Diário de Notícias, 08 jun.1952.

ARTES PLÁSTICAS

REALISMO SOCIAL VERSUS ABSTRACTIONISMO

Após homenagear Manuel Bandeira, a A. B. C. A. travou vivo debate até altas horas da noite



Parte da mesa que presidiu os debates e a homenagem, vendo-se Marc Bergowitz, Mário Barata, Manuel Bandeira, dr. Bocaíuva Cunha, representante do ministro da Educação, Murilo Mendes e Quirino Campofiorito

Comemorando o seu 3.º aniversário, ocorrido a 2 do corrente, a Associação Brasileira de Críticos de Arte realizou às 21.30 horas, no auditório do Ministério da Educação, uma sessão com a dupla finalidade de homenagear o poeta Manuel Bandeira por suas atividades como crítico de arte e promover um debate sobre o "Realismo social e o abstracionismo".

A HOMENAGEM A MANUEL BANDEIRA

Homenageando o poeta de Pasárgada, falou inicialmente Murilo Mendes que lhe exaltou as personalidades de crítico e suas atividades como animador das novas correntes plásticas do país.

Foi sobretudo — continua Murilo Mendes — como poeta que Bandeira foi crítico de arte. Sua compreensão do fenômeno artístico e sua sensibilidade ao colocarem as obras de Mário de Andrade como os dois intelectuais que ajudaram a criação do modernismo no Brasil.

— Sua faceta principal foi a de animador. As novas gerações, porém, devem conhecer os textos que Bandeira escreveu, inclusive em sua fase militante no jornal "A Manhã", em 1941 e 1942. Já tinha então sido o presidente do Salão Modernista de 1931. Bandeira ainda ao mesmo tempo os modernos e a boa arte do passado — e isso foi uma característica de sua geração.

Abstracionismo". Primeiro falaram os componentes da mesa, cada qual expondo sua opinião. Marc Bergowitz admitiu que as duas correntes que ora se batem pela supremacia artística podiam perfeitamente coexistir, pois se tratava de duas missões legítimas de arte e, sob esse ponto de vista, era certamente uma opinião conciliatória e que podia agradar ou desagradar a todos.

— As formas puras, isto é, a linha e a cor ordenadas segundo um ritmo coerente e têm ou não capacidade de suscitar emoção? Quanto a mim, acho que sim.

Era uma opinião favorável à arte abstrata, pois achava que no seu fundo a obra de arte vale pela forma e não pelo conteúdo. Quirino Campofiorito, que foi o terceiro a falar, revelou-se inteiramente contrário ao abstracionismo, que taxou de "puro formalismo decorativo sem qualquer valor estético".

Oswaldo Goeldi alegou, então, que o abstracionismo, provindo de Kandinsky e Klee, já datava dos primórdios do nosso século, ao que Murilo Mendes respondeu que, embora tal fato seja verdade, somente agora as obras desses artistas passaram a ser totalmente conhecidas e admiradas e a exercerem profunda influência sobre a nova geração.

O debate tomou vulto com a participação da assistência. Um estudante peruano atacou o abstracionismo exigindo uma definição para o termo, criando a mesa por não haver apresentado na obra os elementos dos teóricos do abstracionismo. Um homem do auditório levantou-se e com uma humildade duvidosa pediu que lhe explicassem o que era abstracionismo. Já havia presenciado um ensaio, continua, que dizia bem claro da confusão reinante não só com o abstracionismo como de um modo geral com a arte moderna.

O ORESUCENDO

Esquenta o ambiente O poeta Ferreira Gullari irrita-se e reclama o tempo perdido com o orador anterior, sendo também muito apertado. Toma a palavra o sr. Oswaldo Marques que faz um longo retrospecto filosófico sobre a necessidade do artista pintar para a sua comunidade. E continua falando sempre com a constante "comunidade". Levanta-se Mário Pedrosa e indaga já meio irritado o que ele queria dizer com comunidade ou a que

to. Pedrosa lembra então que tudo o que se cria não passa de um trufo e em todas as épocas pintaram sempre para o público da sua própria época.

Nessa altura Mário Barata disse que em virtude da mesa haver sido "lealmente criticada" esclareceu que o debate não tinha por objetivo explicar detalhadamente a história da arte abstrata e da figurativa, pois pressupunha que os presentes já estivessem familiarizados com os problemas em debate. Encerrando a polêmica, Mário Pedrosa referindo-se a arte moderna diz que ela representa uma profunda revolução espiritual em nosso tempo, exercendo um papel educador do nosso povo.

Falou ainda Mário Barata: — Meu ponto de vista é que o que marca a nossa época é, sobretudo, a descoberta das ciências sociais. Ver o futuro é difícil. O que se pode aconselhar é método e inteligência para aprender o que realmente caracteriza o que há de novo de "largos horizontes" no nosso tempo.

AS IMPRESSÕES SOBRE OS DEBATES

— Em geral sou cético quanto a debates desse natureza. Mas afinal como no Brasil tudo é muito amorfo, do confronto de idéias às vezes pode surgir alguma coisa. Saíra do Museu de Arte Moderna do Rio que exerceu, em vez de uma série de exposições tumultuárias, pequenas exposições homogêneas pela tendência e pela orientação, de caráter educativo. Assim, por exemplo, essas debates tiveram, no exemplo, essas discussões para o plano mais concreto de mostrar de arte representativa das várias escolas e tendências contemporâneas. Não é preciso que essas exposições sejam todas com trabalhos originais. Podem ser excelentes reproduções de obra de artistas de renome e capazes de dar uma idéia do seu valor.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Magnifico tudo isso! Uma demonstração da vitalidade de regulamentação e interesse. Para mim foi um acontecimento. Não imaginei que os debates chegassem a um ponto tão intenso. Achei tudo excelente, felicitando os participantes. A iniciativa da Associação Brasileira de Críticos de Arte merece os melhores louvores e espero que volte a promover novos debates.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

— Não é verdade, Sr. diretor executivo do Museu de Arte Moderna não escondo sua satisfação.

TEATRO

UM POUCO DO TEATRO NA ARGENTINA

Teatros que vivem cheios — A estréia universal de "Jezabel" foi em Buenos Aires

Alfredo de Almeida e Maria Inês de Almeida são os responsáveis por um dos mais interessantes programas radiofônicos dedicados ao teatro. Chamase "Cenas e Bastidores" e é aos domingos transmitido pela Rádio Ministério da Educação. Alfredo e Maria Inês de Almeida foram passar suas férias em Buenos Aires. E de lá nos trouxeram um punhado de notícias a respeito do teatro da Argentina que muito interessou os nossos leitores. Alfredo de Almeida nos fala pios dos:

— Quinze dias em Buenos Aires se não foram suficientes, pelo menos permitiram um conhecimento maior do que se realiza na capital portuguesa em matéria de teatro. Inmediatamente impressiona, muito favoravelmente, o interesse do argentino pelos espetáculos teatrais. Talvez seja amor, gosto ou simplesmente hábito. Mas, o que importa é que a realidade é das mais animadoras: peças com longa permanência em cartaz, com enorme audiência, num ambiente de evidente interesse do respeitável público. E tanto mais significativamente considerando que estão em funcionamento, atualmente, vinte e seis teatros, sem incluir o Colón!

Fomos a nove teatros; seis de companhias profissionais e três de teatro experimental, movimento este que nos entusiasma, particularmente. Assistimos, assim, o trabalho das companhias Mecha Ortiz, Lola Membrives, Narciso Ibáñez Menta, Luisa Vehil-Esteban Serrador e Ana Lassalle.

De alta categoria artística as espetáculos de Ana Lassalle e Lola Membrives. Ana dirige e representa o primeiro papel de "Jezabel", realizando um admirável trabalho como diretora e intérprete. Lola Membrives também realiza um espetáculo de grande beleza, com "Bocas de Sangue", num cenário excelente de um jovem artista, Santiago Benavente, que mostrou um grande interesse pelo teatro no Brasil. Particularmente interessante, também ficou Ana Lassalle pelo nosso teatro, principalmente depois de ler os desenhos que Henriette Morineau também representava "Jezabel" no Brasil.

Vale a pena registrar o cuidado das encenações, não só pela concepção como pela boa realização. Assim um dos espetáculos mais interessantes que assistimos foi a peça "F. B." — que Pedro Bloch já nos recomendara — pela cenografia verdadeiramente extraordinária de Mário Vianelli. Peça para o grande público, "F. B.", de Suarez de Deza é valoríssima pela sua "mitológica" de Narciso Ibáñez Menta, excelente como diretor e ator, utilizando todos os recursos cênicos, inclusive os auditivis, áudio e cinema, justificando os dois anos da peça em cartaz.

Mecha Ortiz apresenta "El Mal Amor" — apenas um grande êxito popular enquanto prepara e nos apresenta a conhecida "A Street Car Named Desire", em que tem possibilidades de um grande trabalho.

Esteban Serrador apresenta uma peça de Alejandro Casona, "Siete Grietas en el Mar", além mais recente produção do autor espanhol e escrita especialmente para estrair na atual temporada. É uma peça, como o próprio autor rotula — comédia impossível, em três atos, para o grande público, cuja ação se desenvolve num navio, em alto mar. A indubitável habilidade e conhecimento técnico de Casona realizaram um trabalho satisfatório, em seu novo original. Serrador nos falou do seu grande desejo de representar no Brasil. E Casona também teve

para nossa terra as mais carinhosas referências. Registre-se que na própria peça a cena final tem por fundo a baía de Guanabara, iluminada à noite. E os elogios calorosos ao nosso Rio, no próprio texto eram particularmente bons de serem cumpridos por dois brasileiros, na plateia do teatro Voltteama.

Os teatros são muito bons, possuindo muitos aplausos que permitem



Ana Lassalle a "Jezabel" argentina

grandes realizações. Boa acústica, em que peso o tamanho, variando a capacidade da plateia entre 800 a 1.500 lugares. Além o número de localidades consta de programa distribuído, bem como o preço dos ingressos. Bom sistema.

E por falar em preço, achamo-lo muito acessível. O preço mais caro que pagamos foi 16 pesos, ou seja, em câmbio da época, 24 cruzeiros. Em média os ingressos custam 15 pesos, isto é, 22 cruzeiros, havendo localidades ao alcance de todas as bolsos. Na peça "F. B." havia desde os camarotes a 96 pesos até a pitoresca "entrada a paraiso" — versão argentina da nossa "torriinha" a 2,30 pesos, ou seja 3 cruzeiros e pouco. "Bocas de Sangue" tinha "paraiso numerado" a seis cruzeiros. Registre-se também que este ano é que houve o aumento dos ingressos.

E frize-se que os impostos que pagam sobre os espetáculos teatrais são de dez por cento!

As sessões têm início às 21.15, sendo que aos sábados, domingos e feriados, há espetáculo também às 18 horas.

Uma restrição: a claqué continua a ser uma instituição obrigatória. Estranhamos porque nossos ouvintes caros já se desacomodaram ao aplauso forçado.

Devido ao racionamento do papel, os jornais praticamente não mantêm seções de teatro, com raríssimas notas sobre o movimento teatral. As críticas dos espetáculos, via de regra, são muito sucintas.

Cremos que o Brasil devia conhecer melhor o teatro argentino, através de suas companhias de comédia. Os argentinos fazem um bom teatro e esse intercâmbio teatral seria de grande utilidade e significação, numa aproximação maior pela arte, isenta das paixões nem sempre construtivas de certas competições futebolísticas.

Amanhã falará Maria Inês de Almeida sobre os teatros experimentais que viu em Buenos Aires.

"NOSSA CIDADE", PELO GRUPO TEATRAL DO GRÊMIO POLITÉCNICO, DE S. PAULO



CE
Cian e
prod
René
em sua
sidente
demia In
la De Pi
neimato
França
qual des
senta, p
cidade c
nacional
encontra
de filme
nir, num
e atores
críticos
justifica
ca formu
contra d
ção que
quanto à
mes em
ter de
no passa
fermção
neimato
Todos o
A mal
italiano,
da por
De Filip
tempo, t
dos dois
nhla por
ça se e
Peppino
sido a p
Eduardo
o produ
seguiu,
paz em
Filippo
Marturan
(Intérpre
millionár
po (que
pretou, a
glo, "Mu
da), esta
virá; "R
casadeira
Pierang
No film
rias de A
geil inter
bata de
de tomar
o acrobata
trabalhou
ley; espe
minar o
nove sem
atriz calu
sim, o que
em que
devia apr
ve de ser
jovem ita
manha, e
devil mal
Casa do
Por sug
da, proou
projeto p
casa de r
tistas de
que já ex
músicos".
Para se
fundos ne
cloma-se
lucros re
benefício
Cinema",
sódias, b
atrizes de
diógenes,
biografad
filme que
grid Ber
Miranda
como dir

ABCA e a institucionalização de uma crítica de arte moderna no Brasil

Não seria possível traçar as origens da crítica de arte moderna realizada no Brasil sem sublinhar a função empreendida pela ABCA, como nos aponta Lisbeth Gonçalves e Cláudia Fazzolari.⁴⁷ Na década de 1930 e no princípio da década de 1940, os artistas organizaram exposições de arte moderna sem o apoio institucional, as quais foram o impulso inicial para o desenvolvimento da crítica de arte moderna na grande imprensa, com a colaboração de intelectuais associados ao movimento modernista iniciados pela Semana de Arte Moderna de 1922. É nesse contexto que podemos identificar a contribuição de muitos escritores brasileiros, responsáveis pela crítica de arte em periódicos de grande circulação.⁴⁸

A Associação Brasileira de Críticos de Arte nasce em 1949, na França, como a seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte, fundada em 1948, fruto dos primeiros projetos desenvolvidos pela UNESCO, criada em 1945, no contexto do pós-guerra. A UNESCO tinha como missão promover a união e a comunicação entre diferentes culturas do mundo- a AICA liga-se a esse projeto e busca cumprir essa função ao fundar seções nacionais em diversos países, sendo a brasileira uma das primeiras a ser instituída e tornando-se, no Brasil, a primeira associação de profissionais da área das artes visuais. Figuram nos primeiros anos de atuação da instituição os críticos Sérgio Milliet, o primeiro presidente, Mário Barata, o primeiro Secretário-Geral, Antonio Bento e Mário Pedrosa, eleitos posteriormente para a presidência da associação, além de outros importantes nomes da intelectualidade brasileira atuantes na crítica de arte.⁴⁹ Ainda segundo as autoras, os primeiros encontros da AICA tiveram como temática os problemas da crítica de arte, sendo discutidos nos campos teóricos e práticos:

Em 1948, discutiu-se o espaço da crítica de arte e, em 1949, a discussão centrou-se nas Questões Estéticas e Questões Profissionais: direitos da crítica, responsabilidade dos críticos para com o público, os artistas, os poderes oficiais. No campo da reflexão estética, houve um eixo principal nos debates sobre a especificidade da crítica e suas diferenças em relação à história da arte, com a necessidade, para a crítica, de inventar novos métodos e critérios a fim de trabalhar de modo adequado a arte da atualidade, um desafio permanente para a sua prática, ao longo do tempo [...](Gonçalves; Fazzolari, 2019: 212).

⁴⁷ GONÇALVES, Lisbeth R., FAZZOLARI, Cláudia. As origens da ABCA e sua trajetória engajada: da modernidade aos tempos atuais, setenta anos de crítica. In: Anais do XXVIII ANPAP. Goiânia: ANPAP, 2019. v. 1. p. 1123-1138.

⁴⁸ Idem, 2019.

⁴⁹ ABCA,2023; idem, 2019.

A ABCA foi fundada em um momento de modernização do país, resultado do contexto cultural e econômico que o Brasil vivenciou no segundo pós-guerra. As autoras nos recordam que da segunda metade da década de 1940 até o final da década de 1950, o país viveu intensas querelas no campo cultural, que orientaram a criação de três importantes instituições de arte no país: em São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo fundado em 1947, e um ano depois, o Museu de Arte Moderna, e de maneira concomitante dá-se, em 1948, a criação do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.⁵⁰ Segundo a socióloga Sabrina Sant’anna,⁵¹ “o Museu do Rio de Janeiro parecia manter o passo com um movimento de fundação dessas novas instituições. Não apenas na capital, mas também em São Paulo (1947), Florianópolis (1949) e Rezende (1950) seriam criadas instituições nos mesmos moldes do MAM carioca”.⁵²

Conforme nos aponta Ana Gonçalves Magalhães,⁵³ o Brasil desenvolveu *condições sócio-político-econômicas* no final dos anos 1940 e durante a década seguinte tornando-se um território favorável para o desenvolvimento de uma economia de arte. No contexto da Guerra Fria, o país despontava como aliado da política externa norte-americana, tendo os Estados Unidos contribuído para a formação das instituições modernas no país. A exemplo, a figura de Nelson Rockefeller e de sua associação, parte da política cultural hegemônica norte-americana, que tanto influenciou na fundação do MAM do Rio.⁵⁴

O país iniciou um processo de inserção no circuito artístico internacional, com a importante empreitada realizada pelo casal Francisco Matarazzo e Yolanda Penteado a partir da fundação da Bienal de São Paulo, iniciada em 1951, que buscou desde seu estabelecimento a “formação de um público para arte moderna” e a “formulação de uma narrativa de arte moderna” no Brasil.⁵⁵

Essas novas instituições, fundadas no moderno, solicitavam críticos *oficiais* que dessem respaldo ao projeto de modernidade que estava sendo construído para o país, e que se torna ainda mais latente na metade da década de 1950. Para Grinberg, “a crítica de arte tornou-se fundamental para o estabelecimento da arte moderna no ambiente cultural brasileiro”.⁵⁶ Foi nesse período que a crítica de arte desempenhou grande importância política e social no país.

⁵⁰ GONÇALVES; FAZZOLARI, 2019: 210.

⁵¹ SANT’ANNA, Sabrina M. P. Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

⁵² LOURENÇO, 1999 apud idem: 8.

⁵³ MAGALHÃES, Ana G. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & interdisciplinaridade*, v. 4, n. 7, p. 112-129, 2015:114.

⁵⁴ SANT’ANNA, 2008 & 2011.

⁵⁵ MAGALHÃES, 2015: 117.

⁵⁶ GRINBERG, 1997:606.

Mário Pedrosa, na qualidade de presidente da ABCA, redige um texto-manifesto publicado no jornal *Correio da Manhã* intitulado *Os deveres do crítico de arte na sociedade*⁵⁷, onde declara o papel da associação:

[...] a AICA vem encontrando crescente reconhecimento da importância de suas funções. Desde a sua fundação ela adotou como norma básica de sua atuação, por toda parte, defender a liberdade de criação, de expressão e de crítica. A ABCA neste sentido não é senão a realizadora no seu setor nacional desses princípios. **Ela vem lutando no sentido de conquistar para a crítica de arte o consenso geral de que se trata de uma atividade profissional específica a fim de que considere o crítico um técnico qualificado.** Tanto no plano internacional como no nacional, a associação vem se preocupando também com as crescentes funções da atividade crítica no que toca às relações da arte com a sociedade, da arte com o Estado, na medida mesmo em que cresce, a olhos vistos, a importância do fenômeno artístico em todos os sentidos. (Pedrosa, 1969) (grifo nosso).

Podemos concluir, nesse sentido, que havia um processo de institucionalização da profissão do crítico de arte, e como comenta Pedrosa, buscava-se definir a natureza da atividade crítica, para que assim, desenvolvessem meios para legitimar os profissionais que atuavam no campo. Sendo necessário, portanto, categorizar os críticos e suas relações com seus objetos de análise, pois, dessa forma, seria possível alcançar o reconhecimento das instituições culturais e órgãos públicos. Pedrosa afirma buscar “reconhecimento do crítico de arte, como um técnico qualificado, por instituições artísticas das mais prestigiosas do país (bienais, museus) e de modo indireto e ainda esporádico, por órgãos governamentais”.⁵⁸

Tal processo tomou forma a partir da instauração da associação de críticos de arte em 1949, a qual, desde a sua fundação, propõe em seus estatutos diretrizes e metas, objetivando “assegurar a prática da crítica com fundamentos metodológicos e éticos, defendendo os direitos profissionais dos críticos de arte”,⁵⁹ tendo a associação desempenhado o papel de defesa dos direitos da profissão do crítico de arte. E é no contexto dessa associação, em 1952, que o poeta Murilo Mendes é convidado a homenagear o também poeta Manuel Bandeira pela sua atuação como crítico de arte. Ao meu ver, tanto o convite quanto o tom que Murilo assume ao escrever o texto nos levam a crer que, naquele momento, havia uma movimentação que marcava uma passagem de uma crítica de arte *amadora* para uma crítica *especializada*.

⁵⁷ PEDROSA, Mário. *Os Deveres do Críticos de Arte na Sociedade*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de jul. 1969.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ ABCA, 2023.

O surgimento das universidades e um outro movimento de institucionalização

Para Frederico Morais,⁶⁰ a crítica de arte no Brasil recebeu a competente contribuição de escritores e poetas, "Mário de Andrade analisando a obra de Segall, Murilo Mendes a obra de Volpi, Aníbal Machado a gravura de Goeldi, Joaquim Cardozo a pintura colonial ". Segundo Frederico, "são momentos preciosos de nossa crítica de arte". Porém, é com Ferreira Gullar que "a crítica de arte não apenas passa a ocupar um campo específico em nossa cultura, com um vocabulário, linguagem e bibliografia próprias, como se torna fundamentalmente teórica".⁶¹

O historiador e crítico da arte Giulio Carlo Argan⁶² afirma que, à medida em que a sociedade moderna avançou, a função da arte se modificou, gerando mudanças significativas no discurso sobre arte, a tal ponto de se tornar uma "disciplina autônoma e especializada". Nesse sentido, a crítica de arte passou a "operar segundo metodologias próprias", tendo "como fim a interpretação e avaliação das obras artísticas".⁶³ Além de pontuar um movimento de institucionalização da crítica de arte junto a ABCA, é igualmente importante mencionar um movimento de especialização que decorre do ambiente universitário no Brasil.

Parte desse processo de modificação da escrita sobre arte pode também ser atrelado a instauração das universidades, que estabelecem essa disciplina autônoma tal como nos afirma Argan, inicialmente fundamentada no ensino da filosofia. No Brasil, é a partir de 1940 que começa a se fixar um *novo modelo de crítica*.

Tomemos as análises desenvolvidas no campo da crítica literária por Flora Süssekind, que intenta nos dar um panorama do curso da formação desses profissionais e das polêmicas que se sucederam, entre ambiente universitário e jornalístico. Em *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna (1986)*⁶⁴, a crítica afirma que há uma busca para identificar o período em que a *crítica moderna* teve início no Brasil. Nesse período há uma crescente tensão entre dois modelos de críticos: o primeiro baseado na figura do *homem de letras* e na produção de resenhas em jornais, enquanto o segundo modelo está ligado à *especialização acadêmica* e se utiliza predominantemente de livros e cátedras. Essa tensão foi

⁶⁰ MORAIS, Frederico. *No Museu de tudo, poesia e crítica*, 1976. In: *Pensamento Crítico 2*. Silvana Seffrin (org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

⁶¹ Idem: 9.

⁶² ARGAN, Giulio C. *Tarefa e significado da crítica da arte*, 1995. In: *Arte e crítica de arte*. (Trad. Helena Gubernatis). Lisboa: Editorial Estampa, 2010.

⁶³ Idem: 127.

⁶⁴ SÜSSEKIND, Flora. *Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna* In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.

percebida em meio às primeiras gerações de formandos das faculdades de Filosofia criadas nos anos 1930.⁶⁵

De acordo com Sússekind, as escolas já existiam no Brasil desde os anos 1920, porém, foi na década de 1930 que os institutos isolados se organizaram enquanto universidades, nas faculdades de Filosofia, Ciências e Letras. O que resultou na quebra da antiga hierarquia que estava associada ao prestígio político das profissões liberais.

A autora localiza que a passagem do crítico-cronista ao crítico-scholar inclui um elemento institucional: a universidade. Citando Carlos Guilherme Mota, em *Ideologia da Cultura Brasileira*, “foi no final dos anos 1940 que os resultados do labor universitário se fizeram sentir”.⁶⁶ A geração de críticos chamados scholars passa a olhar com desconfiança para o tradicional modelo do *homem de letras* e para o tratamento anedótico - biográfico em geral concedido na imprensa.⁶⁷

Diante desse cenário, o que inicialmente poderia parecer uma *desqualificação* por parte de Murilo - ao proferir - “*não passo dum amador*” - pode ser lido, na verdade, como uma estratégia adotada pelo poeta para considerar a relevância da produção dele, de Bandeira e de seus similares. Pois naquele momento, conforme já exposto, havia um cenário que buscava delimitar e definir - espaços e atores - para a produção dos discursos sobre arte, o que pode também configurar um sintoma do projeto moderno que vinha sendo vislumbrado para o país. Murilo, ao que tudo indica, é lúcido sobre esses processos: como Júlio Castañon assegura, essa lucidez é a “consciência que marca sua própria atividade”.⁶⁸

Murilo não tinha pretensões em ser um crítico especializado e ainda que entenda o significado de uma produção especializada, o poeta conclui seu texto-homenagem sugerindo que o exemplo de Bandeira seja mais tarde transmitido às futuras gerações de poetas, para que dessa forma tornem-se também entusiastas dos movimentos artísticos contemporâneos.⁶⁹ Em suma, nos fica evidente que o poeta tem total clareza das diferenças de abordagem entre as produções - da crítica de arte realizada pelos literatos versus críticos especializados - entretanto, acredita que ainda assim, continua a ser importante a presença dos textos produzidos pelos escritores e poetas para as reflexões sobre artes no Brasil.

⁶⁵ SÜSSEKIND, 1993: 15 apud REINALDIM, 2017.

⁶⁶ SÜSSEKIND, 1993: 18-19.

⁶⁷ Idem: 20.

⁶⁸ CASTAÑON, 1993: 81.

⁶⁹ MENDES, 1952: 206.

Parte II – Itinerários possíveis

Uma visão do que foi escrito sobre seu exercício crítico

O poeta e crítico literário Mário Faustino (1930-1962), em seu projeto *Poesia – Experiência*,⁷⁰ elaborado nos anos 1950, menciona a contribuição do poeta mineiro para a cultura brasileira:

Mas, em passant, escreveu bons poemas, sobre tudo bons versos. O que é muito, se o compararmos com alguns até mais célebres. Depois escreveu aquelas coisas sobre Ouro Preto. Trata-se de um dos poucos intelectuais cultos do Brasil. **Mostra que nem só de poesia vive o poeta. Sabe de música. Sabe de artes plásticas.** Escreve bem sobre uma e outra coisa. Tem exercido salutar influência sobre alguns jovens. Tem classe de intelectual. (Faustino,1977: 213) (grifo nosso).

Murilo Mendes era considerado um intelectual com um conhecimento amplo da cultura, assim como nos afere o olhar de Faustino. Tendo desenvolvido uma extensa rede de sociabilidade desempenhou um papel de articulador cultural não apenas no Brasil, mas também na Europa, por esse motivo exerceu grande influência na geração mais jovem. Como mencionado pelo crítico, Murilo não se limitava apenas à poesia, dominava assuntos relacionados às artes, como a música⁷¹ e às artes plásticas. E sobre eles, dedicou-se a escrever e refletir de maneira significativa.

Foi o crítico Mário Pedrosa, o *companheiro de arte*⁷² do poeta, talvez, o primeiro a analisar a atuação de Murilo como crítico de arte, isso se deu em 1960, quando o brasileiro já havia se estabelecido na Itália e vinha colaborando com textos para a apresentação de exposições de importantes artistas estrangeiros.

Em janeiro daquele ano, o poeta prefacia o catálogo da exposição de pinturas de Corpora, realizada em Roma, na galeria *Pagliani*. Pedrosa motivado com o recebimento de um exemplar escreve um artigo em sua coluna *Artes Visuais* no Jornal do Brasil, intitulado *Murilo, o poeta-crítico*.⁷³

⁷⁰ O projeto teórico e crítico foi coordenado por Mário Faustino no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil entre os anos de 1956 a 1959, trazendo à grande imprensa a divulgação e discussão da poesia – nacional e internacional. Faustino desenvolve um projeto didático pensando a formação do poeta, buscando um desenvolvimento interdisciplinar que contemplasse outras disciplinas como filosofia e política, importante para ele, também, no processo da criação poética.

⁷¹ Os textos sobre música do poeta foram reunidos, em 1993, no livro *Formação de Discoteca* organizado por Murilo Marcondes Moura. In: MENDES, M. *Formação da discoteca*. Organização e apresentação, Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 1993.

⁷² PIFANO, Raquel Q. *Mário Pedrosa Companheiro de Arte de Murilo Mendes*, p. 262 -271. Anais do XXXIX CBHA, 2020.

⁷³ PEDROSA, Mário. *Murilo, o poeta-crítico*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 jan. 1960.

na bolsas a realistas

Um francês pôs à disposição dos jornalistas brasileiros listas de aperfeiçoamento no letivo de 1960, constando um estágio que será no Centro de Formação de Artistas, em Paris. Inscrições estão abertas até 31 de maio. Os candidatos deverão ter nível superior completo, pós-graduação de jornalismo ou prática da profissão, e aceitar candidatar-se com 30 anos. As informações serão fornecidas pelo Departamento de Imprensa da Embaixança, nesta Capital.

mela a ultados

De hoje, o resultado da prova de Matemática, da Exma. Carmela Dutra, estabelecido no pátio daquele estabelecimento de ensino, à disposição dos alunos. Oportunamente as listas selecionadas serão publicadas. Prova de Português, com comentários de vista da professora, será recebida amanhã-feira, às 17 horas.

retos do sidente República

O presidente da República assinou decretos autorizando o uso do Patrimônio da União para a doação que o município de Apucarana, Paraná, fez à União Federal, de um terreno situado na Rua Osório de Paula, destinado à construção de prédio para a escola postal-telegráfica local; e nomeando o bacharel José Marques Lobo para o cargo de suplente de Diretor de Trabalho e Presidente do Conselho de Conciliação e Julgamento de Petrópolis.

na RADIO RNAL, BRASIL.

Pedro Müller

do, no Itamarati, pelo Sr. e Sr. e Sr. em que ostentava mais Marechal Teixeira Lott para colocar as me-

ARTES VISUAIS

Murilo, o poeta-crítico

Mário Pedrosa

Ao vir escrever minha nota, o correio me trouxe o catálogo da exposição ora aberta em Roma, na Galeria Pogliani, de pinturas de Córpora. Prefacia o catálogo o nosso Murilo Mendes. Como desde dias que andava manuseando seus trinta anos de poesia (1925-1958), editados em volume deste ano por José Olímpio, a presença do poeta e amigo me dominou, e vim aqui dizer isso.

Nenhum poeta ou literato brasileiro jamais teve a paixão da pintura como Murilo. Mário de Andrade também foi um encantado por essa arte e sobre ela muito escreveu. Mas Murilo a vive, como um crítico especializado, e, até mais: como um artista, um pintor. Ele realiza o ideal do artista completo: não há limitação possível para ele. Amar a pintura e excluir a música? Amar a escultura e excluir a arquitetura? E amar a pintura, a escultura e a arquitetura, e desleixar a poesia? A poesia, que ama sobre todas as coisas e é para ele o pálio sob o qual se acolhem todas as outras artes? Que mutilação!

Vive ele em Roma num permanente diálogo com Dante, e não dispensa sua hora de convívio com Mozart, enquanto a imagem de Delfos ou de Segesta, na Sicília, não lhe saem da fabulosa memória, sobre a qual "o mundo" vive a "hater". Talvez, por isso mesmo, já em poema da mocidade suspirava ele para que "o espírito da destruição" viesse "acabar com a minha memória".

Mas não se pense ser ele um museu de arcaísmos: ao contrário, sua casa em Roma, é ponto obrigatório de poetas e sobretudo de artistas plásticos italianos, da última geração. O prefácio sobre a pintura de Córpora não é exceção. Ainda no ano atrasado lhe coube mostrar aos italianos a arte do mais italiano dos mestres da pintura moderna, Magnelli. Córpora é um dos nomes mais importantes da geração que agora começa a alcançar a maturidade; sobre sua última fase, Murilo nos diz coisas muito pertinentes. Como personalidade e como pintor, se distingue Córpora por um elemento crítico, que talvez lhe tenha vindo de sua educação francesa, no norte da África, onde nasceu. Sua inteligência penetrante não desarma diante do pintor ao trabalho, quando uma matéria fisicamente sensual, como ele mesmo, se derrama pela tela, e vai de si mesma se estratificando, para essa passagem que Murilo tão bem assinala "de um estado larvar a um estado orgânico, no qual as cores se transportam: estas revelam a clareza de uma visão, que, libertada dos elementos emocionais, estabelecem a equivalência, entre forma e matéria".

Toda a poesia de Murilo Mendes é permeada de intervalos, críticos, dentro dessa leve universal e indissolúvel, em que se trançam pintura, música, poesia, arquitetura, dança, todas as manifestações artísticas do homem. Em pleno modernismo dos idos de vinte, tantas vezes pueril e provinciano, (no mau sentido), Murilo saía-se com versos em que revela suas preocupações plásticas: "Andamos no automóvel gostoso, pensando no rubismo". Seus poemas, de todas as épocas estão cheios de naturezas mortas, descritas ou concebidas, de alusões a pintores e quadros, como o admirável poema em que descreve a arte de Vermeer, de metáforas plásticas que se transformam, não raro, em mais do que alusões literárias, pois constroem idéias, sentimentos, problemas autênticos de pintor, escultor ou arquiteto.

Num de seus recentes poemas, publicado no SD do JB, ele fala em "o vermelho, que deu um tiro no silêncio" e que é comparável a outro da admirável série das sicilianas em que descreve "o cárisma do azul, ninguém esgota o azul e seus enigmas" (Elegia de Taormina). O poeta penetra o mistério das cores, e nos descreve a percepção incompreensível delas. Em *Oswaldo* graças, dedicado à arte de nosso querido Goeldi, ele diz, poeticamente penetrante: "Não sujeitas o desenho à gravação: Liberasse as duas forças... Pela natureza visionária. E pelo severo ofício... Silêncio e solidão Oswaldo gravas". Não está aí traçada toda a arte de Goeldi?

João Cabral de Melo Neto disse um dia, com intuitiva generosidade e penetração insuperável, da poesia de Murilo que "foi ela que me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo". Se João Cabral me permitisse fazer, barbaramente, pequena alteração em seu pensamento, em lugar de discursivo poria "o descritivo", só para ficar no plano fenomenológico. Descrever sensações, visões irreduzíveis ao linguajar formal lógico é parte substancial da poesia murileira. E, então, o plástico aparece como uma pedrada atirada por Murilo — artista na trama tradicional do poético. Dêse arremesso surge o súbito congelamento de suas metáforas em alegoria; a partir daí, freqüentemente, a poesia é apocalipse.

STRAVINSKY

A originalidade de Stravinsky

Renzo Mas

O credo artístico de Stravinsky é fixado numa de suas Poéticas Musicais: *avons un devoir envers le que: c'est de l'inventer*. Para a música. Muito particularmente, Robert Siohan — do livro que a Coleção acaba de publicar — parece dizer que Stravinsky não tem muita coisa; este autor não seria dotado de personalidade sua própria; pretando, basta conhecer pouco da sua obra, que encouso tão profundamente a música do nosso século chegar a conclusões definitivas.

Vejam, Stravinsky com *Scherzo Fantástico* obra hábil, brilhante, marcadamente rimskyorskian. Stravinsky, que já tinha anos de idade, não foi tocado como o era Strauss de *Artificio* são do mestre e lembram Debussy. Mas 1910 com *Pássaro de Fogo* com *Petruska*, o compositor exprime com uma linha que será inconfundível sua (e de muitos outros) esta marcou um par de coisas de compositores): ca ao máximo, nervosa, agressiva, cheia de doçuras como que por uma de pudor artístico, criando meios orquestrais mínimos que nenhum instrumento sua personalidade, com pontos melódicos primitivos, barcos, com uma fantasia ca inesgotável, com hásparas. Tudo isso, aliter por uma genialidade arrastada, continuou desde o *Pássaro* hoje, independentemente de serem diferentes e renovadas as intenções: mudando de pretextos de gênero — sempre quando inalterada sua originalidade.

1913, *Sagração da Primavera* mais bárbara e dramática obra de Stravinsky; *Elégia*, entretanto, consequentemente de *Petruska*; *Bodas de Canção*; 1917; Siohan lhes falará de: e folclore há, mas acima das construções de do nosso tempo. *Bodas*, seus 4 pianos e seus uma das obras mais extraordinárias e perfeitas escritas por compositor.

Para a *História da Música* (1918), Siohan fala em espanhol, valsa vienense argentino, *rag-time* russo, mas não reparam: possivelmente do Stravinsky mais puro e total. Particularmente, Siohan só lembra a criação de obras de Pergolesi; *Tchaikovsky* lembra *Tchaikovsky* para o *Concerto para Piano* Bach; para *Oedípus* lembra Sófocles e Haendel; para *Capriccio* lembra Weber; *Concerto para 2 Pianos* (que acabo de ouvir uma vez, em Veneza); Beethoven; para *Rakóczy* lembra o melodramático; para *Cantoum*

Pedrosa, coloca a fascinação de Murilo pela pintura como um ponto diferencial em relação aos outros poetas e literatos brasileiros. Segundo Pedrosa, ainda que Mário de Andrade tenha sido um grande entusiasta dessa arte, e tenha publicado muitos textos, sua produção se diferencia da de Murilo, porque, ele “[...] *a vive, como um crítico especializado, e até mais como um artista, um pintor. Ele realiza o ideal do artista completo: não há limitação possível para ele*”.⁷⁴

Para Pedrosa no auge do modernismo dos anos 1920 – *tantas vézes pueril e provinciano, (no mau sentido)* Murilo já demonstrava em seus versos suas preocupações plásticas:

Seus poemas, de tôdas as épocas estão cheios de naturezas mortas, descritas ou concebidas, de alusões a pintores e quadros, como o admirável poema em que descreve a arte de Vermeer, de metáforas plásticas que se transformam, não raro, em mais do que alusões literárias, pois constituem idéias, sentimentos, problemas autênticos de pintor, escultor ou arquiteto [...] (Pedrosa,1960).

Em seus textos o poeta descreve a sua experiência diante da poética de determinado artista ou obra, em exemplo dado por Pedrosa, Murilo “penetra o mistério das cores, e nos descreve a percepção incompreensível delas”. Em trechos como “o vermelho, que deu um tiro no silêncio” ou “o carisma do azul, ninguém esgota o azul e seus enigmas”, o poeta consegue captar e expressar através da linguagem escrita aspectos subjetivos inerentes às escolhas estéticas dos artistas.

Pedrosa recorda-nos do poema *Oswaldo gravas*⁷⁵ dedicado a obra de Oswaldo Goeldi. Para ele, Murilo consegue delinear toda a arte de Goeldi através de seus versos, fazendo-a de maneira *poéticamente penetrante*. Na análise de Pedrosa, a poética de Murilo pode ser interpretada a partir de um plano fenomenológico, pois em seus textos o poeta propõe a experiência diante do fato artístico: “descrever sensações, visões irredutíveis ao linguajar formal lógico é parte substancial da poesia murilesca”.⁷⁶

Interpretar a produção de Murilo através de uma perspectiva fenomenológica é uma interessante saída para compreender certas especificidades do texto crítico do poeta. O próprio Murilo foi um leitor do filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961), e como nos indica Nhering introduz em um dos seus textos sobre Giulio Turcato⁷⁷ ideias e citações de *L’oeil et l’esprit*.

⁷⁴ PEDROSA,1960.

⁷⁵ O poema mencionado por Pedrosa intitula-se, *Uma homenagem a Oswaldo Goeldi* e foi publicado originalmente no livro de poemas *Parábola (1946-1952)*. In: MENDES, M. *Uma Homenagem a Oswaldo Goeldi*, Poesia completa e prosa: Parábola, p. 556-557.

⁷⁶ PEDROSA,1960.

⁷⁷ Trata-se do *Texto acríptico para Turcato* de 1965. In: MENDES, M. *Texto acríptico para Turcato*, Poesia completa e prosa: A Invenção do Finito, p. 1351-1352.

Assim como atesta sobre Ponty, Murilo também “acreditou menos na *física-óptica* da pintura, acreditou mais em suas nervuras, vibrações e irradiações”.⁷⁸ Neste texto, revela-se “como crítica e poesia se unem para apurar a percepção da arte, resultando numa forma de conhecimento diferenciada.” Para a autora, o poeta “não se limita a espelhar os quadros, mas oferece uma meditação a respeito”.⁷⁹

Nota-se, através da análise da crítica de arte de Murilo, que ele busca em seus textos compreender e descrever os fenômenos tal como são vivenciados. Procurando capturar a essência e a estrutura dos fenômenos, tal como são experimentados por ele, no momento do encontro com a obra, ou com os próprios artistas. Descreve os fenômenos diretamente percebidos, relatando um momento, um estado, revelando significados na experiência.

Outra relevante análise acerca da produção do poeta, já mencionada, foi escrita pelo crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan,⁸⁰ que conheceu o brasileiro durante o período romano e, pelo que indica, mantinha algum contato⁸¹ para além de encontros casuais. A respeito da atividade crítica de Murilo, Argan acredita que se tratava de uma extensão do seu exercício como poeta:

Para Murilo Mendes a crítica de arte era um gênero literário, um capítulo do seu trabalho poético. Por vezes o texto crítico conserva a métrica da poesia; mais frequentemente nasce como fato poético, e, depois, numa segunda versão, configura-se **como prosa que se serve com discreta e espontânea propriedade da terminologia técnica da crítica de arte.** [...] A crítica de arte, para ele, não era de modo algum a atividade de um bom diletante, mas uma repartição do seu laboratório linguístico. (Argan, 1991) (grifo nosso).

⁷⁸ MENDES, 1965 apud NHERING, 2002: 80.

⁷⁹NHERING, 2002: 78.

⁸⁰ ARGAN, Giulio C. *O olho do poeta ou les éventails de Murilo Mendes*. Trad. Murilo Marcondes de Moura. In: Folha de S. Paulo, São Paulo, 11 mai. 1991, caderno Letras, p. 6.

Segundo Augusto Massi (1991) o artigo escrito por Argan foi publicado na revista *Letterature d'America*, n° 23, em 1984. In: MASSI, Augusto. *Móbile para Murilo Mendes*. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 maio 1991, Letras – Primeira Leitura. Já Pifano (2016) nos afirma que o texto foi escrito em 1977, para edição especial da revista dedicada em homenagem ao falecimento do poeta, porém tal edição não chegou a ser publicada. Sendo traduzido por Murilo M. de Moura em 1991, e publicado no jornal Folha de São Paulo. E posteriormente, em 2001, incluído no livro italiano *L'occhio Del poeta* com outro título. In: ARGAN, Giulio C. *I ventagli di Murilo Mendes*; In: PICCHIO, Luciana. *Murilo Mendes, L'occhio Del poeta*. Roma: Gangemi Editore, 2001.

⁸¹ Não se sabe ao certo o grau de intimidade do poeta brasileiro com o crítico italiano, porém foi possível constatar que eles conversam sobre questões que iam além do ambiente romano. Em carta enviada de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, em 03.julho.1972, Pedrosa menciona que Murilo Mendes havia comentando sobre um desencontro de opiniões, entre Argan e Pedrosa, acerca do local que viria a abrigar o Museu da Solidariedade, fundado no Chile entre 1971-1972, o que nos leva a inferir que Murilo e Argan se cruzavam e debatiam sobre assuntos variados. Após o falecimento do poeta, segundo Gomes (1978), Argan pretendia organizar uma exposição com a coleção de Murilo, em 1978, na Galeria dell'Arte Moderna. In: GOMES, Frederico. *Murilo Mendes, crítico de arte*. Revista Arte Hoje, 03- 1978.

Ainda sobre esse aspecto, Argan, acrescenta:

Escrevia sobre arte não porque quisesse fazer crítica, mas porque, sendo poeta e, portanto, linguista ou filólogo, interessava-lhe tanto a linguagem da arte como a da crítica, reconhecendo o intrínseco vínculo entre ambas [...] (Argan, 1991).

O crítico italiano ressalta que Murilo evitava juízos e argumentos categóricos, *os impulsos polêmicos*, por isso considerava que o poeta fazia crítica *com muita humildade*. Murilo não propunha em seus textos argumentos definitivos, realizava análises abertas que propusessem a discussão e a ampliação do olhar do leitor, a respeito de determinado artista ou obra. Não tinha interesse em ser uma autoridade, encerrar questões ou concluir ideias, pelo contrário, parecia sempre ter o interesse de abrir, expandir, e deixar inconcluso. Talvez por isso um crítico não sistemático, para alguns, e não é porque o poeta evitava juízos e relativizações que seus textos não foram polêmicos, gerando, muitas vezes, reverberações no *campo artístico*.

Argan também nos ressalta que o poeta recusava a transliteração ‘‘a tradução das imagens pictóricas em literárias’’ buscava interpor ‘‘entre umas e outras o diafragma de uma linguagem crítica, da qual reconhecia a autonomia literária’’.⁸² Murilo buscava se afastar de um modelo preconcebido de análise da crítica literária, assim defino por Otília Arantes:⁸³

crítica ensaística de cunho nitidamente literário [...]; crônica de circunstância, a crítica de rodapé, coisa de autodidata, que, por mais viva e bem escrita que fosse, não era capaz de inserir a produção local e avaliá-la dentro de um quadro mais amplo de referências, históricas ou mesmo teóricas, e, sem desmerecê-la, ficava quando muito num bom plano descritivo. (Arantes, 2004: 20 apud Reinaldim, 2017: 3559).

Acreditamos assim que o fato do poeta optar por recusar a transliteração acrescenta uma perspectiva crítica em seus textos. Murilo encontra-se justamente no limiar dessa geração, pois conseguiu unir ao ensaio uma avaliação crítica e histórica dos artistas aos quais se referia. Seus textos, como veremos mais a diante, não podem ser lidos como uma simples *crônica de circunstância*, já que havia um esforço por parte do poeta em refletir aquela produção. Baseando-se muitas vezes – a um quadro de referências estéticas e históricas a que se vinculava o artista, e na maioria das vezes, embasando seu pensamento a partir de teóricos do campo, assim se afastando desse modelo definido por Arantes.

⁸² ARGAN, 1991.

⁸³ ARANTES, Otília B. F. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Nos textos de época, trazidos acima, dos críticos Mário Pedrosa e Giulio Carlo Argan, escritos na década de 1960 e 1970, respectivamente, a questão da *extensão do repertório poético* comparece em ambas as análises. Para eles, a crítica de arte de Murilo não se difere de sua produção literária, sendo *um capítulo do seu trabalho poético a repartição do seu laboratório linguístico*. Sua produção crítica, tanto em prosa quanto em verso, manifesta-se como *fato poético*.

Ao lermos a fortuna crítica sobre essa produção percebemos questões recorrentes no discurso dos estudiosos, Eduardo Rosal⁸⁴ menciona *chaves de leitura da crítica muriliana*, abordagens interpretativas para a crítica produzida pelo poeta. Tomemos essa elaboração para pensar possibilidades de entender as tópicas que perpassam o exercício crítico do poeta e a forma como a fortuna crítica leu e relacionou esses interesses a sua produção de crítica de arte. Entre as tópicas abordadas pela fortuna crítica podemos citar as seguintes chaves de leitura:



Esquema baseado na *Teoria Mimética* sistematizada por René Girard (2009)⁸⁵

Em interpretações contemporâneas, encontramos autores que associam o exercício crítico do poeta às suas relações afetivas e ao seu colecionismo. Murilo constituiu uma coleção de arte, pode-se dizer, desde os anos 1930, data das primeiras peças do seu acervo. Ao longo de sua vida colecionou além de obras de arte - desenhos, pinturas, esculturas, gravuras - livros raros ilustrados por artistas e fotografias.⁸⁶

⁸⁴ ROSAL, 2018.

⁸⁵ O esquema foi proposto por mim, a partir da sistematização da Teoria Mimética, lida através da dinâmica do triângulo do desejo, elaborada por René Girard (2009), onde pensaríamos que essas chaves de leitura, podem e devem ser pensadas a partir de uma relação mimética e triangular. In: GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.

⁸⁶ ELEUTÉRIO, 2001; CHIARELLI, 2020.

Nesse sentido, Maria Eleutério⁸⁷ acredita que “a produção de Murilo Mendes e a coleção muriliana estão no centro da interlocução com os amigos”. A autora nomeia o poeta como um *coleccionador-artista*, para ela “no caso dos colecionadores-artistas, é também perscrutar o seu processo criativo, visto que a coleção, na maioria das vezes, resulta do círculo e amigos que se compõe, e não de objetos que se escolhem”. Dessa forma, “simultaneamente proporcionam o desenvolvimento do olhar crítico sobre artes visuais e propiciam a criação poética”.⁸⁸

De forma análoga, a pesquisadora Raquel Pifano⁸⁹ propõe "uma complementaridade recíproca entre o exercício crítico e o seu colecionismo".⁹⁰ A autora corrobora, nessa leitura, buscando nos dar um panorama da atuação crítica do poeta, relacionando o seu exercício crítico com a constituição da sua coleção de artes plásticas presente no MAMM, tendo como fio condutor as relações afetivas, sendo Murilo para a autora um *Colecionador de Amigos*.⁹¹

Já o historiador e crítico de arte Tadeu Chiarelli⁹² identifica um sintoma na primeira publicação que aborda a coleção de arte do poeta, resultante da primeira exibição pública das obras que fazia parte de seu acervo.⁹³ Segundo Chiarelli “parte dos textos denunciava certo pudor em constatar que Murilo Mendes teria sido, além de poeta, colecionador.” Acredita assim que, existiam “sintomas de que à figura do poeta causava desconforto colar a do colecionador, como se essas atividades fossem, se não opostas, contraditórias”.⁹⁴

Chiarelli nos cita, como exemplo, trechos dos textos de Marisa Volpi e José Sommer Ribeiro (1987) que reforçam esse sintoma, somando-se ainda algumas passagens de Arlindo Daibert (1995).⁹⁵ É possível constatar que houve uma mudança desse cenário com trabalhos como de Eleutério e de pesquisadores vinculados a UFJF,⁹⁶ que nomeiam Murilo Mendes enquanto colecionador e atrelam a sua produção de crítica de arte a esse ato.

⁸⁷ ELEUTÉRIO, Maria de L. *Murilo Mendes, colecionador*. Remate de Males, v. 21, n. 2, p. 31-62, 2001.

⁸⁸ Idem:35; 50; 44.

⁸⁹ PIFANO, Raquel Q. *Murilo Mendes, colecionador de Amigos*, p. 4-6. Anais do XXXVI Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP, 2016.

⁹⁰ Idem: 416.

⁹¹ Idem apud PEREIRA, 2002.

⁹² CHIARELLI, Tadeu. *Coleção de Arte Murilo Mendes: Percursos; Transformações*. CRISTOFARO, Valéria de F. PASSOS, Valtencir A. dos. (orgs.). *Coleção Murilo Mendes: 25 anos*. Juiz de Fora: MAMM/UFJF, 2020.

⁹³ A exposição intitulou-se *Murilo Mendes. O olhar do poeta*, ocorrida em 1987, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

⁹⁴ CHIARELLI, 2020: 13.

⁹⁵ VOLPI, Marisa. *Murilo Mendes, entre Paris e Roma*. In: MENDES, Maria da Saudade Cortesão; ALÇADA, João Nuno, (orgs.). *Murilo Mendes. O olhar do poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987. / Programada desde há alguns anos, de José Sommer Ribeiro, In: (idem,1987). DAIBERT, Arlindo. *Caderno de Escritos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. apud CHIARELLI, 2020.

⁹⁶ Mencionamos os trabalhos de Pifano (2016, 2016, 2020); Moreno (2016); Genú (2017) e Rocha (2018) desenvolvidos no âmbito da UFJF.

Tal mudança se intensificou com a vinda da coleção do poeta para o Brasil, que está sob guarda da Universidade Federal de Juiz de Fora, desde 1994, e acondicionada no Museu de Arte Murilo Mendes, desde 2005 - data de sua criação. Com a coleção atrelada a universidade e com uma instituição própria, este acervo passou a receber mais atenção e, conseqüentemente, se desenvolveram projetos de pesquisa atrelados à universidade, com intuito de pesquisar e difundir esse conjunto de obras.

No que tange o interesse desta pesquisa, que é tratar da produção de crítica de arte do poeta, identificou-se um indício: em grande maioria os textos que apareciam ou eram mencionados nas inúmeras exposições que o museu realizou, ou nos trabalhos vinculados aos grupos de pesquisa da universidade - parceria com o museu - evidenciavam temáticas e questões relacionadas aos artistas que constam no acervo. Com isso, os artistas que não fazem parte da coleção acabam por não comparecer muitas vezes nesses discursos. Em suma, percebe-se que as mostras e os trabalhos acadêmicos que vêm sendo desenvolvidos no âmbito dessas duas instituições acabam por focar a produção de crítica de arte que pode ser vinculada ao que se tem hoje como sua coleção.⁹⁷ Já que, como atesta a fortuna crítica,⁹⁸ a coleção do poeta sofreu algumas perdas ao longo do tempo, tendo ocorrido uma dissolução do conjunto no Brasil ainda com Murilo em vida.⁹⁹

Por exemplo, artistas como Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Maria Martins, Aldo Bonadei, Djanira da Costa e Silva, Lasar Segall, Di Cavalcanti e Cícero Dias não estão presentes no acervo do museu, mas fizeram parte do acervo do poeta.¹⁰⁰ E são artistas aos quais Murilo dedicou textos.

Para Chiarelli é comum que um crítico de arte receba, como agradecimento ou pagamento, um trabalho do artista a quem dedicou um texto crítico. O autor ainda afirma que existe a possibilidade de Murilo ter ampliado a sua coleção a partir da doação dos artistas, recebendo as obras como presentes, mas que também muitas obras podem ter ingressado no acervo a partir da troca.¹⁰¹

⁹⁷ O artigo da pesquisadora Raquel Pifano (2022), que aborda a crítica do poeta na década de 1940, trata-se de uma exceção se formos analisar o conjunto, onde a autora vinha se dedicando a pensar a coleção de artes do MAMM. Nesse sentido, acreditamos, que aponta para uma percepção da própria autora da necessidade de tratar de outros textos críticos, buscando assim vislumbrar outras questões também relevantes na trajetória crítica do poeta. In: PIFANO, Raquel Q. *Liberdade visionária: a função social da arte na crítica dos anos 40 de Murilo Mendes*. Anais do 41º CBHA, n. 41, p. 570-577, 2022 (2021).

⁹⁸ DAIBERT (2018); PASSOS (2019); CHIARELLI (2020).

⁹⁹ A respeito da dissolução da coleção do poeta consultar a tese de Valtencir Almeida dos Passos. PASSOS, Valtencir Almeida dos. *O processo de institucionalização da Coleção de artes plásticas do poeta Murilo Mendes*. Juiz de Fora: Instituto de Artes e Design UFJF, 2019.

¹⁰⁰ PASSOS, 2019:93-94.

¹⁰¹ CHIARELLI, 2020: 19-20.

A relação direta entre crítico de arte – colecionador, uma em função da outra ou vice-versa, que nos parece remeter a alguns discursos dos estudiosos da fortuna crítica - não pode ser lido como um padrão para a análise da produção do poeta, já que é possível constatar que Murilo não dedicou textos para alguns importantes artistas que compareceram/comparecem em sua coleção, como por exemplo, Ivan Serpa (de quem ele possuía dez desenhos¹⁰²), Anita Malfatti, Flávio de Carvalho, Geraldo de Barros, Milton Dacosta, Maria Leontina entre outros.¹⁰³ Ou, ao contrário, artistas para os quais ele escreveu textos, como Isabel Pons, Mary Vieira, Roberto De Lamonica, por exemplo, mas não há nenhuma menção ou registro de que fizesse parte de sua coleção. Tudo isso para enfatizar que o Murilo Mendes crítico de arte não existiu apenas como fruto do desejo de um colecionador ou de um amigo de muitos amigos. O Murilo crítico de arte é fruto da sua existência estética, e sua relação com as artes plásticas alimenta o seu fazer enquanto poeta, coexistindo e se retroalimentando, assim como percebem Pedrosa e Argan.

Dentro das chaves de leitura propostas, ao pensar na crítica de arte muriliana, seria interessante considerar, também, em quais problemáticas recaímos. Haveria também um pudor em tratar o Murilo como crítico de arte? E se sim, talvez por questões já mencionadas na primeira parte deste trabalho? Poderíamos falar de um processo de institucionalização da atividade do crítico? Parece haver uma significação disso no texto do Argan:

Murilo, como crítico, não tinha a mínima astúcia, uma habilidade que lhe permitisse escrever, sem comprometer-se em demasia, um trecho apresentável. Ele teria gostado de saber fazê-lo pois, com o seu caráter angelical, queria contentar a todos. **Não podia, se o seu campo magnético não entrava em ressonância: faltavam as condições técnicas do trabalho crítico.** (Pifano, 2016; 419 apud Argan, 1991) (grifo nosso).

Conforme nos ressalta Nhering, Murilo Mendes “só escreveu sobre obras e artistas pelos quais sentiu afinidade”.¹⁰⁴ Como nos afirma Argan, existia um “campo de vibrações e de tensões” que movia o poeta-crítico, “se o impacto do objeto não produzisse ondas de ressonância, fazia um buraco e nada mais”.¹⁰⁵ Tal questão comparece em alguns autores da fortuna crítica, que relacionam a produção do poeta a essa questão afetiva. Entretanto, a questão

¹⁰² Segundo o pesquisador Valtencir Almeida dos Passos (2019), Murilo possuía dez desenhos de Ivan Serpa em sua coleção, quatro deles da década de 1950, o restante sem data, hoje o acervo do museu não possui nenhuma obra deste artista (idem:95).

¹⁰³ Localizamos menções a Ivan Serpa, Flávio de Carvalho, Geraldo de Barros e Milton Dacosta em artigos que tratam de exposições coletivas, mas nenhum texto monográfico dedicado a esses artistas.

¹⁰⁴ NHERING, 2002:20.

¹⁰⁵ ARGAN, 1991.

do afeto não anulava o fato de Mendes realizar reflexões críticas e emitir juízos, indo além de elogiar e agradar os artistas – amigos - como parece sugerir Argan.

A problemática enunciada por Tadeu Chiarelli poderia ser transposta agora para a questão da crítica de arte? Será que em alguns casos a fortuna crítica, ao tratar a crítica de arte do poeta como parte de seu repertório literário, acaba também tratando a crítica de arte Murilana como acessória? Estaria a crítica de arte de Murilo relegada a um papel menor no conjunto de sua obra? Como nos questiona Nehring.¹⁰⁶ Não sabemos ao certo, mas o fato de que até hoje não exista uma antologia no Brasil que reúna esses textos sob a ótica da crítica de arte talvez seja indício de algo.¹⁰⁷

Conforme nos aponta Pifano ‘alguns pesquisadores da literatura empenharam-se em refletir e identificar o gênero literário da crítica de Murilo. Por outro lado, poucos pensadores das artes visuais se dedicaram à crítica de arte muriliana’.¹⁰⁸ Ao analisarmos os trabalhos que propuseram tratar do Murilo Mendes enquanto crítico de arte – estando a figura do crítico em evidência – percebemos que trata-se de um menor número se comparado às outras questões que comparecem na fortuna crítica, e ainda – em menor número – estão os trabalhos resultantes dos estudiosos das artes visuais, de acordo com o que nos informa Pifano.

A contribuição de Marta Nehring explica o universo muriliano e nos revela a trajetória que nos leva ao poeta-crítico da *Invenção do Finito*, a autora se dedica a pensar o contexto histórico-social que gerou mudanças na produção do poeta, o momento histórico que propiciou essas publicações. Lorenzo Mammì também se dedica a pensar o período romano, nos trazendo uma leitura comparada com o pensamento de Argan. Ambos os autores se dedicam a realizar uma leitura mais aprofundada dos textos do período italiano. A respeito da produção crítica do poeta mineiro, Mammì afirma que não há pretensão de ser original:

adere a um conjunto de ideias já bastante estabelecidas no ambiente romano daquela época, se filia a uma tendência em ato. Seus escritos críticos são exercícios de leitura e se apoiam explicitamente, inclusive por citações, a uma escola crítica determinada: Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Nello Ponente. (Mammì, 2012:92).

¹⁰⁶ NHERING, 2002:19.

¹⁰⁷ Não há no Brasil uma antologia que reúna a produção de crítica de arte do poeta, encontramos apenas a reunião dos textos críticos sobre Ismael Nery, que veremos adiante. Os textos do livro *Invenção do Finito e Retratos-Relâmpago*, podem ser encontrados na publicação *Poesia completa e prosa* do poeta, 1994. In: MENDES, M. Poesia completa e prosa. (Org. Luciana S. Picchio). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Na Itália, Luciana Picchio, organizou uma antologia que reúne 50 textos críticos do poeta, escritos durante o período que viveu no país. Vale destacar que alguns desses textos até hoje não foram traduzidos e republicados no Brasil. In: PICCHIO, Luciana. *Murilo Mendes, L'occhio Del poeta*. Roma: Gangemi Editore, 2001.

¹⁰⁸ PIFANO, Raquel Q. A Coleção de Artes Visuais do Poeta Murilo Mendes a partir de Arlindo Daibert. In: Anais do II Encontro do Grupo MODOS. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016:418.

Entretanto, o que, num primeiro momento, parece tratar-se de uma discreta desvalorização, segue-se com a afirmação de que sua crítica "são muitas vezes precisas e preciosas".¹⁰⁹ Sabemos que o valor da produção do poeta não está na *originalidade deas ideias*, mas sim na qualidade literária dos textos, que não encontramos na escola crítica italiana mencionada por Mammì. *Murilo Mendes é, antes de tudo, poeta*, bem como nos lembra Nhering.¹¹⁰ Segundo nos afirma a autora, a crítica do poeta transita por questões e conceitos da teoria da arte, por isso, acredita que “valorizar o lírico em detrimento do teórico” não seria justo em um autor que soube tão bem trabalhar ambos.¹¹¹

¹⁰⁹ MAMMÌ, 2012:92.

¹¹⁰ NHERING, 2002:19.

¹¹¹ *Idem*: 21.

Da Forma aos Meios. A tipologia textual e os seus meios de publicação.

Tôda a poesia de Murilo Mendes é permeada de intervalos, críticas, dentro dêsse feixe universal e indissolúvel, em que se trançam pintura, música, poesia, arquitetura, dança, tôdas as manifestações artísticas do homem. (Pedrosa, 1960)

A crítica de arte do poeta se configura, em sua maioria, em duas formas de organização e estruturação da linguagem escrita, sendo encontrada em verso e prosa. Comumente se tem que o verso configura-se como uma forma poética de escrita, enquanto a prosa - forma mais usual de escrita, comparece em textos não poéticos. Entretanto, o próprio poeta, em certa circunstância, nomeou parte de sua produção em prosa como *poemas em prosa*.¹¹² No que diz respeito a uma tipologia usual para o texto da crítica de arte, os autores da fortuna crítica empenharam-se em entender e justificar como a reflexão do poeta sobre arte se manifesta em diferentes formatos e meios, em uma variedade de discursos.

Para alguns autores da fortuna crítica, as artes plásticas apresentam-se mais como matéria para criação poética do que como uma elaboração poético-crítica para a crítica de arte. Esses autores muitas vezes pautaram-se em uma leitura tradicional da crítica de arte, tanto no que diz respeito ao formato - texto em prosa dissertativa - quanto na emissão de juízos claros. Outros autores entendem que essa matéria de criação poética se configura como crítica de arte, mas algumas vezes fora desse padrão tradicional de crítica.

Segundo Júlio Castañon, o contato de Murilo com as artes plásticas influenciou diretamente nas mudanças ocorridas em sua produção poética. O autor menciona uma passagem do *Retrato Relâmpago* dedicado a Tarsila do Amaral, onde o próprio poeta afirma a influência da pintura da artista em sua obra, não apenas em sua produção, mas também em outros literatos de sua geração:¹¹³

Partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira. O quadro 'Aba-poru' decide a vocação de Raul Bopp, acha-se nas origens de 'Cobra Norato'; outros do mesmo ciclo suscitarão textos de Mário de Andrade que dedica a Tarsila 'O ritmo sincopado'. Telas como 'Distância', 'A cuca', 'O sono', 'A negra', viajarão clandestinamente ao longo dos meus 'Poemas', alternando com outras de Max Ernst, do Primeiro Cícero Dias e do primeiro De Chirico. A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica aplainam os

¹¹² Em carta com a amiga Laís Corrêa de Araújo, de 18.08.1974, Murilo conta "tenho escrito poemas em prosa, textos para artistas etc." se referindo desta maneira. In: ARAÚJO, L. C. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. p.232-233. São Paulo: Perspectiva, 2000.

¹¹³ CASTAÑON, 1993:67.

caminhos posteriores da poesia. (Mendes, 1965-1966: 1250 apud Castañon: 67-68)

Ao longo do texto, Castañon traz questões formais e linguísticas presentes nos poemas, tendo como referência direta às artes plásticas. Desde a emulação da técnica da pintura, como no poema intitulado *Aquarela*, até questões estruturais, tendo como referência artistas e movimentos dos quais o poeta frequentava na época em que os escreveu. Como, por exemplo, colagens e assemblages aproximando-o do seu interesse pelos Surrealistas – a exemplo, no livro *O Visionário (1930-1933)*, ou anos mais tarde, elementos gráficos e espaciais aproximava-o de questões construtivas, porém Mendes não adere ao concretismo, entretanto haverá um período em que já tendo frequentado os artistas do grupo (na primeira metade da década de 1950) irá incorporar a partir de 1960 alguns elementos exemplo no livro *Convergência (1963-1966)*. Para o autor ‘‘as artes visuais se apresentam na obra de Murilo Mendes nos poemas que se voltam diretamente para alguns artistas plásticos ou para determinadas obras de arte, o que é exposto já nos títulos’’.¹¹⁴

Poemas, 1925-1929

*Aquarela*¹¹⁵

Mulheres sólidas passeiam no jardim **molhado** de chuva,
o mundo parece que nasceu agora,
mulheres grandes, de coxas largas, de ancas largas,
talhadas para se unirem a homens fortes.

A montanha **lavada** inaugura toaletes novas
pra namorar o sol, garotos jogam bola.
A baía arfa, esperando repórteres...
[...]

¹¹⁴ CASTAÑON, 1993:73-74.

¹¹⁵ Mendes, M. *Aquarela*, Poesia completa e prosa: *Poemas*:101-102. apud Guimarães, 1993: 71 (grifo nosso).

Convergência, 1963-1966
*Grafito Num Muro De Roma, 1964*¹¹⁶

[...]

Um verme enorme rói
Um verme inerme rói
Qualquer julgamento
Presente futuro
Pessoal universal
Miguelangelesco ou não.

[...]

Para Mammì na primeira fase da produção do poeta a arte desenvolve um papel complementar a poesia, até 1943, para o autor "a palavra não teria contundência, se não se encarnasse por meio da imagem". Ele acredita que o poeta tenha almejado fazer analogias com a obra de Cícero Dias, afirmando que "além da semelhança na maneira de encadear as imagens" o primeiro verso de *Jandira* parece fazer referência a obra *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*. Entretanto, para Mammì, esse tipo de abordagem não possuía uma "metodologia crítica específica". Em poemas como *Harpa-sofá (Um quadro de Vieira da Silva)*, acredita que "a obra dos artistas não passa de um repositório de sugestões narrativas a serem retomadas em sede poética".¹¹⁷



Eu vi o mundo... Ele começava no Recife, 1926-1929, Cícero Dias
Guache e técnica mista sobre papel, colado em tela. Acervo Museu Nacional de Belas- Artes-RJ.

¹¹⁶ Mendes, M. *Grafito num muro de Roma*, Poesia completa e prosa: *Convergência*: 627. apud Guimarães, 1993: 72.

¹¹⁷ MAMMÌ, 2012: 81-82.

O mundo começava nos seios de Jandira.

Depois surgiram outras peças da criação:
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,
(Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos.)
E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo.
E surgiram sereias da garganta de Jandira:
O ar inteirinho ficou rodeado de sons
Mais palpáveis do que pássaros.
E as antenas das mãos de Jandira
Captavam objetos animados, inanimados.
Dominavam a rosa, o peixe, a máquina.
E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar
Quando Jandira penteava a cabeleira...

Depois o mundo desvendou-se completamente,
Foi-se levantando, armado de anúncios luminosos.
E Jandira apareceu inteiriça,
Da cabeça aos pés,
Todas as partes do mecanismo tinham
[importância.
E a moça apareceu com o cortejo do seu pai,
De sua mãe, de seus irmãos.
Eles é que obedeciam aos sinais de Jandira
Crescendo na vida em graça, beleza, violência.
Os namorados passavam, cheiravam os seios de Jandira
E eram precipitados nas delícias do inferno.
Eles jogavam por causa de Jandira,
Deixavam noivas, esposas, mães, irmãos
Por causa de Jandira.
E Jandira não tinha pedido coisa alguma.
E vieram retratos no jornal
E apareceram cadáveres boiando por causa de Jandira.
Certos namorados viviam e morriam
Por causa de um detalhe de Jandira.
Um deles suicidou-se por causa da boca de Jandira
Outro, por causa de uma pinta na face esquerda de Jandira.

¹¹⁸ Mendes, M. Jandira, Poesia completa e prosa: O Visionário: 202-204 (grifo nosso).

E seus cabelos cresciam furiosamente com a força das máquinas;
Não caía nem um fio,
Nem ela os aparava.
E sua boca era um disco vermelho
Tal qual um sol mirim.
Em roda do cheiro de Jandira
A família andava tonta.
As visitas tropeçavam nas conversações
Por causa de Jandira.
E um padre na missa
Esqueceu de fazer o sinal-da-cruz por causa de Jandira.

E Jandira se casou
E seu corpo inaugurou uma vida nova.
Apareceram ritmos que estavam de reserva.
Combinações de movimento entre as ancas e os seios.
À sombra do seu corpo nasceram quatro meninas que repetem
As formas e os sestros de Jandira desde o princípio do tempo.

E o marido de Jandira
Morreu na epidemia de gripe espanhola.
E Jandira cobriu a sepultura com os cabelos dela.
Desde o terceiro dia o marido
Fez um grande esforço para ressuscitar:
Não se conforma, no quarto escuro onde está,
Que Jandira viva sozinha,
Que os seios, a cabeleira dela transtornem a cidade
E que ele fique ali à toa.

E as filhas de Jandira
Inda parecem mais velhas do que ela.
E Jandira não morre,
Espera que os clarins do júízo final
Venham chamar seu corpo,
Mas eles não vêm.
E mesmo que venham, o corpo de Jandira
Ressuscitará inda mais belo, mais ágil e transparente.

Mundo Enigma, 1942

HARPÁ-SOFA

*(Um quadro de Vieira da Silva)*¹¹⁹

Repousa na harpa-sofá
A mulher com o filho pródigo,
Sirène bleue nonchalante,
Veio da terra de Siena
Talvez medieval ou chinesa.
Eis o grande no minúsculo:
Da minha infância é que veio,
Ou do tempo que virá.



Harpa-Sofá, 1942, Maria Vieira da Silva
Guache sobre cartão. Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM Rio.

¹¹⁹ Mendes, M. Harpá-Sofa (*Um quadro de Vieira da Silva*), Poesia completa e prosa: *Mundo Enigma*:377.

Parábola, 1946-1952
*Homenagem A Osvaldo Goeldi*¹²⁰

Osvaldo gravas:
A ti mesmo fiel, ao teu ofício,
Gravas a pobreza, o vento, a dissonância,
A rude comunhão dos homens no trabalho.
Gravas o abandonado, o triste, o único,
O peixe que te mira quase humano
— É hora de morrer —
No preto e branco, no vermelho e verde.
Qualquer traço perdido,
A casa que espia pelo olho-de-boi
Testemunha de drama anônimo.
Gravas a nuvem, o balaio,
O geleiro e seus estilhaços.
O choque em diagonal de guarda-chuvas,
Tudo o que é rejeitado, elementos marginais,
A metade dum astro que se despe
Amado só do penúltimo vadio.
Osvaldo gravas,
Gravas qualquer solidão.
Os peixeiros que partilham peixe e onda,
Pássaros de solidões de água e mato,
O sinaleiro do temporal próximo,
A barca puxada pela sirga,
O bêbedo e seu solilóquio,
A chuva e seus túneis,
O mergulho em tesoura da gaiivota.
És do sol posto, da esquina,
Do Leblon e do uivo da noite.
Não sujeitas o desenho à gravação:
Liberaste as duas forças.
Atingindo agora a unidade,
Pela natureza visionária
E pelo severo ofício
A tortura dominando,
Silêncio e solidão
Osvaldo gravas.



Abandono, circa 1937, Oswaldo Goeldi.
xilogravura a cores. Acervo Projeto Goeldi.

¹²⁰ Mendes, M. *Uma Homenagem a Osvaldo Goeldi*, Poesia completa e prosa: *Parábola*:556-557.

Mammì considera que no poema *Homenagem a Osvaldo Goeldi*, “pela primeira vez pode se detectar uma mudança de postura crítica: ao poeta agora interessa não apenas o repertório de imagens, mas a praxe criativa do artista”. Assim, “sem nenhuma referência iconográfica, os versos têm a dureza enxuta da incisão de Goeldi”.¹²¹ As mudanças observadas por Mammì indicam um amadurecimento na produção do poeta-crítico. Mendes irá interessar-se em tecer relações em seus textos que contemplem a técnica e o processo de criação dos artistas.

A *Homenagem a Goeldi* foi também publicado em jornal, tendo expressiva repercussão no campo, a exemplo temos a artista Lygia Pape, que em 1971 retoma este poema introduzindo-o em um de seus filmes *superoitistas*.¹²² Esses poemas, que tratam de obras e artistas, foram publicados em seus livros de poesia, sendo em algumas ocasiões publicados também nos jornais de grande circulação, como Murilo afirma, relatando ser convidado para publicar alguns de seus poemas nos jornais do Rio de Janeiro.¹²³

A partir desse período, é possível localizar um outro tipo de texto crítico elaborado pelo poeta, este em forma de prosa, sendo publicados nos jornais de grande circulação e nos catálogos das exposições, nessas circunstâncias percebe-se que o poeta-crítico parece optar por uma forma textual própria da crítica especializada – a prosa-dissertativa, porém acrescida de sua lírica – configurando-se, em algumas circunstâncias, na forma da prosa-poética. Como Argan havia nos apontado, Murilo incorpora tal tipologia textual de maneira sutil, aproximando-se da terminologia técnica da crítica de arte.

É possível constatar, a partir do levantamento realizado, que os textos escritos para exposições e crítica de jornal, são apresentados em forma de prosa, não se encontrou nenhuma situação em que o poeta-crítico tenha apresentado um poema para um catálogo ou crítica de jornal. Acreditamos, assim, que o poeta tinha consciência e escolhia determinada forma estrutural em função de seus objetivos comunicativos. Optando por apresentar *poemas em prosa* em determinadas circunstâncias, e talvez buscando de maneira consciente e *discreta* se aproximar da terminologia técnica da crítica de arte. A prosa-poética de Murilo é lida também pela fortuna crítica – em certas publicações – como ensaio – ensaio-crítico, aparecendo em

¹²¹ MAMMÌ, 2012:82

¹²² No filme *O guarda-chuva vermelho (1971)*, uma também homenagem a obra do gravador, Pape introduz o poema de Murilo Mendes através da narração de Hélio Oiticica e do poeta Manuel Bandeira. Que recitam o poema de Murilo, narrando as fases da produção Goeldi, através da trilha sonora de Villa-Lobos. In: MACHADO, Vanessa R. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. Tese USP, 2010:51

¹²³ MENDES, 1930 apud CHIARELLI, 2020: 20-21.

artigos a partir da década de 1950, mais especificamente a partir de 1960 na série *Retratos-relâmpago*.¹²⁴

Comparece na análise de pesquisadores da literatura, teoria literária e literatura comparada, como Marta Nhering,¹²⁵ Betina Bischof¹²⁶ e Eduardo Rosal,¹²⁷ uma leitura da crítica de arte muriliana elaborada através do ensaio-crítico que se constitui na estrutura *fragmentária do texto*. Nhering nomeia essa produção como *formas híbridas*, para a autora, é nesse momento que “deixa de ser evidente a separação entre a poesia (poemas ligados a artistas ou obras) e os textos de crítica (publicados em jornais)”. Acredita assim, que: “ao fundir a abordagem dissertativa dos artigos à lírica, Murilo Mendes não se limitou a ‘poetizar’ a crítica, foi mais fundo, associando dois modos de percepção do real, o racional e o intuitivo”.¹²⁸

A respeito dos *Retratos-Relâmpago*, a estudiosa literária Betina Bischof, considera que Murilo, “longe de buscar juízos assertivos e definitivos, move-se em torno à imensa dificuldade imposta pela obra [...] circundando-a a partir dos impasses à compreensão que ela suscita, desde o início, e pondo em relevo a natureza da relação entre a crítica e o seu objeto”. Dessa forma, Murilo “foge aos parâmetros da crítica de arte tradicional, pautada comumente por linguagem digressiva, pontos de avaliação bem estabelecidos, juízos assertivos, embasamento das afirmações”.¹²⁹

Os textos dos *Retratos-Relâmpago* foram escritos na maturidade intelectual do poeta, a série, vista em conjunto, possibilita “uma apreciação concisa de toda a história da arte”.¹³⁰ Os textos do poeta são constituídos de referências que nos afirmam que se trata de um conhecedor dos *procedimentos formais e processos históricos das artes plásticas*. Nesse sentido, além de mais uma vez afastá-lo daquele modelo pré-concebido de crítico literário proposto por Arantes, do qual sem dúvida alguma ele advém, cabe agora enfatizar a importância dessa produção para além do campo literário, situando-a no campo das artes visuais, e da história da arte. Murilo, independente da forma e da tipologia adotada, trouxe em seus textos importantes análises e reflexões que nos elucidam as mudanças decorrentes da história da arte, os movimentos e suas mudanças, formais e histórico-sociais.

¹²⁴ A escrita dos *Retratos-Relâmpago* data dos anos de 1965-1966; no entanto, a primeira publicação do livro ocorreu somente em 1973.

¹²⁵ NEHRING, 2002.

¹²⁶ BISCHOF, Betina. O poeta, o escultor e a crítica: Murilo Mendes e Giacometti. *Literatura e Sociedade*, v. 17, n. 16, p. 70-81, 2012.

¹²⁷ ROSAL, Eduardo. Relâmpagos poéticos: a crítica de artes plásticas de Murilo Mendes e Ferreira Gullar. *Revista Garrafa (PPGL/UFRJ)*, v. 11, n. 32, 2013, pp. 1-15.

ROSAL, Eduardo. Murilo Mendes: a invenção do relâmpago na crítica. *Revista Brasileira, Academia Brasileira de Letras*, 2015, ano IV, n. 82, pp. 137-46.

¹²⁸ NEHRING, 2002:19.

¹²⁹ BISCHOF, 2012: 71-72.

¹³⁰ ELEUTÉRIO, 2001:56.

Um percurso que nos leva até a década de 1950. Murilo na imprensa Brasileira.

Podemos afirmar que muitos escritores, por questões financeiras, se iniciaram atuando na imprensa, escrevendo artigos dos mais diversos gêneros. Com Murilo não foi diferente,¹³¹ o início de sua contribuição nos jornais remonta a 1920. Ainda em Juiz de Fora o poeta inicia sua colaboração na imprensa, no jornal *A Tarde*, da sua cidade, na coluna *Chronica Mundana*, sob a sigla MMM.¹³² Escreveu sobre diversos temas, além de escrever sobre artes, tratou de política e religião, tendo também publicado seus poemas.¹³³ Na concepção de Nhering, o que tornou Murilo um crítico de arte “foi o esforço de interpretação das obras de arte, presente desde os anos 1920 nos artigos que publicou na imprensa”.¹³⁴

No final do mesmo ano, 1920, o poeta transfere-se para o Rio de Janeiro, e inicia-se como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional, no Ministério da Fazenda. No ano seguinte, 1921, começa uma grande amizade com o pintor Ismael Nery (1900-1934), nomeado desenhista na seção de arquitetura e topografia.¹³⁵ No Rio, Murilo passou a integrar um grupo de jovens artistas e críticos, entre eles figurava Mário Pedrosa, Antonio Bento, Guignard, Antonio Costa Ribeiro e Jorge Burlamaqui.¹³⁶

Durante esse período, colaborou esporadicamente com diversos meios, e até 1929, na Revista de Antropofagia e em outras publicações ligadas ao movimento - Movimento Brasileiro, Terra Roxa e Outras Terras. O poeta acompanha o movimento modernista, de 1922, porém, *sem aparecer na cena literária*.¹³⁷ Na década seguinte, publica seu primeiro livro *Poemas*, 1930, e inicia a contribuição no *Boletim de Ariel*, onde além de publicar poemas avulsos, publicou textos críticos dos mais variados gêneros.¹³⁸

¹³¹ O poeta afirma a importância financeira de publicar na imprensa em carta a Carlos Drummond, de 08.03.1945. In: MENDES, M. Juiz de Fora, 1945. Uma carta inédita a Drummond. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 maio 1991, Letras – Primeira Leitura.

¹³² E depois com o pseudônimo De Medinacelli. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.), Murilo Mendes: 1901-2001. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, p.44.

¹³³ AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião. Literatura e Sociedade, v. 17, n. 16, p. 82-98, 2012.

¹³⁴ NHERING, 2002:22.

¹³⁵ MENDES, M. Recordações de Ismael Nery – I, Letras e Artes, 06 de jun.1948. (a)

¹³⁶ MENDES, M. Recordações de Ismael Nery – III, Letras e Artes, 20 de jun.1948. (b)

¹³⁷ MENDES, 1969 in ARAÚJO, 2000: 172.

¹³⁸ A respeito da contribuição do poeta no *Boletim de Ariel* ver a tese de Rafael Macedo. MACEDO, Rafael Velloso. *Murilo Mendes nos periódicos Boletim de Ariel e Dom Casmurro*. 2016. Tese de Doutorado. São Paulo, UNICAMP.

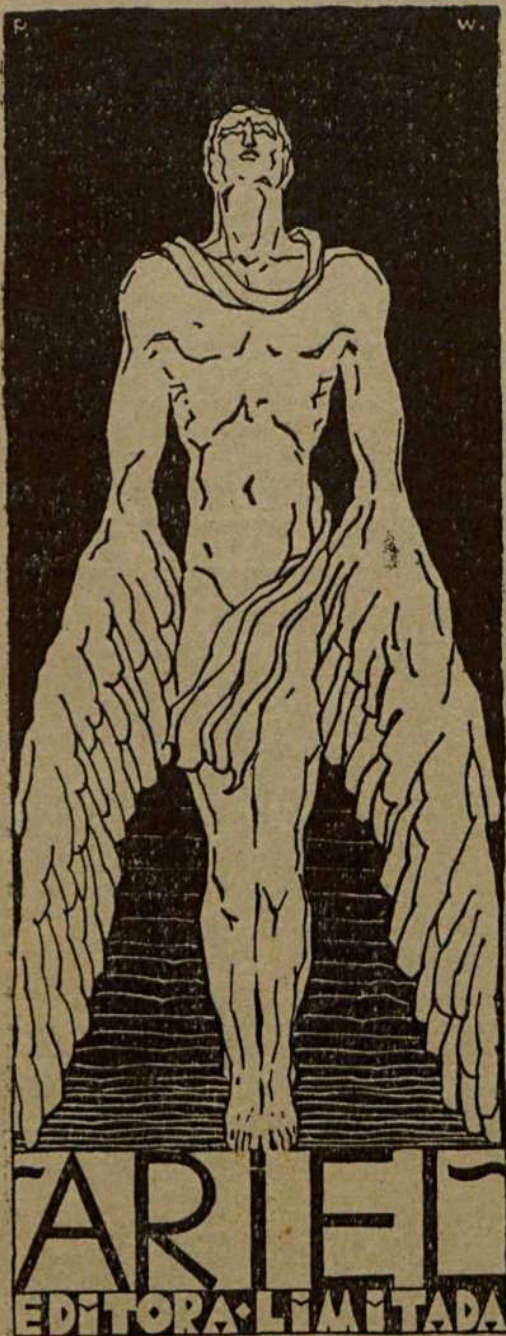
BOLETIM *de* ARIEL

Mensario Critico-Bibliographico

LETRAS

ARTES

SCIENCIAS



N. 1 - Outubro 1931

Preço 1\$000

DIRECTOR:

Gastão Cruls

REDACTOR-CHEFE:

Agrippino Grieco

ESCREVEM NESTE NUMERO :

Afranio Peixoto — Agrippino Grieco
Alberto Ramos — Augusto Frederico Schmidt
Francisco Venancio Filho — Gastão Cruls
Gilberto Amado — Hamilton Nogueira
Jack Sampaio — Lourival Fontes
Manuel Bandeira — Maria Eugenia Celso
Mario de Brito — Miguel Ozorio de Almeida
Murilo Mendes — Roquette Pinto
Saul Borges Carneiro — Tristão de Athayde
Ubaldo Soares

em todas as linguas e até alongados em pelliculas de cinema.

Os titulos, religiosos, biblicos, denunciavam bem a intenção puritana: "O filho prodigo", "A mulher que Deus me deu", "O propheta branco", "A cidade eterna"... As paizagens frigidadas da Islandia appareciam, muito nitidas, nesse fixador de costumes austeros. Tudo nelle visava intenções moraes. Prolixo, trabalhando livros em geral volumosos, demorava-se nas paraboladas de caracter evangelico. O sarcasmo de Shaw e os processos de Chesterton de tratar burlescamente os assumptos graves, resolvendo complicações doutrinarias através de piruetas de clown, — tudo isso devia irritar o um tanto.

Com a sua barbicha e os seus ares placidos, Hall Caine viveu bastante, viveu longamente, installado, com muito conforto, nas rendas e na fama que lhe advinham da sua mercaderia literaria.

Morrendo, deixou inacabada uma biographia de Christo. A' semelhança de Maria Corelli, sua rival na tiragem dos volumes e no exito de baleão, Hall Caine era um obседado por Jesus.

E esse christão á ingleza, com um pouco de "cant" e um pouco de arrogancia didactica, estará sendo chorado agora pelas misses que se embebedam de chá preto ou verde e não se referem ás coisas do sexo sem empregar cautelosos euphemismos...

A. G.

OS TRES RUSSOS DO SENHOR JULIO DANTAS

O Sr. Julio Dantas publicou, não ha muito, num dos nossos vespertinos, um artigo sob o titulo "Os tres russos", artigo esse cheio de confusões, nas quaes evidencia desconhecer a vida russa nos seus varios aspectos.

Assim, a começar pelo titulo: os tres russos do Sr. Julio Dantas se reduzem, na realidade, a dois russos e um judeu. Ora, se no Brasil e talvez em Portugal, até mesmo entre pessoas cultas, não se faz distincção entre russos e judeus, no antigo paiz dos Tsares, russos são russos e judeus são judeus. Os personagens da chronica do Sr. Julio Dantas chamam-se: Vaska, Demetrio e Aliochka. Aqui notam-se dois erros. Nenhum judeu terá por nome Demetrio, pelo simples motivo de que é nome christão, e, ainda menos, o teria, na Russia, em face da prohibição do proprio governo.

De resto, a terminação KA, VasKA, e AliochKA, não se usa senão quando se fala de creanças e, mesmo assim, é empregada no sentido pejorativo.

Descrevendo a palestra dos "tres russos" num café, escreve o Sr. Julio Dantas: "Sobre o lintel de uma porta resplandecia um icone, num clarão de mosaicos dourados". Essa phrase faz sorrir! Aos dois erros acima, accrescentaremos, agora, mais tres. Icône (imagem) é feminino em russo e em portuguez. Onde, alguém, poderia ver, na Russia, uma icône nos cafés? Em publico só se encontram ellas nos estabelecimentos officiaes, e nas casas particulares, geralmente collocadas nos cantos dos quartos. Não ha icones de mosaicos na Russia e aquella a que se refere o Sr. Julio Dantas, em mosaicos dourados, é icône bysantina e portanto não russa.

Continuando, o Sr. Dantas fez uma descoberta botanica sensacional, isto é, encontrou "cedro" no Caucaso. Mas, todos sabem que cedro só existe, no mundo todo, em quatro logares: na ilha de Chypre, no Líbano, na Argelia e em Marrocos. Seria sem duvida, mais interessante que o Sr. Julio Dantas, antes de redigir uma chronica sobre um paiz que lhe é estranho, melhor se informasse, para não cair em tão poucas linhas num tão elevado numero de confusões.

UBALDO SOARES.

O IMPASSE DA PINTURA

A pintura está em crise. A machina photographica e o cinema, como é universalmente sabido, modificaram de maneira importante as condições de existencia della. Depois de infindaveis especulações sobre faturas abriram-se as "valvulas da imaginação" e se fizeram todas as combinações possíveis de fórmulas, de côres e de assumptos. A pintura, como tem sido comprehendida até agora, é um producto da organização capitalistica da sociedade. Por conseguinte soffre actualmente as consequências da superprodução. As sociedades burguezas queimam quadros? Não, queimam café. Bonito. Poupam os quadros. O productor do quadro é mal pago, vive mais ou menos de "mediás", os companheiros não fazem greve; o dono da galeria, capitalista, ganha um dinheirão nas costas do pintor; e o adquirente mais a familia delle têm a renda prazer. Um ou outro pintor mais feliz, que consegue se livrar dessa pressão imperialista, vinga o resto da classe fazendo desenho politico, satyra de costumes, etc. Parece que a orientação actual se faz no sentido de dar á pintura uma finalidade educativa. O quadro-enfeite-de-parede tende a desaparecer, pois o espirito da architectura moderna rejeita a decoração — ou por outra, a decoração é naturalmente feita pela distribuição das massas e a disposição das luzes.

Mesmo as representações lyricas na pintura se vêm quasi sempre prejudicadas pelas exigencias da côr, assumem logo um aspecto decorativo. Aspecto esse que desaparece, por exemplo, com a technica do branco e preto. O cinema não substituirá a pintura, mas, pintura, em movimento, succeder-lhe-á. Com a vantagem do seu caracter de universalidade.

MURILO MENDES.

João Ribeiro, *Floresta de Exemplos*. J. R. de Oliveira & Cia., editores. Rio, 1931.

Ahi está um dos poucos homens realmente vivos da Academia de Letras, um cerebro que ainda não caiu em lethargia, máo grado o infeccioso convívio dos Constantino e dos Austragesilo. Esteja embora a entrar pelos setenta, esse contemporaneo de Araripe-Junior permanece intelligentissimo.

Em seu ultimo volume ha cousas que fazem sorrir mas também reflectir. Quasi nada condimentado dentro dos preceitos da cozinha academica e quasi tudo redigido com um impeto de vida simplesmente estranhavel em quem se acha tão distante da adolescencia. Que ensaista, que aphorista nesse brasileiro sem emphase e sem ronha pedagogica, apesar de autor de uma grammatica e de co-autor de um dicionario! Esquecido um ou outro periodo composto á lusitana, á moda do padre Manoel Bernardes, e em que a "Floresta de exemplos" parece conter algumas especies botanicas transplantadas da "Nova Floresta", quanto episodio aqui saborosamente narrado á brasileira! Como esse devorador de livros se conservou espirituoso e agil, com um faro instinctivo do ridiculo e sabendo sempre ver o avesso da tapeçaria moral!

A historia, sciencia em geral caturra e maçadora, torna-se, tratada por elle, uma conversação amavel, uma hora de recreio na aula pedante em que nos faziam boejar os eruditos á antiga. Bem divertida a sua viagem através das lendas e das legendas, os seus apologos em que tanto detalhe sobre mortos parece melhor convir aos vivos. A tendencia a falar dos santos, de theologos e mesmo do Diabo, anda longe de ser rigorosamente orthodoxa, e esse philosopho sem rispidez diz-nos, a proposito da hesitação, da solidão e da verdade, palavras em que ha sempre um filete de vinagre a circular num favo dulcissimo. Os graves episodios biblicos alternam com o divertido caso da matrona de Epheso que inspirou Petronio e provocaria uma habil variante á malicia simiesca de Voltaire.

Engraçado é como o sr. João Ribeiro, homem que sabe muito, que realmente sabe muito, tenha também as suas zombarias á "tolice dos sabios", concluindo melancolicamente: "As grandezas humanas, todas se voltam em cinzas. Esse é o ultimo cabo de todas as vaidades."

A. G.

Em 1931, no Boletim, escreve o artigo *O impasse da pintura*,¹³⁹ considerado pela fortuna crítica como sua primeira crítica de destaque, onde o poeta apresentava o que acreditava ser a crise da pintura, relacionando-a ao advento da fotografia e do cinema, *Ressoando Breton: "a máquina fotográfica e o cinema, como é universalmente sabido, modificaram de maneira importante as condições de existência dela".*¹⁴⁰

Para Chiarelli, o poeta apresenta as mudanças suscitadas na pintura em decorrência da *crise do capitalismo*.¹⁴¹ A exemplo, a passagem:

O quadro-enseite-de-parede tende a desaparecer, pois o espírito da arquitetura moderna rejeita a decoração - ou por outra, a decoração é naturalmente feita pela distribuição de massas e a disposição das luzes. Mesmo as representações líricas na pintura se veem quase sempre prejudicadas pelas exigências da cor, assumem logo um aspecto decorativo. Aspecto esse que desaparece, por exemplo, com a técnica do branco e preto. O cinema não substituirá a pintura, mas, pintura, em movimento, suceder-lhe-á. Com a vantagem do seu caráter de universalidade. (Mendes,1931: 10 apud Chiarelli, 2020: 48).

Naquele momento, para Murilo, com o advento da fotografia e do cinema - e também com a arquitetura moderna - a pintura não teria mais a mesma *função*, por isso precisaria se reinventar, caso contrário tornaria-se *obsoleta*. Na concepção de Nhering o poeta ‘lançava mão de um jargão antiburguês, ao falar de capitalismo e de ‘crise de superprodução’, mas não era consistente no emprego de uma terminologia marxista. Suas observações tendiam a uma análise mais sociológica do que propriamente artística, longe da acuidade que alcançou nos textos posteriores’.¹⁴² Para a autora, o artigo reflete os rumos que tomariam a consciência social na arte brasileira na década de 1930.

Não seria forçoso dizer que Ismael despertou esse Murilo crítico de arte. A relação com Ismael e sua obra despertaram no poeta um desejo de falar sobre arte, pensar sobre arte, e nesse primeiro momento sobre pintura. Sobre a pintura de Ismael, tanto é que podemos constatar que os primeiros textos do Murilo tratam da obra de Nery ou refletem problemas articulados a partir dela – a obra - ou dele – o amigo. Questões que foram despertadas com o amigo, pensando e vivendo sua obra. Ainda em 1929, o poeta ficaria responsável pela apresentação da exposição de 31 obras de Nery no Palace Hotel, no Rio de Janeiro.

¹³⁹ MENDES, M. *O Impasse da pintura*. Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, out. 1931, p. 10.

¹⁴⁰ MENDES,1931: 10 apud CHIARELLI, 2020: 48.

¹⁴¹ CHIARELLI, 2020: 48.

¹⁴² NHERING, 2002:41.

São famosas as histórias do quarto de Murilo em Botafogo, das paredes, cheias de desenhos e pinturas, com obras de Nery, mas também de Guignard, Portinari e Jorge de Lima. Sem dúvida alguma essa relação foi fundamental para a formação do poeta-crítico. O surrealismo, o *essencialismo*¹⁴³ e o catolicismo todos formaram questões centrais na obra e vida do poeta, e Ismael esteve no centro disso até 1934, data do seu falecimento, foram treze intensos anos de amizade entre eles.

Conforme nos mostra Chiarelli em *Reflexos sobre um artigo*, publicado em 1930, Murilo declara "tenho recebido inúmeros e amáveis convites para publicar nos jornais do Rio uma poesia que costumo escrever, mas quando mando alguma nota sobre Ismael acontece a falta de espaço. Pura coincidência."¹⁴⁴, como afirma Chiarelli, "trocar o espaço de divulgação de sua poesia por 'algumas notas sobre Ismael' demonstra o quanto Murilo levava a sério" a produção de Nery.

O jornalista e crítico de arte Roberto Pontual, em seu *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, publicado em 1969,¹⁴⁵ define assim o poeta:

MENDES, Murilo Monteiro (Juiz de Fora, MG 1901).

Poeta e professor. Além de sua atividade como poeta (e mais tarde, a partir de 1957, como professor de estudos brasileiros, em Roma), interessou-se igualmente pelas artes plásticas. Amigo do pintor e desenhista Ismael Nery (que, pregando o 'essencialismo', muito o influenciou, convertendo-o ao catolicismo), reuniu e conservou grande parcela de seus trabalhos, em 1935 - um ano após a morte do artista organizou exposição a ele dedicada e em 1948, n'O Estado de São Paulo, publicou uma série de quinze artigos a seu respeito, que muito contribuiu para que sua obra não caísse no total esquecimento. Escreveu também um breve depoimento sobre a personalidade e o sistema de trabalho de Di Cavalcanti, publicado na revista Cultura (n.º 3, maio-agosto de 1949). Figura no Pequeno Dicionário da Literatura Brasileira (1967). (Pontual, 1969:357).

A primeira referência da relação de Murilo Mendes com a artes plásticas, para muitos, pode ser a amizade com o pintor Ismael Nery. Isso se justifica não só pela importância que Murilo desempenhou em reunir e guardar grande parte dos seus trabalhos, como também pela sequência de textos publicados na imprensa após o falecimento do pintor, assim como ressalta Pontual, Mendes foi fundamental para a sua divulgação da obra de Nery. O próprio poeta tinha

¹⁴³ O *essencialismo* trata-se de uma filosofia inventada pelo amigo. Sobre o assunto, ler a tese de Rosana Moraes. MORAIS, Rosana. *O essencialismo na história de Ismael Nery*. São Paulo. Unesp, 2017.

¹⁴⁴ MENDES, 1930 apud CHIARELLI, 2020: 20-21.

¹⁴⁵ PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

consciência do seu papel na conservação e divulgação da obra do amigo, como mencionou em carta para Laís Corrêa de Araújo (1929-2006):

seria útil fazer um aceno à minha ação no sentido de salvar a obra do Ismael, que atirava ao lixo tudo o que fazia. Eu levava para casa seus trabalhos (desenhos e quadros). Conservei-os comigo quase trinta anos, até que os filhos, com toda a razão, me pediram sua restituição, o que fiz. (Mendes, 1971 apud Araújo, 2000:232-233)

A amizade e a reflexão crítica de Murilo com Ismael foi amplamente comentada, uma extensa literatura se dedicou a tratar da amizade e das relações artísticas, filosóficas e religiosas entre eles, aparecendo em importantes análises como de Bento (1973)¹⁴⁶ e Barbosa e Rodrigues (2009),¹⁴⁷ como também em exposições que trataram sobre o pintor Amaral (1984), Mattar (2000);(2004),¹⁴⁸ e em extensos trabalhos acadêmicos como Morais (2017).¹⁴⁹ Outros olhares sobre essa relação de amizade foram traçados por Chiarelli (2020) questionando antigas elaborações já preconcebidas pela fortuna crítica acerca dessa amizade.

Os dezessete artigos,¹⁵⁰ originalmente publicados no *O Estado de S. Paulo* e no *Letras e Artes*, entre 1948-1949, sob a forma de uma série foram reunidos e republicados pela EDUSP em 1996, possibilitando uma maior difusão desses textos.¹⁵¹ A respeito das *Recordações de Ismael Nery*, o crítico literário Davi Arrigucci Jr. afirma “pode valer como um precioso elemento de auxílio no reconhecimento crítico do pintor Ismael e do poeta Murilo”. A respeito da importância histórica dos textos, nos elucidada sobre as mudanças conceituais de “se ver - e de se fazer - arte no Brasil”, dessa forma pode servir como um “retrato da consciência crítica da intelectualidade brasileira” daquele período.¹⁵²

¹⁴⁶ BENTO, Antonio. Ismael Nery. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973.

¹⁴⁷ BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.

¹⁴⁸ AMARAL, Aracy (cur.). Ismael Nery 50 anos depois. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.

MATTAR, Denise (cur.). Ismael Nery 100 anos. A poética de um mito. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.

Idem:(org.). Ismael Nery. Rio de Janeiro, 2004.

¹⁴⁹ MORAIS, Rosana. O essencialismo na história de Ismael Nery: São Paulo. Unesp. Dissertação de Mestrado, 2017.

¹⁵⁰ Roberto Pontual menciona *quinze artigos* em seu verbete, mas tratam-se, na verdade, de dezessete artigos, sendo publicados também no suplemento *Letras e Artes* do jornal carioca *A Manhã*. In: PONTUAL, 1969:35.

¹⁵¹ MENDES, M.; ARRIGUCCI JR., Davi. (Org.). Recordações de Ismael Nery. São Paulo: EDUSP,1996.

¹⁵² ARRIGUCCI JR, 1996: 17.

RECORDAÇÕES DE ISMAEL NERY

MURILO MENDES

XIV

A DORÇÃO do desenhado de Ismael Nery abrangia mais, variando aspectos múltiplos da vida humana, sendo fortemente afetado pela variedade da natureza. A partir do tipo — aproximando-se a coisa que a bracia à morte — elevava-se uma gravidade sobre dos temas de mesmo tempo que um alargamento da ciência técnica, impressionado pela segurança.

Informado em 1931 no Salão de Arte da Galeria, com uma fundação de seu trabalho, Ismael Nery mostra trabalho, desenhando e nas suas obras técnicas as línguas, planta alguns quadros.

Em 1933 publicou Manuel Bandeira, na revista "Para Todos", do Rio, um artigo sobre a sua pintura. Depois de Mário de Andrade, era mais uma grande voz do Brasil que se pronunciava ante a indiferença dos céus. Entre outras coisas escrevia Bandeira: "Quem ouve Ismael Nery discorrer esteticamente de um assunto e sentir sua estoriedade diante da multiplicidade de elementos que lhe parece existir para efeito de uma realização plástica. Tem-se a impressão que está em vista não um quadro mas a solução de um sistema de equações u-n-i-l-iterogônicas. (Do resto é poético nega a pé tirou a qualidade de pintor).

Entretanto quando pega dos pintos todo aquele trabalho mental se organiza em linhas, planos e volumes de uma concepção admirável. Todos os elementos intelectuais da sua arte são rapidamente resolvíveis para só aparecer — em fins sintéticos plásticos — o sentimento agudo do tema tratado. O que faz de todo isso são imagens vividas em si e com as qualidades mais essenciais da vida: força, energia, solidão, graça, sexualidade".

Mas não pareça aí o interesse do poeta.

Em artigo para o "Diário Nacional", de S. Paulo, de agosto de 1938, "O Nery Pissarro", refere-se em mais de uma passagem ao meu grande amigo, nos seguintes termos: "...Tomamos um dos nossos valores novos, Ismael Nery. Ache-o um pintor delicado, ágil de técnicas, cheio de graça, de invenção, de poesia. Então não compreende o pouco caso de certos entusiastas. Estranheza pode-se dizer que não ligo ao indígena. Por muito favor reconheça o trabalho do Cícero Dias. E logo o estrangeiro tem a falta língua da diferença. Mas o que me dána é que há Europa de tem o senso das nuances e aqui o perdo de todo, e quando a coisa não chega a preço, a baixa da França. Oze pelo menos, não tem importância, é indicação da Europa...". E, mais adiante: "Acetil com dedicação todas as influências dos entusiastas do Pissarro. Mas quando sobrevém a fase ingrãcia de Pissarro igual permissão. Não é que não gostamos do acadêmico. Achei "maravilhoso". O que não compreendi é que se desse a ela o valor de uma invenção. Se não se tratasse do tempo e do espaço. Não se trata de tentar realizar em pintura postulados filosóficos, mas sim de olhar com os olhos do filósofo e de pintar as coisas da pintura, na medida em que esta é uma "colisa mental".

Manuel Bandeira havia tocado com finura — e coragem — em certos pontos muito sensíveis, e noutros cuja abstração permanecia. De fato, só era muito considerado artista brasileiro o que tratava desordenadamente temas locais. Além disso,

havia pintores que se inspiravam nos europeus, mas que se tornaram sendo nortados a respeito do capitulo infâncias.

Ismael Nery, entretanto, quis fazer uma espécie de Soma das tendências da pintura moderna. Não adotou inicialmente nenhum "port-peça", procurando inspiração onde bem lhe ocorria. Flaubert declarou: "Vida-

até a etapa final de sua vida. Dois assuntos que se beijam são duas cavilhas que se beijam: vistas com abstração do tempo, do fato e do sio. E também com abstração do espaço, pois os assuntos queriam sempre o mesmo: a distância dos elementos não é superada pelo par sexual.

Abstraindo o tempo e o espaço chegou o artista à

de estudos e sugestões para muitos.

A passagem de Ismael Nery pela órbita de Pissarro, não foi tão marcada como pela de Chagall, mas aqui e ali notam-se vestígios da mesma. De resto, não poderia deixar de ser assim. Pissarro é o divisor das águas da pintura moderna. Quem possa sobrir a sua in-



Desenho de ISMAEL NERY, de 1933

de Souza, c'est moi!". Assim também posso afirmar que a série de desenhos e quadros de Ismael Nery, com seu senso autoritário, há partes de retrato perfeitamente vívidos, há outras que escapam aos olhos do observador mais atento, e mesmo algumas que se tornaram cétricas até aos seus amigos iniciados. Sem dúvida, ele atingiu desde cedo a abstração — e não emprego aqui o termo no sentido de pintura, isto é, do não — figurativo — mas no sentido filosófico. Quero dizer que Ismael dissociava determinadas elementos das representações, frisando seu valor próprio, deixando outras de lado. De resto isto notado tornou-se uma constante entre os grandes artistas da nossa época. O processo da abstração elimina detalhes, na procura de uma síntese gráfica ou plástica, ao mesmo tempo que se estabelece um alargamento do assunto; isto na verdade constitui uma vitória sobre o espírito renascentista e o romântico, que se haviam fixado em temas convencionais e prévios.

De fato muitos dos desenhos e quadros de Ismael Nery não poderão ser devidamente compreendidos se não se levar em conta o fator abstração do tempo e do espaço. Não se trata de tentar realizar em pintura postulados filosóficos, mas sim de olhar com os olhos do filósofo e de pintar as coisas da pintura, na medida em que esta é uma "colisa mental".

Tal desenho, por exemplo, que representa uma mulher com um velho ao colo — uma velha calva e barbado — só poderá ser entendido se nos lembrarmos que o autor praticou a abstração do tempo; quando vê a mãe com o filho ao colo, já o vê crescendo e se desvotando

concepção do tipo humano representativo, que impressionou Mário de Andrade. Examinando a coleção de desenhos observa-se que a procura do essencial predomina sempre as pesquisas de Ismael Nery; a diversidade de faturas conseguida não destrói essa unidade, antes a confirma.

Entre 1924 e 1933 Ismael Nery foi uma figura dominante no meio moderno de artes plásticas da nossa capital. Citaremos ainda Goulart, que chegou da Europa em 1928, e — também carioca — Isidoro Carlos, que chegou com Ismael, após muitas viagens de pintura moderna, e se influenciou pelo Cícero Dias; e Di Cavalcanti, que de resto vivia mais em S. Paulo do que no Rio. Realizaram, como grande pintor, não há dúvida se manifestaram em sua força própria a época.

A luta pela pintura foi aqui travada com grande exaltação, com muito trabalho e muita lucidez. Não havia grupos organizados, nem jornais e revistas à disposição, nem conselhos profetores; quase não havia diámbula para compra do material indispensável! Foi testemunha pessoal do heroísmo silencioso de quatro ou cinco artistas de primeira categoria que mantiveram bem não a chama, e cuja tradição não deveria ser perdida entre os jovens estudantes de belas artes que isolavam apenas sua carreira num ambiente, apesar de tudo, sempre favorável. Entre esses artistas avulta o nome desse novo filósofo, poeta, pintor e arquiteto, que, a brags com as maiores dificuldades, gravemente atingido na sua saúde, ergue uma obra de arte e de confiança preservada, fonte preciosa

filosófica? De que o apazem, embora e interem, não ainda testemunho da sua grandeza. É possível que Bonnard, ou mesmo Braque se conservem mais a rigor dentro da área da pintura propriamente dita; Pissarro seria antes um inventor, fazendo com o pincel incursões etélicas. Mas o fato é que ele é um gerador de artistas, mais poderoso que os outros.

O problema para os plásticos mais jovens não é evidentemente ultrapassar Pissarro (quando possível na verdade poderiam atingi-lo mas não colher sua lição, e tomar um caminho diverso. Foi o que fez Ismael Nery. Conforme escreveu Mário de Andrade, ele "assimila todos os estilos para ser mesmo ele só e — o que é melhor — para ser quanto mais alto possa ser". De resto, quem recebeu maior número de influências do que o próprio Pissarro? As influências são úteis e necessárias aos espíritos fortes, que sabem transformar os moldes recebidos e criar genericamente novos tipos de expressão. Assim aconteceu com Ismael Nery, artista insubstituível, preocupado com as representações multifarmas da vida, que exigem técnicas sempre aperfeiçoadas.

O estilo de Ismael é um estilo de grande nobreza, cuja segurança repousa sobre um base de conhecimentos plásticos muito variados e sobre combinações de linhas, cores e volumes que se renovam sem cessar. Existe na verdade um estilo Ismael Nery, e de um caráter de fatura que lhe são próprias, e de temas orientados para o universal; porque, mesmo quando se inserem no anecdótico ou no particular, fazem parte de uma unidade que se manifesta em toda a obra, unidade de um espírito puro e que a humanidade não tem sido

outra coisa senão um homem subscrito aos reflexos do ambiente, dentro do tempo. Ismael teve grande participação no desenvolvimento técnico da relação de assimilação, por exemplo, e correto anômico das figuras, que se apresentam não só como dados plásticos, mas também como dados psicológicos. Subscrito nos quadros e desenhos dos últimos anos atingiu uma extraordinária capacidade de síntese ao mesmo tempo que o dom visionário, se alargando, com-faria às obras principais uma força superlativa. Aí então Ismael, quebra o molde que sua época lhe oferecia, inovando-se na plena liberdade da criação. Desenhos autobiográficos. Subscrito de tendências raras de temas universais, nascimento, morte, poesia da geração, sucessos dos tempos, prespedira de um juízo fiscal a criatura confrontando-se com o criador, a permanência do primeiro par — era milifalamente Adão e Eva, era um par moderno. — grupos e conflitos humanos diante do Criador escarificadas, antecipação do conhecimento da morte, despojamento dos vícios da ciência para elevação da Grande Verdade, a continua tentação do homem a ouvir a fala da antiga Serpente, usurpando o lugar de Deus, a atuação e repulção dos seres, o heróico libertando-se do tempo e do espaço para atingir a sua consciência íntima, ser despojado diante dos limites que lhe são impostos, a consciência do valor espiritual de personalidade diante de Zaratustra, o preceito e o fim tornando-se — tudo isto é exprimido em símbolos gráficos de impressionante verdade e gravidade. Produz Ismael uma organização de temas que em verdade se se encaixavam nos seus anteriores, mas que agora expõem um ritmo inesperado, conduzindo a um acentuamento do processo intelectual e emocional, pelo qual o artista, se mantém como centro de convergência de todos os fatos. Esta coleção de desenhos é o testemunho, embora resumido, de uma obra organizada filosoficamente que se exprime graficamente. É um dos grandes patrimônios culturais do Brasil; espero que seja zelado com carinho pelas mãos sucessoras.

Ismael Nery viveu um momento de colisão de experiências plásticas de toda a espécie. Estamos ainda muito próximo dessa época para a poderemos julgar com imparcialidade e segurança. Podemos convulso nessa grande aventura que tanta paixão suscitou. O século XX teve a sua batalha de Heráclito da pintura, e muito mais desvendável e complexa que a outra. Alguns dos ídolos da primeira hora estão alada de pé, outros foram rejeitados no conhecimento, Ismael não foi conhecido como mereto. Mas não que o tempo trabalharia a seu favor, e o reconhecimento amplo de sua obra — fragmentos de um enorme plano, traços partilhados, cabeças descompensadas, vícios de um universo cujos ritmos dia a dia se aceleram — virá trazer a muitas surpresas e desdobramentos.

Foi logo na época de sua morte que o processo de sucessivas experiências artísticas atingiu o ápice; éo mesmo constatar as novas rumos da pintura que lhe ontar num período de reconstrução e volta ao eterno fundamento plástico. Nesses antes de morrer pediu-me, com insistência que destruisse seus quadros e desenhos. Não tive coragem de fazê-lo.

A respeito dessa *consciência crítica*, Murilo nos dá um panorama das controvérsias na formação artística do Brasil:

Vivendo quase todos no Rio ou em São Paulo, nossos artistas da época pelo menos em sua grande maioria não tomaram contato com a tradição plástica colonial de Minas, Bahia e Pernambuco, de resto muito mais importante na parte da arquitetura e escultura, do que na de pintura. A tradição do primeiro e segundo império era estática, pois vinha do frio academismo gerado pela missão francesa do tempo de Dom João VI, **que anulou o magnífico surto dos nossos santeiros populares, heróis obscuros e excluídos dos catálogos oficiais**. Sem dúvida, Pedro Américo, Vítor Meireles, Amoedo e outros trabalharam e deixaram uma obra que se prolongou até os nossos dias em alguns pintores. Estes, entretanto, não transmitem em suas telas a palpitação da vida, nem sabem criar um estilo pessoal, pois se fixam em fórmulas convencionais ultrapassadas. (Mendes, 1948: 105 -106) (grifo nosso).

Destaca a importância do movimento modernista, evidenciando a relevância dos artistas de 1922 - poetas, escritores, pintores, músicos para a construção da história do Brasil, segundo o poeta, foram responsáveis por tirar “um pequeno mundo quase do vazio”,¹⁵³ mas, não se abstém de revelar as devidas críticas, o poeta enuncia questões referentes às problemáticas da *construção plástica* advindas do modernismo no Brasil, que ainda estão sendo revisadas e revisitadas pela história da arte:

Ismael achava que a atitude dos nossos artistas deveria ser diversa, por exemplo, da dos mexicanos. Lá, o elemento autóctone achava-se entrosado na sociedade, **ao passo que aqui nós vamos ao cinema para ver índios**. Quanto ao negro, dizia que não dava bem em pintura; **além disto a sensibilidade negra só pode ser exprimida autenticamente por eles próprios. A pintura ‘brasileira’ estava-se inclinando para o anedótico e a superficialidade**. Sendo nosso país uma vasta soma de mistura de tendências, achava Ismael que nós deveríamos construir no plano da universidade, duvidando de uma arte saída de uma vontade deliberada de ‘fazer brasileiro’. E costumava dizer: Se sou brasileiro, minha arte refletirá necessariamente a psique brasileira; não adianta programa’. Daí, examinando nosso temperamento e nossas possibilidades históricas, Ismael partiu para a pesquisa de um tipo humano de caráter universal, transpondo essas preocupações nos seus quadros e desenhos. (Mendes, 1948: 116-117) (grifo nosso).

Os artigos, além de trazer *recordações* do amigo e de sua própria vida, nos traz a reflexão crítica do poeta acerca da constituição da história da arte e cultura brasileira. A contribuição de Murilo na grande imprensa significou a sua atuação no campo artístico brasileiro, são muitos os exemplos que atestam a sua atuação como agente ativo no debate

¹⁵³ MENDES, 1948: 106.

artístico da época. É possível constatar a sua importância no debate público desde o início da sua atuação na imprensa, para a crítica de arte, talvez, o primeiro embate mais significativo seja com o *companheiro de arte*, o crítico Mário Pedrosa, gerado a partir da dicotomia elaborada por Mário com o artigo *Pintura e Portinari*, publicado em 1935, entre a obra de Portinari e Ismael, na qual coloca o primeiro como *artista moderno revolucionário* e o segundo como *artista moderno burguês*. Pedrosa utiliza Portinari como referência para demonstrar o método do materialismo dialético, que, na sua visão, era o método essencial para a análise da expressão artística moderna.¹⁵⁴

Àquela altura, como já mencionado, Pedrosa e Murilo já eram amigos, e alguns anos antes frequentavam juntos a casa de Ismael. Raquel Pifano define assim a relação entre os críticos “pode-se dizer que interesses artísticos em comum que resultavam num certo diálogo, nem sempre consenso, animava a relação intelectual entre ambos”.¹⁵⁵ A pesquisadora acredita que a principal diferença na crítica dos dois se dá pelo “fato de Murilo partir da poesia e Mario do ativismo político”.¹⁵⁶ Ainda assim, Pifano vê pontos em comum no pensamento crítico deles, tecendo aproximações, posicionamento divergente do crítico Lorenzo Mammì que não vê “similaridades entre a abordagem de Mendes e a de Mário Pedrosa”, pois acredita que Murilo “não aparenta nenhum interesse numa análise gestáltica”.¹⁵⁷

O embate iniciado em decorrência da publicação de Pedrosa, recebeu a resposta pública de Murilo em dezembro do mesmo ano, no Jornal *O Cruzeiro*, com o artigo *Pintura e Política*.¹⁵⁸ Fica evidente o tom irônico que o poeta-crítico assume em determinadas passagens em relação às ideias de Pedrosa. Segundo Chiarelli, Murilo inicia o texto questionando o que acredita ser a principal contradição do artigo de Pedrosa “o materialismo dialético aplicado à análise de uma obra de arte”, para Murilo seria inadequado “aplicar a uma obra de arte os mesmos critérios usados para a análise de fatos econômicos quando, segundo ele, a arte é infinitamente mais complexa do que o fato econômico”.¹⁵⁹

¹⁵⁴ PIFANO, 2019:266.

¹⁵⁵ Idem: 264.

¹⁵⁶ Idem: 262.

¹⁵⁷ MAMMÌ, 2012: 83 apud idem: 265.

¹⁵⁸ MENDES, M. *Pintura e Política*. O Cruzeiro, 16 de nov. 1935.

¹⁵⁹ CHIARELLI, Tadeu. *Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido*. In: Ars. São Paulo, USP, ano 17, nº 36, 2019. pp.21-40: 34.

O Cruzeiro 16 de Novembro, 1935

MARIO PEDROSA é um dos pouquíssimos intelectuaes bem informados, conscientes e lucidos, do Brasil. Publicou elle no 1.º numero da revista "Espelho" um artigo onde, a proposito dos ultimos trabalhos de Portinari, tenta um paralelo entre este grande pintor e Ismael Nery. Procuraremos fazer aqui algumas objecções a respeito, embora saibamos que Pedrosa não concordará, visto possuirmos concepções da vida, e portanto da arte e da sociedade, diametralmente oppostas.

O defeito principal de que se reveste a critica de arte informada pelo methodo materialismo dialectico consiste em applicar a uma obra de arte o mesmo criterio de interpretação usado em relação aos factos economicos, quando em verdade o facto artistico é infinitamente mais complexo que o facto economico. Além disto, essa forma de critica, quando levada ao exaero, contradiz-se a si mesma, pois recusa tomar em consideração a continua transformação, não só dos conceitos, como das proprias realisações artisticas, visto serem os mesmos expressões que mascaram a ideologia politica das classes dominantes.

A participação do proletariado no governo da sociedade é uma necessidade indiscutivel e que se realizará certamente em época muito proxima, queira ou não queira a burguesia. O que não podemos crer é que, collaborando com o poder ou assumindo o mesmo, modificando completamente os actuaes modos de produção, transforme as actividades do homem a ponto de crear "uma nova arte integral". Elle trará e já está trazendo desde annos—a sua contribuição a

UMA TELA DE ISMAEL NERY

cultura humana. Não é a classe proletaria a detentora do espirito revolucionario; a propria vida, o movimento, são revolucionarios. Quanto á arte futura que o proletariado vai realizar, achamos um pouco antidialectico dar palpites. E as classificações da arte em antiga, romantica, moderna, etc., são designações convencionaes para se facilitarem referencias, pois em verdade as épocas não são compartimentos estanques, são perfeitamente ligadas entre si, como são os acontecimentos.

Examina Pedrosa o dualismo que se estabelece entre o mundo exterior, a tradição, as imposições do meio social, e a vontade creadora do artista. E conclue que somente sob o regimen proletario poderá o artista achar a solução para esse conflicto. Certamente porque o homem socializado dominará a natureza pela técnica, visto a sciencia "resolver tudo".

Affirma Pedrosa que nenhuma ideologia (philosofia, arte, religião) pôde resolver o dualismo entre o homem e a natureza. E' que elle vê na religião, por exemplo, um agente empregado pelas classes dominantes afim de explorarem a massa. Entretanto, o homem vence, pela disciplina religiosa, a sua natureza, destruindo o individualismo e fazendo refluir sobre a collectividade inumeros beneficios de toda a ordem. Um numero consideravel de homens procederam e procedem assim. O justo, o homem de virtude, o santo, realisam pela técnica



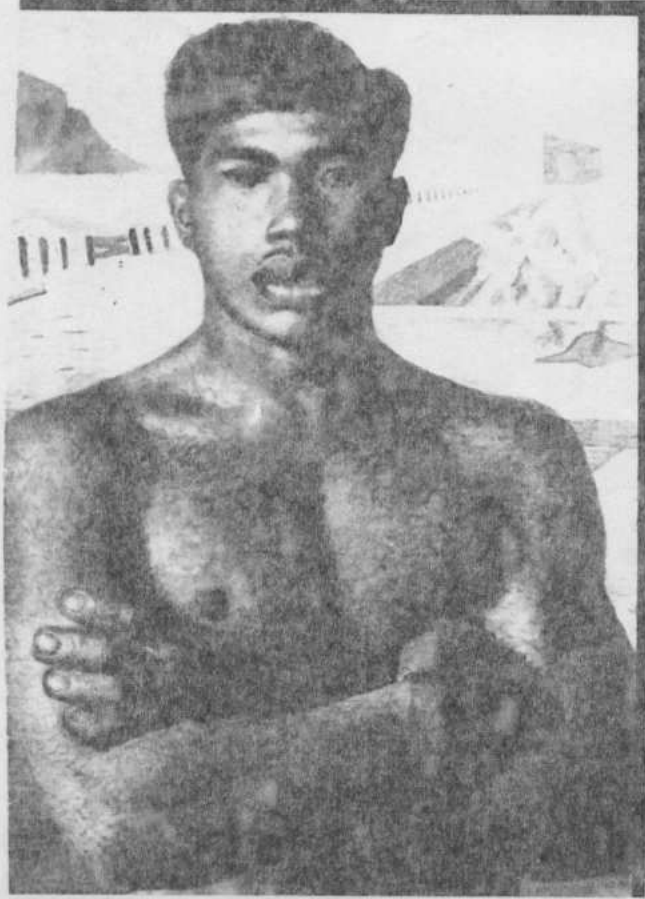
Pintura



Politica

por **Murilo Mendes**

(ESPECIAL PARA O CRUZEIRO)



religiosa o triumpho sobre a natureza corrompida. Os materialistas negam essa espantosa realidade, ou explicam isto com uma formula simplista, classificando todo o religioso de—apenas—nevropata.

Affirma Pedrosa que, nos quadros de Ismael, os objectos se encontram fóra do lugar, pois que o pintor "não tinha a compreensão extrapesoal delles, de suas leis estatico-dinamicas proprias, de sua synchronização á fatalidade da gravitação universal (sic). Quería commandalos como um senhor omnipotente". E que Portinari colloca os objectos direito nos seus lugares. Ora, esse receio do critico é um tanto infantil; lembra-nos a dona de uma casa de concreto armado, pacata senhora mineira, que não dormiu nos primeiros dias da mudança, receando que o balanço desabasse, porque não via nenhuma columna o sustentando. Os objectos se acham tão bem collocados nos quadros e desenhos de Ismael, como nos de Portinari. Tanto Ismael se preocupou em dar um caracter proprio a cada figura que pintava ou desenhava, que a maior censura que lhe dirigiram foi sempre a de "falta de personalidade".

Affirmando que "Ismael queria commandar os objectos como um senhor omnipotente", o critico se contradiz, pois que prega, aliás com razão, a necessi-

dade de continua disciplina e de dominio da tecnica, que tem o artista. Creemos que a submissão docil á inspiração deve se equilibrar com o dominio da técnica, sendo, portanto, justificada essa attitude imperialista que Pedrosa censura a Ismael. E é desse equilibrio consciente que resultará a saída para o conflicto entre a natureza exterior e a vontade creadora, e não... da tomada do poder pelo proletariado. Deve-se notar que tambem, por sua vez, o objecto reage sobre o artista.

Lendo-se o estudo de Pedrosa, de resto muito fecundo em sugestões, ficase a meditar como a aceitação integral do materialismo dialectico conduz a uns tantos desvios de apreciação, e mesmo a muitas omissões, no exame da obra de arte.

A attitude materialista diante da obra de arte é unilateral e deficiente, porque pretende cancelar a força uns tantos elementos que nenhum sociologo, nenhuma teoria, nenhuma doutrina politica, jamais conseguirão arrancar do homem. Producto de uma ideologia plasmada numa época de negação e de prejuizos philosophicos, rediz a obra de arte a um apparelho mecanico, feio, sem nenhuma conformação humana.

Os criticos da grande burguesia só vêm num quadro "planos, massas e volumes". Preoccupam-se com o aspecto geometrico do quadro e eliminam o resto.

UMA TELA DE CANDIDO PORTINARI

(CONTINUA NA PAG. 38)

A respeito, Murilo afirma:

Lendo-se o estudo de Pedrosa, de resto muito fecundo em sugestões, ficamos a meditar **como a aceitação integral do materialismo dialético conduz a uns tantos desvios**, de apreciação, e mesmo a muitas omissões, no exame da obra de arte. [...] quem desconhecer Portinari e quiser se informar a respeito, lendo essa página de Pedrosa, ficará na mesma! Pedrosa ajunta fórmulas sobre fórmulas cobrindo a realidade da pintura de Portinari de uma simbologia tão espessa, que faria inveja a um amigo crítico espiritualista. **A função do crítico materialista de arte é... despistar o público, subtraindo-o do plano artístico para o plano político.** (Mendes, 1935, apud Chiarelli, 2019:35) (grifo nosso).

Tal embate, em minha opinião, merece atenção, pois acredito que a partir da década de 1950 essa divergência se acentua, ainda que seu caráter público diminua, tornando-se ainda mais significativa, nesse trabalho, no ano de 1956. Tal divergência não parece abalar a amizade entre eles, pois como nós ressalta a fortuna crítica,¹⁶⁰ Murilo dedica o que ele considerava o melhor de sua crítica de arte, *Invenção do Finito*, ao amigo *Mário Pedrosa, crítico criador, desde muitos anos companheiro de arte.*¹⁶¹

Essa divergência, ao contrário, pode ser lida para reafirmar a importância do poeta-crítico no *campo artístico* brasileiro, visto que o mesmo se posicionou diante do amigo, mas também de quem se tornou um dos mais influentes críticos brasileiros a partir da década de 1950. Além de discorrer sobre Ismael Nery e Di Cavalcanti conforme nos menciona Pontual, Murilo escreveu com mais assiduidade ao longo da década de 1940, tendo colaborado na *Revista Acadêmica* com textos sobre Portinari e Maria Helena Vieira da Silva e no suplemento *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, além das *Recordações de Ismael Nery* em 1948, com os artigos *Henri Matisse*, 1947; *Djanira*, *Di Cavalcanti*, *São Paulo 1949*, *Artes na Bahia* em 1949.

¹⁶⁰ MAMMÌ, 2012; AMOROSO, 2012 e PIFANO, 2019.

¹⁶¹ MENDES, 1960-1970: 1928.

DI CAVALCANTI

MURILO MENDES

O E amigos de Di Cavalcanti — os inúmeros amigos — os milhares de apreciadores — mostravam-se, há alguns anos atrás, preocupados com a carreira e o destino do pintor. Todo o mundo sabia que Di Cavalcanti fora um dos iniciadores do movimento de 1923 — e mesmo, segundo algumas opiniões, seu principal iniciador. Todo o mundo sabia que ele gozava de considerável reputação como animador de movimentos; mas na verdade havia como um certo receio de primeiro plano; e isto se dava devido ao aspecto dissensuário do seu talento. O fêlito boêmio do homem — boemia de grande estilo, de resto, — refletia-se na arelação crítica que se fazia do artista, entrando subconscientemente como fator desfavorável. Julgava-se que o pintor, apesar de seus dotes excepcionais, seria incapaz de se entregar a um trabalho contínuo e aprofundado. Também pela sorte do amigo Di Cavalcanti, que começara com um ímpetu soberbo fundado sobretudo num reconhecimento e num amor da matéria sensual, da carne feminina que os nossos grandes acadêmicos da pintura haviam tratado à maneira parnasiana, dando muitas vezes mais importância ao fundo do ao empolamento, do que a esta mesma carne que exercera tantos problemas para o escritor.

Por esse fêlito boêmio do temperamento de Di Cavalcanti combinava-se com uma capacidade de trabalho que exantava os mais desastrosos e desregradados. A arte de Di Cavalcanti, bem como sua mesma humana, bem como seu método de arte, está fundada na liberdade. Uma vocação de liberdade que tem sido a linha dominante de sua vida que fez dele, em certa época o único pintor social, militante, do Brasil — um revoltado contra as impositivas drásticas dos partidos, um homem que sempre examina seus problemas, e que atingiu um elevado nível de consciência artística. Debaixo de aparências líricas, a carreira de Di Cavalcanti tem assumido aspectos notáveis de alto drama intelectual: este homem insólito tem vivido em evoluções, à procura de soluções estéticas, políticas e críticas, debatem-se continuamente o caso do Brasil, o caso da unidade universal e seu próprio caso que se misturou com os outros.

Ele o aparente paradoxo de Emiliano Di Cavalcanti: este grande individualista é um pintor social, este homem dissensuário é um trabalhador obstinado, este contador de histórias pitorescas é um escritor sério capaz de dialética. O homem de Di Cavalcanti é rico em surpresas e inovações, solidário com outros no sofrimento e na alegria. Sabe que o prazer sempre foi um elemento importante na criação da obra de arte. Sabe que o prazer encerra também conflitos abissais, contraditórios. Daí o aspecto triste de vezes mesmo sinistro, de certos personagens festivos de seus quadros. Todos nós sabemos que o substrato de alegria brasileira é carregado de tristeza. Em alguns dos melhores momentos de sua carreira Di Cavalcanti atingiu pela força da verdade plástica a carne da nossa própria verdade metafísica na unificação de seus contrastes: de fato a gente brasileira foi ali reinada em síntese crúdita, como em passagens hoje clássicas para nós, do Aleijadinho, Castro Alves, Machado de Assis, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Portinari, Manuel Bandeira, Chico Dias, Mário de Andrade, Jorge de Lima e alguns poucos mais.

É curioso observar que Di Cavalcanti nunca ultrapasou a linha de equilíbrio plástico da modernidade; com efeito, apesar de seguir o processo de deformação que tanto espanta os leigos — e a numerosa classe dos preguiçosos mentais — não caiu na paródia do surrealismo do dadaísmo, nem mesmo em certas superfetações do cubismo — o que aconteceu a tantos pintores, e não dos melhores. Exceção o precursor, Escherich, Nerv, não vejo entre nós quem melhor do que ele terá aproveitado a útil e fecunda lição cubista.

Prezava o pintor brasileiro de uma técnica para exprimir nossa indiferença — nossa miséria — nossa sensualidade insatisfeita — nossa preguiça diante de tão grandes problemas a serem resolvidos — nossa atmosfera de véspera de carnaval político, de ânsia de liberdade, de musicalidade,

za, a falsificação e americanização do espírito carioca, com tudo mais que se seguiu e se segue, no resalto à vida de uma cidade que não pode mais reservar tempo à contemplação e aos prazeres gratuitos. A arte de Di Cavalcanti registra um repouso, um relativo repouso entre duas catástrofes, os personagens do drama sobem, ainda veladamente que os espera uma organização de terror, uma provável vitória de trabalhos forçados; por isso é que sambam a beira da imminente ameaça. Di Cavalcanti é o fixador plástico da nossa grande dança nacional, o samba. É o fixador do lirismo carioca, esse lirismo que, rento, vai-se perder pelas imposições do novo ciclo de civilização tou de barbárie em que começamos a entrar. Contribuiu, e de modo poderoso, para a inclusão do lirismo da outrora cidade do Rio de Janeiro com as suas componentes negras e portuguesas, no acervo universal da cultura.

Tal é a missão do criador autêntico: assumir em forma orgânica os elementos dispersos ou de um grupo social, imprimindo-lhes a consciência da duração. Para isto Di Cavalcanti mergulhou na vida de desforra que o povo leva, vida que ele foi dos primeiros entre nós a conhecer e a amar. Fez amizades em todas as classes da sociedade, desde a mais humilde até a mais elevada. Conheceu a cada um de per si e não apenas no contacto abstrato com a massa através do comício ou do rádio. Conheceu a fundo os problemas do povo, bem como seu gênio de desforra a que aliud. Homem de luta, homem de prazer, homem de conflito,

homem de liberdade. Homem que sabendo compreender e apreciar o lado cômico da vida não ignora o que o mesmo lado contém de trágico, pois a comédia e o drama não são compartimentos estanques, chegando até, a se fundir... No espírito de Di Cavalcanti a consideração e exposição dos efeitos cômicos revestem-se de força crítica e artística de rara energia, que seria errado julgar sem importância. Na era alijstra em que vivemos, o contacto com a personalidade de Di Cavalcanti, que possui fortes válvulas de escape, ora líricas ora humorísticas, atinge algumas vezes resultados próximos de uma recuperação mágica. No mesmo meridiano de valor — embora em planos diferentes — situa-se o grande brasileiro Jaime Ovalle, hoje exilado — é incrível — em Nova York...

A observação do pintor no ato de pintar como que estabelece entre os dois personagens — o artista e o espectador — uma misteriosa fraternidade, uma sutil solidariedade espiritual. E' nesse momento vemos o pintor usar sua vontade criadora, concentrar sua força psíquica e ordenar seus meios técnicos — mas no mesmo tempo abandonar-se com uma certa fragilidade aos poderes do acaso — a esse acaso distribuidor de amargas decepções e de belas surpresas, e que tanto impressionava Leonardo. É verdade que poderemos também chamar a esse acaso — o subconsciente. Mas o fato é que o artista não vive só de sua vontade todo poderosa. Muitas vezes um pintor começa um qua-

dro e o termina bem diferente do que o havia planejado.

Quantas vezes observei Di Cavalcanti pintar! Via-o linear um quadro nas melhores disposições de trabalho, de bom humor, contando histórias. Via-o depois lutando com o demônio da criação — "noir cheval galopant sous le noir chevalier" — lançando insultos e imprecisões à tela, às tintas, ao pincel, à paleta, dando pancadas no próprio peito, chorando, rindo, uivando... Depois, sacando as flores da jarra atirava-as ao vento, oferecendo-as a Noêmia, a Renoi, a Eleonora Duac, a Greta Garbo, à célebre mãe-de-santo Celestina.

Mas logo sentava-se diante do cavalete e durante horas a fio trabalhava, numa obstinação de fanático da pintura, que é e continua sendo. Examinava problemas de luz, cor, desenho e composição; desmanchava, rascava, pensava ângulos, estudava novos toques de pincel, apagava, caía em fecunda meditação... Vi logo que ele amava a pintura com voluptuosidade, pelo que reflete das possibilidades e das ondulações da figura humana, da carne feminina, do lirismo do povo em suas vibrações de liberdade, da matéria viva que se oferece aos dedos do amante e do pintor. Todos os sentidos eram convocados para o exame da tela que ia surgindo das profundidades da solididade e da ternura do artista, como um objeto amorável.

Assim Di Cavalcanti, libertado do fanatismo, instalava no ambiente da pintura brasileira um novo humanismo: o da matéria carnal, restituída à sua

dignidade. Problema semelhante foi enfrentado e resolvido pelos grandes mestres da renascença italiana.

A exposição realizada recentemente em São Paulo por Di Cavalcanti indica o artista em plena maturidade, na posse integral de seus instrumentos de expressão. Essa retrospectiva, de resto, estava longe de ser completa: não houve tempo nem oportunidade de se reunirem as inúmeras telas do pintor dispersas em museus ou coleções particulares. Mas mesmo assim na sua fragmentação foi um momento culminante na história da nossa pintura, abrangendo resumidamente trinta anos de trabalho, diversas fases e diversas tendências resolventes-se magnífica unidade. Unidade, sim, pois o fenômeno é digno de registro; todos esses anos de uma já longa carreira Di Cavalcanti permaneceu fiel às suas principais idéias estéticas, ao seu temperamento sensual, ao seu amor à vida, bem como à sua concepção do quadro como síntese plástica da inumerável mitologia do figurativo. Quero com isto dizer que Di Cavalcanti usou de sinceridade consigo mesmo, pois é na interpretação da figura humana que ele encontrou a razão de ser da sua arte. Diante dessa última mostra lembrei-me de uma declaração, desde já famosa — ao mesmo tempo louvada e censurada — que se atribui a Picasso: "Je ne cherche pas, je trouve". Porque a meu ver Di Cavalcanti superou as inevitáveis fases de pesquisas: antigos temas não resolvidos em quadros de outras épocas encontram agora soluções com todas as probabilidades de definitivas. Daí a esplendida homogeneidade que se nota ao estudar essa vasta galeria de quadros exposta há semanas atrás no Instituto de Arquitetos de São Paulo, e que o artista precisa de transportar à capital do país. Sua pintura, ao mesmo tempo que mais pastosa, tornou-se mais ajustada a um método de sobriedade que exclui um errôneo conceito de despojamento. O despojamento não implica em eliminação de detalhes, eliminação da riqueza necessária ao artista; implica, isso sim, sabedoria na justa distribuição desses detalhes. Há ornatos preciosos, há riquezas indispensáveis, como há uma baixa riqueza e ornatos supérfluos.

Os trabalhos de Di Cavalcanti dos últimos anos acusam grande progresso técnico sobre a produção anterior a 1942. Percebeu também a necessidade de novos tons sombrios, resultando de toda uma gravidade insuspeitada em telas de anos mais remotos. Alguns quadros evocam imediatamente a técnica da tenebráscia moderna, outros manifestam uma trama contrapontística que lhes confere uma harmonia severa dentro de temas aparentemente frívolos. Soluções muito pessoais do problema das cores dominantes e complementares — problema de novo trazido à tona e atualizado pelo grande Rouault, — uma feliz conciliação de tons quentes e frios, em passagens ao mesmo tempo suaves e violentas, uma síntese decorativa, no que este termo contém demais nobre e elevado, quero dizer, nas possibilidades de desdobramento do quadro em mural, ajustado, como é, a um ritmo arquitetônico; eis algumas das notas manifestas da fase recente da produção de Di Cavalcanti, que se insere no mais alto conceito de artesanato. Essa preocupação de artesanato foi demonstrada de modo persuasivo pela manutenção da técnica própria ao pintor, já que muitos de seus quadros, pintados há mais de vinte e cinco anos se encontram em perfeito estado de conservação. Seus vermelhos e verdes, seus rosas e azuis, sabem manter o quadro na atmosfera em que os criou originariamente o pintor, atmosfera de grande densidade lírica. Há ainda a registrar uma sensível renovação da natureza morta, quase humanizada, por assim dizer, o que dá idéia da força criadora do pintor; bem como soluções interessantes da divisão de certos quadros em planos que implicam dois quadros alternados, revelando um notável senso da composição.

O aproveitamento da técnica da escola de Paris transplantada ao saber da obra no terreno da pintura brasileira demonstra a aguda inteligência do nosso Di Cavalcanti, que assim colora o nacional no plano do universo.



DJANIRA

MURILO MENDES

O B dados biográficos de um artista sempre hão de ter interesse para o exigente da sua obra. Creio que não será indiferente saber que Djanira nasceu na cidade de Avaré, Estado de São Paulo, que é neto de índio brasileiro, sendo o pai dentista e farmacêutico. Pelo lado materno Djanira descendente da Europa, de família burguesa, tendo sido sua avó alemã, pintora, musicista e poliglota, falando, entre outras línguas, o chinês e o japonês. Djanira chegou a conhecer desenhos seus, em que — diga-se de passagem — não se reconhecia a nota popular mas sim erudita. Sua mãe era austríaca. O avô materno, também, austríaco, foi professor de matemática num instituto correccional de Viena. Suas avós vieram ao Brasil, por espírito de curiosidade; primeiro veio a avó com a mãe da pintora; levaram seis meses na viagem. Mais tarde, veio o avô, que, chegando a São Paulo, procurava a mulher, sem achá-la, até que, conhecendo a língua italiana, pôs um anúncio na efanfetista, reunindo-se afinal, a original família. Um dos tios de Djanira, até antes da última guerra mundial, era bispo de Tricote. De um lado, pois, vem Djanira do índio brasileiro; do outro lado vem da cidade erudita — e que cidade! Viena, onde a civilização deu o máximo, se é que civilização quer dizer cultura, humanismo e refinamento de costumes.

pintora diante da qual a crítica se tem inclinado.

A pintura de Djanira resulta a meu ver de uma combinação entre intuição e artesanato. No

seguinte: não música e não existe nenhum músico das épocas passadas e da época presente, cuja obra eu não tenha meditado e estudado a fundo. Todos nós já ouvimos falar na cultura de Portinari. Entretanto: os censores se esquecem da

lançando rizes no seu ambiente. Ela por que não se pode criticar nem julgar nenhum artista desligado da sua época e das condições de cultura que esta lhe pode oferecer. Lemos na biografia de Cézanne, que ele admirava Bouguereau. Como po-

cava para os Estados Unidos, e lá recebia o choque dos museus, de uma sensível parte da pintura européia que — obvia — o ouro americano conseguia importar.

O mais curioso é que, na volta, houve também decepção. A pintora ganhara em técnica, mas perdera em poesia. Confesso que, a princípio, estive mesmo inclinada a também pensar assim. Entretanto, uma meditação mais profunda, sobre o seu caso, alterou os dados do conceito. Pensei que Djanira fez uma revisão total dos elementos de que dispunha; confrontou seu arsenal poético com seu arsenal plástico, e mudou os termos da operação, procurando um equilíbrio que talvez ainda não tenha atingido plenamente mas de que já percebemos alguns resultados positivos.

A nota dominante dos seus quadros consiste, a meu ver, em criar um clima de liberdade na cidade moderna, o que é também uma maneira de reclamar contra o clima de restrições policiais, que a nossa época respira. A atmosfera dos quadros de Djanira é em geral cidadã; atmosfera de praças e jardins públicos, de feiras e carroças onde cada um procura prazeres simples e modestos, mas, repito, num ambiente de liberdade e abandono. Reparar nessa tela onde um anjo preside ao tráfico, reparar nessas carroças fabulosas que poderiam ser do tempo de Dickens, nesse imenso banco onde todos são próximos e evidentemente membros de uma grande família. Em outras telas, reparar nos balões luminosos, nos patinadores que deslizam, nas crianças correndo aos homens voadores, tão diferente, de resto, dos de Chagall, em todo esse mundo, à vontade, saída da imaginação e do pincel de uma pintora que viu Broughel e Bosch, e transcreveu certos motivos deles ajudada pela lente de uma condessa de Ségur da nossa época. Espalham-se os verdes, os azuis, os amarelos, os vermelhos; lutando esse derrame de cores com o aspecto construtivo do quadro, em soluções que, às vezes, não se sentem como definitivas, ainda porque a imaginação solta, às vezes, enfrenta o desenho não-domado. Mas em outros trabalhos, como por exemplo, no retrato da Senhora Luis Cosme, encontramos a prova de que Djanira é capaz de coação, submetendo o instinto a severo rigor. Nos gauchos mais recentes, produzidos este ano, o debate se acentua, mostrando que a artista pesquisa, pesquisa e pesquisa. Provavelmente ela terá que experimentar outras técnicas, passando-se, quem sabe, para o mural. Ai, seu trabalho será mais duro, pois as vacilações e retoques não serão mais permitidos. Esperamos, entretanto, que o sangue de índio prevalecerá, e que a pintora Djanira consiga, no duro, mais uma vitória, pela força de disciplina e tenacidade que a caracterizam, tudo isto aliado ao seu grande talento natural.



Djanira em seu atelier

Conheci Djanira pelos idos de 1944, num velho e simpático casarão da rua Muniz, em Santa Theresa do tempo em que havia árvores, opalenas jaqueiras e mangueiras. Ai de nós, homens do Rio de Janeiro! homens sem árvores e sem mar: estão derrubando as árvores e polando o mar!

A jovem senhora que me abriu a porta desmanchava-se num ritmo franco e desconcertante, com gestos desgovernados, num tom anti-convenional, qualquer coisa que era um paradoxo, entre misterioso e popular.

Perguntei pelo meu amigo, o pintor Marcier que também morava naquela casa. Havia algumas telas espalhadas pelo chão, telas que, evidentemente, não eram de Marcier. Mas Djanira explicava-me logo que este ensinava-lhe a pintura. Um ano antes Djanira, levada por um súbito impulso, matriculara-se no Liceu de Artes e Ofícios, onde seguiu as aulas do professor Adalberto Matos.

As notas consistiam, naturalmente, em copiar, à curvã, bustos e cabeças greco-romanas. O curioso é que o professor não apagava seus desenhos, verificando-se o contrário com todos os outros alunos. Mas a pobre e simples Djanira invejava os toscos desenhos dos colegas!

Essas duas meses passaram no Liceu assistindo oficialmente a iniciação pré-histórica da nossa pintora no seu ofício. Entretanto, faço sondagens em épocas suas remotas, e sou informado de que desde a meninice o maior prazer de Djanira consistia em comprar tubos de tintas, que empregava em cobrir tecidos, mesas, brinquedos e outros objetos.

O grande Marcier sujeitou-a a severa disciplina, de que ela se tem beneficiado de resto em toda sua carreira. Durante meses e meses Djanira estudou, sob o olhar inquisidor do mestre romano que — detalhe digno do registro — não lhe mostrava gibos de reprodução. Djanira revelou-se, entretanto, à altura das exigências do terrível professor; foi numa alma militante e ambiciosa, portadora da intuição de que um dia desvelaria os segredos da pintura, ela, simples dona de casa, nascida em Avaré, esposa de um marinho anônimo! Na sua fase hercúlea pintava, pela noite a dentro, pintava na cozinha, para não incomodar os outros. Segundo a mitologia grega, o nome de Djanira indica uma mulher crédula. Ora, Djanira, contra todas as sombras e todos os entusiasmos que se lhe opunham e sobrepunham, acreditou na pintura. N venceu a áspera luta, porque, de fato, se tornou uma

princípio de sua carreira, notava-se uma tendência para inclinar-se entre os pintores ingênuos, ufandegários e domingueiros, às vezes, também, falsamente denominados primitivos. Mas a rápida evolução das fases progressivas da sua pintura logo mostrou que o seu caso era diferente. Algo de parecido sucedeu ao meu querido amigo Cícero Dias cuja linha evolutiva pude acompanhar, passo a passo, durante meio tempo; lembrando-me, sempre, das discussões que sustentei pelos anos 39 com pintores, escritores e críticos de arte, pois nunca pude considerar Cícero um primitivo, pelo simples fato de abolir a perspectiva. Muitas aquarelas e muitos gauchos de Cícero acusavam um senso agudo da composição e fortes preocupações de cor, embora o aspecto poético sobrepusesse, aos olhos dos leigos, outras qualidades. A consulta, que fiz recentemente, no Recife, a obras de Cícero das primeiras fases, confirmou de maneira definitiva esta minha antiga impressão.

Mas é que o desenvolvimento da intuição produz uma cultura que poderá vir a ser grande. Este ponto é interessante, o da celebrada falta de cultura de certos pintores e músicos. Quando Mozart morreu, encontraram no seu gabinete de estudo, apenas, uns quinze ou vinte livros, em particular, sobre teatro. Mozart foi incriminado de inculco. Entretanto, ele mesmo se defendera, dizendo mais ou menos o

imensa cultura de Posinari em assuntos de pintura, isto é, no assunto do seu ofício — não se falando na sua cultura viva, na sua sabedoria que vem do bom senso de filho de camponeses, portadores de antiquíssima tradição.

Há poucos dias, neste mesmo recinto, ouvi Djanira falar sobre pintores da sua predileção. Falava com arrebatamento e entusiasmo. Alguém ao nosso lado perguntou-nos, irônicamente, se ela era sempre assim quando falava de pintura. E sempre assim, retruquei, é natural que se admira, no caso de a pinturas. Há uma série de elementos de que o artista necessita para o aprofundamento da sua cultura. Um instinto seguro o faz procurar esses elementos, ordenados pela sensibilidade e pela inteligência, produzindo uma determinada soma, constituem-se então harmoniosamente, e a consciência do artista alcança sua plenitude, podendo, éle, de agora em diante, compreender-se melhor, e compreender, também, o mundo que o cerca. Sim, porque na verdade cada artista, para realizar sua fisionomia própria, precisa de certos elementos de cultura que serão muitas vezes até estranhos, ou mesmo nocivos a outros. Na tradição legada pelo passado, como na tradição que o espírito da sua época vai formando, o artista pesquisa o material que é necessário à sua construção,

o revolucionário Cézanne, admirar o esplomera Bouguereau, se não fosse ao menos por contraste? Se Cézanne o admirou, é que o outro lhe trazia, direta ou indiretamente, uma contribuição qualquer à sua cultura.

Na exposição realizada em 1943, no A. B. I., e, mais tarde, no Instituto dos Arquitetos, em 1945, predominava, ainda, em Djanira a nota instintiva. Havia o encanto das cores lançadas displicentemente em grandes espaços vazios, verdes e vermelhos dispensados com generosidade e sem espírito de construção, aletiers esperando aparições arbitrárias, janelas sobre jardins incultos, carroças vertiginosas. Onde falta a técnica, sobre a poesia, dizem os maliciosos Sem dúvida, com isto a pintora entrou em fase histórica, e o que se pode chamar de sucesso literário foi grande. Pouco a pouco, entretanto, começou-se a re-crear pelo seu futuro. O mestre Marcier deixara o Rio, seduzido pelos aros barrocos de Minas. Esboçavam-se os artigos poéticos, e a necessidade de uma realidade plástica mais alta e mais forte começou a se fazer sentir. Estaria liquidada a pintura Djanira? Seria mais um caso de bissexto da pintura, como tantos outros, que vão terminar nos leilões ou nas coleções de três ou quatro excêntricos? Não. Djanira concluiu suas bravas vestibulares, embar-

★ Miguel Torga e "Orfeu"

A revista "Orfeu" está merecendo a atenção e o interesse de vários grandes escritores portugueses. Entre este, destaca-se Miguel Torga, que enviou a Fernando Ferreira de Loanda uma carta entusiástica, da qual destacamos o seguinte trecho: "Já sabia da existência da revista e tive muita alegria em verificar que ela merecia o alvoroço com que me foi anunciada. Tenho pena de não conhecer os outros números, e ficaria-lhe muito grato se quisesse ter a bondade de nos enviar a cobrança e de me considerar assinante. Não faço diferença entre Portugueses e Brasileiros. Parte da minha mocidade foi passada ali e é sempre com ternura de filho que recordo essa terra. Mas gostei de saber que nasceu em Loanda e que ajuda a animar um movimento literário no Brasil. É uma aventura bonita e bem-vinda".

(págs. anteriores) *Di Cavalcanti*. Murilo Mendes. A Manhã. 06 de fev. 1949. Acervo BN.
Djanira. Murilo Mendes. A Manhã. 09 de jan. 1949. Acervo BN.

Maria Helena Vieira da Silva (A proposito de sua exposição). Murilo Mendes. Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, n.61, ago. 1942. Acervo MAMM.

REVISTA ACADEMICA

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

(A propósito da sua Exposição)

MURILO MENDES

A arte de Maria Helena Vieira da Silva representará futuramente, e de maneira exemplar, o período de reconstrução que se seguiu às experiências do após guerra de 1914-1918. Maria Helena não quis fazer tábua razea do passado: ao contrário, estudando e meditando a lição da obra dos mestres antigos, recolheu os elementos necessários à conquista do seu estilo, unindo a tradição ao espírito de aventura e pesquisa. Estamos diante dum artista eminentemente dialético.

Em Maria Helena o exercício da construção plástica chega a assumir um caráter de ascese. Dia e noite sua lâmpada está acesa, e a infatigável operária move, move e move

lápiz e pincéis, sem que o mundo exterior a perturbe ou convença. Sua liberdade visionária é servida por uma técnica segura. Variadíssimos elementos eruditos combinados com outros de inspiração popular reúnem-se sem conflito nesses inumeráveis desenhos e nessas inumeráveis telas, chegando quasi sempre a realizar uma síntese de graça e gravidade, obtida geralmente por meio das terras e dos azules. A influencia dos azulejos portugueses faz-se sentir, não pela apresentação bruta do objeto em si, mas por uma subtil distribuição de formas e valores que atingem a verdade plástica dentro do conjunto do quadro. Embora a envergadura do espírito de Maria Helena seja possante, manifestando-se

às vezes em "grandes máquinas", — por exemplo, no quadro — GUERRA —, ela prefere realizar-se com outros meios mais simples e humildes, chegando a uma depuração, uma filtragem incomparáveis, como nessa obra-prima denominada HARPA-SOFA. O drama do nosso tempo, tempo de massacre e injustiça social, está fixado na obra de Maria Helena sem nenhum aspecto de sensacionalismo: com a triteza e a gravidade exigidas por esse cruel "ballet" de linhas, cores e volumes.

A exposição de Maria Helena Vieira da Silva, um dos mais perfeitos, mais poéticos e educativos artistas da nossa época, constitui uma honra excepcional para o Brasil.

Em 07 de dezembro de 1948, Djanira da Motta e Silva (1914-1979) abriria uma individual na Galeria Calvino, a exposição contava com 22 trabalhos, entre óleos, guaches e desenhos, o poeta-crítico foi então convidado para proferir uma palestra na inauguração, intitulada *Pintura e Djanira*.¹⁶² A fala de Mendes teve reverberações no campo artístico, trazendo opinião diversa do crítico de arte Flávio de Aquino (1919-1987), que publicara na coluna *Movimento Artístico*, em 12 de dezembro de 1948, uma opinião sobre a mostra e a fala de Murilo:¹⁶³

Discordamos do poeta Murilo Mendes quando procura localizar Djanira dentro da pintura tradicional. Pensamos que é fora dessa atmosfera que reside a sua força e a juventude encantadora das suas obras. Não podemos imaginá-la cubista, ou abstrata, ou tomando como exemplo a pintura dos mestres. (Aquino, 1948).

No *Letras e Artes*, em 09 de janeiro de 1949, o poeta-crítico publica o artigo *Djanira*,¹⁶⁴ pelo teor do artigo trata-se do mesmo texto proferido na palestra de abertura da exposição, onde traça o perfil da pintora, ao longo do texto, Murilo comenta sobre seu histórico familiar, pois acredita que “os dados biográficos de um artista sempre não têm interesse para o exógeno de sua obra”.¹⁶⁵ Relata também, como conheceu a artista, no Casarão da Rua Mauá em Santa Teresa, onde ela instalou uma pensão e hospedou muitos estrangeiros refugiados. Entre eles o amigo do poeta, o pintor romeno Emeric Marcier (1916-1990), que viria a trocar aulas de pintura por refeições na pensão, assim, o romeno passou a ensiná-la a manipulação de tintas e telas.¹⁶⁶ Quando Flávio de Aquino se refere a uma *pintura tradicional*, ou *tomando como exemplo a pintura dos mestres*, acreditamos que Murilo tenha se referido ao mestre da pintura, Marcier, a quem Murilo também dedicou textos:

O grande Marcier sujeitou-a a severa disciplina, de que ela se tem beneficiado de resto em toda sua carreira. Durante meses e meses Djanira estudou, sob o olhar inquisidor do **mestre romeno** que – detalhe digno do resgisto – não lhe mostrava álbuns de reproduções. Djanira revelou-se, entretanto, à altura das exigências de terrível professor: foi uma aluna militante e ambiciosa, portadora da intuição de que um dia desvelaria os segredos da pintura [...] (Mendes, 1949).(grifo nosso)

¹⁶² As Artes – Notícias Diversas. Diário Carioca, 07. dez de 1948.

¹⁶³ AQUINO, Flávio. Djanira. Diário de Notícias. Movimento Artístico, 12. dez de 1948.

¹⁶⁴ MENDES, M. Djanira. A Manhã. Letras e Artes, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 09 de jan. de 1949.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ FORTE, Graziela Naclério. *Djanira da Motta e Silva: modernista de cenas e costumes brasileiros*. Revista Novos Rumos, v. 54, n. 1: 3.



Djanira e Emeric Marcier ¹⁶⁷



Djanira, Saudade Cortesão e Murilo Mendes ¹⁶⁸

Para análise crítica do poeta irá interessar a formação dos artistas e seu desenvolvimento, dentro do seu quadro de referências, pois acredita que assim será possível compreender a sua produção, aquilo que ele acredita ser sua expressão individual. Murilo também se refere a passagem da artista por Nova Iorque, entre 1945 e 1947, e as mudanças inferidas em seu trabalho, o contato com a obra de Pieter Bruegel e Bosch, “à vontade, saída da imaginação e do pincél de uma pintora que via Breughel e Bosch, e transcreveu certos motivos deles”¹⁶⁹ influência que será notada e amplamente comentada pela fortuna crítica, como também o contato com *mestres* modernos como Fernand Léger, Joan Miró, Marc Chagall e Marcel Duchamp, que a artista chegou a conhecer pessoalmente em sua viagem.¹⁷⁰ A respeito desse período, comenta o poeta-crítico:

Djanira fez uma revisão total dos elementos de que dispunha; confrontou seu arsenal poético com seu arsenal plástico, e mudou os termos da operação, procurando um equilíbrio que talvez ainda não tenha atingido plenamente, mas de que já percebemos alguns resultados positivos. (Mendes, 1949).

¹⁶⁷ Djanira, outra artista brasileira que o MAM mostrou em retrospectiva ao lado do seu mestre inicial, Emeric Marcier. 30 de dez. 1958. Acervo Arquivo Nacional. Fundo Correio da Manhã.

¹⁶⁸ Catálogo Ciclo de Exposições sobre Arte do Rio de Janeiro. 6. Tempos de Guerra. Hotel Internacional: Pensão Mauá. Galeria de arte BANERJ, mar-abr. 1986

¹⁶⁹ MENDES, 1949.

¹⁷⁰ FORTE, 2016:4.

Nos artigos da década de 1940, Murilo concederá grande importância ao processo de criação artística, e como o artista busca incorporar em sua obra o ambiente em que vive, assimilando *sensibilidade e inteligência*.¹⁷¹ Ainda que as impressões do poeta acerca da produção de Djanira tenham despertado opiniões contrárias, percebemos a importância de seu artigo para recepção da obra da artista ao constatarmos que parte dele é incluído, 10 anos depois, no catálogo da mostra individual da artista, apresentado por Mário Pedrosa, no Museu de Arte Moderna do Rio em 1958.¹⁷² Notamos, portanto, que a produção de crítica de arte do poeta irá reverberar no *campo*, reforçando sua importância tanto para o meio cultural brasileiro como para a história da arte.

Será também na década de 1940, que a temática social desempenhará um papel central em sua produção, tanto nos seus artigos críticos, quanto em seus poemas, em decorrência de questões pessoais – tuberculose – como também reflexo da situação mundial - regimes autoritários na Europa, 2ª Guerra Mundial e instabilidade política no país. Nesse período, Murilo irá conviver com refugiados da guerra recém-chegados no país, entre eles Jaime Cortesão, historiador português e pai de sua futura esposa, exilado pela ditadura salazarista, e o casal de artistas Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes.¹⁷³

Segundo nos afirma Pifano, o poeta “condenava tanto a submissão da forma plástica ao assunto, quanto um subjetivismo desconectado do ambiente coletivo, que chamou de ‘egoísmo e individualismo’.”¹⁷⁴ Nesse sentido, assim se referiu sobre a obra de Maria Helena Vieira da Silva:

O drama do nosso tempo, tempo de massacre e injustiça social, está fixado na obra de Maria Helena sem nenhum aspecto de sensacionalismo: com a tristeza e a gravidade exigidas por esse cruel “ballet” de linhas, cores e volumes. (Mendes, 1942 apud Pifano, 2021: 573).

Sobre Di Cavalcanti ressaltou:

Uma vocação de liberdade que tem sido a linha dominante de sua vida que fez dele – em certa época o único pintor social, militante, do Brasil – um revoltado contra as imposições drásticas dos partidos. [...] Eis o aparente paradoxo de Emiliano Di Cavalcanti: este grande individualista é um pintor social, este boêmio dispersivo é um trabalhador obstinado, este contador de histórias pitorescas é um espírito sério capaz de disciplina. [...] Fez amizades em todas as classes da sociedade, desde a mais humilde até a mais elevada. Conheceu a cada um de per si e não apenas no contacto abstrato com a massa através do

¹⁷¹ PIFANO, 2021: 573.

¹⁷² Catálogo *Djanira*. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: jun - ago. 1958.

¹⁷³ PIFANO, 2021: 571.

¹⁷⁴ Idem: 572.

comício ou do rádio. Conheceu a fundo os problemas do povo, bem como seu gênio da desforra a que aludi. (Mendes, 1949 apud Pifano, 2021: 574).

Mendes irá trazer o assunto da função social em seus textos críticos, mas sempre reforçando questões que já aparecem nos textos da década de 1930, da importância da autonomia da arte, onde o artista alia a sua pesquisa individual ao comprometimento crítico com as questões do seu tempo, sem se submeter a conteúdos partidários, e de panfletagem como ele mesmo se referia. Assim, ele não defendia em seus posicionamentos uma arte com *finalidade educativa*, dentro dos parâmetros de engajamento e doutrinação propostos por certos sistemas partidários da época. Para o poeta-crítico, a liberdade individual é a base do processo de criação artística.

É possível identificar ao longo do seu itinerário crítico uma coerência conceitual no seu pensamento, essa coerência parece justificar suas escolhas críticas, o que, num primeiro momento, poderia parecer uma divergência, parece justificar, na verdade, a complexidade de sua produção, que não permite esquemas reducionistas, o fato do poeta se identificar com uma específica corrente artística não implicaria necessariamente na recusa de outras. Dessa forma, acreditamos que a produção de crítica de arte do poeta é justamente fundada nessa liberdade que ele tanto defende em seus textos, e acredita ser o meio de consciência da produção de arte.

Parte III - Um posicionamento crítico no campo artístico em 1956

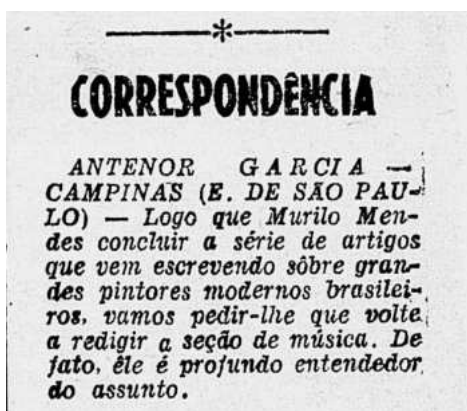
“E pois com certo ceticismo que um poeta double de crítico de arte amador se aproxima hoje da pintura chamada ‘poética’. Ele tem a seu serviço um arsenal de informações que lhe permitirão um exame o mais objetivo possível das obras de arte. Mas se a seiva do seu espírito é generosa ele poderá curvar-se sobre as manifestações de arte as mais diversas e mesmo opostas, desde que a verdade plástica surja em primeiro plano.” (Mendes, 1952)

Início da década de 1950 e alguns desdobramentos

Na imprensa, a partir de jornais e periódicos de grande circulação, a crítica irá desempenhar um papel significativo na formação do público, no Brasil foi na década de 1950 que a crítica de artes visuais encontra um meio para se desenvolver, um intenso debate político alimentava naquele momento essa produção. Conforme observa Ivair Reinaldim:

é justamente no meio jornalístico que a crítica irá encontrar solo fértil para desenvolver plenamente seu projeto de constituição de uma esfera autônoma para si e igualmente para a arte a que se referia. Seja nas colunas especializadas dos cadernos culturais ou mesmo nos espaços já exclusivos dedicados às artes nos suplementos literários, a ampla tiragem, a periodicidade e o fácil acesso que caracterizam o jornal contribuíram para que durante a década de 1950 a crítica de arte atingisse uma importância política nunca antes vista no país [...] (Reinaldim, 201: 3557-3558).

A *crítica moderna* tornou-se um acontecimento social, as colunas eram acompanhadas semanalmente pelos leitores, isso se evidencia no jornal *A Manhã*, na seção *Correspondências* onde um leitor, identificado como Antenor Garcia de Campinas, São Paulo, solicita que o poeta Murilo Mendes volte a escrever sobre música naquele jornal. Reafirmando, assim, a importância do poeta para a formação do público, como também, a dimensão pública dos seus escritos naquele período.



A Manhã. Letras e Artes. Correspondência.
03 de jun. 1951. Acervo BN.

Letras e Artes

Domingo, 27-5-1951

SUPLEMENTO DE "A MANHÃ"

Ano 6.º — N. 208

AV. Rio Branco
D. Federal
G.

A LOGICA interna a que me referi no artigo anterior, desde o inicio compeliu Segall a uma rigorosa intimidade com suas obras que continuamente recria. Vive para as formas e tipos que seu espirito transfigura e fixa após a observação original. Eis por que ele pôde libertar-se das imposições de modas estéticas, atento ao imperativo da verdade reclamada por sua natureza profunda. E' claro que tal método não poderia deixar de conduzi-lo à unidade, resultante do severo acôrdo entre o homem Segall e o universo escolhido por ele, e nele profundado.

A multiplicidade de "épocas" e "fases" parece ser prejudicial a alguns pintores modernos — e não dos menores. Eles dão por vezes a impressão de que não sabem bem o que querem. Assistimos a uma alteração profunda na hierarquia dos valores e na planificação geral da obra. Há pintores intelectuais que copiam a maneira dos instintivistas, há pintores realistas fazendo o jogo dos pintores "metafísicos", etc. E' certo que todos sofrem a pressão de inumeráveis teorias em permanente conflito. Mas chegados à madureza seria tempo de tentarem uma síntese das correntes mais importantes da pintura atual em ressonância com seu núcleo íntimo, pois há elementos perenes na natureza humana que independem dos ciclos de civilização e das modas estéticas. No caso do nosso artista a continuação da sua verdade essencial encontrou perfeita correspondência numa forma plasticamente ajustada, e que lhe vai como um molde.

A ausência de fases violentas na sua carreira, seu descaço pela tirania dos "ismos", são dados seguros de apreensão crítica no que se refere ao sentimento de perenidade que esta obra desperta. Construção de sóbria grandeza, em que até o princípio deformador parece obedecer a um senso particular de ritmo e medida — embora seja nosso pintor um dramaturgo. Telas, gravuras, guaches, aquarelas e desenhos se sucedem: que pena ser impossível ao espirito fixá-los num momento unico! Entretanto mesmo apesar da inevitável sucessão, vemos que os problemas se ligam ainda nas obras aparentemente mais autonomas. Com efeito, Segall enfrenta os problemas de cada quadro sem jamais contorná-los. A solução, na maioria dos casos manifesta a aliança entre espontaneidade e trabalho rigoroso.

★

Esta consciência implacável, consciência do seu dever e da sua missão pessoal de artista criador, inspira a Lasar Segall atitudes definidas e equilibradas. Por exemplo, rejeita sempre os convites para decorar Igrejas e sinagogas, já que não se considera um pintor religioso. Pessoalmente, julgo que a massa total de sua obra revela uma natureza religiosa. E' o pintor da moderna Diáspora, o fixador do tema do eterno caminhante, do perseguido, do castigado. Operou a conjunção do Ghetto e do ambiente brasileiro, cujos aspectos de desolação ou de plenitude sabe tão bem interpretar. Confecia dignida



Jovem de cabelos compridos — L. SEGALL

IMPORTANCIA DE SEGALL

MURILO MENDES

— 11 —

de e valor a seres oprimidos ou desajustados. Plantou com sabedoria plástica o problema do homem frente a uma natureza hostil e a uma sociedade que o entrega à solidão absoluta. Credo que nos origens juvenis

do pintor se encontra a chave do seu drama espiritual transposto em arte: drama que logicamente deveria explodir nessas grandiosas telas que se chamam "Guerra", "Pogrom", "Campo de Concentração", "Navio de

Emigrantes" — quadro que de certa maneira corresponde na nossa pintura atual ao "Navio Negro" de Castro Alves.

A segalliana implica um largo conteúdo social; mas a força plástica e humana não se

deixou vencer pelo fator político e social — mesmo por que o pintor não obedece a palavras de ordem paritárias. A arte de Segall atesta o confronto entre o indivíduo e a coletividade. O indivíduo-artista resolve o conflito de forças ao interpretar a realidade social, transpondo-a para um superior plano estético e filosófico em que os seres esmagados pelo enorme rolo compressor recebem sua justificação. Na nossa época, época eminentemente polémica, a exacerbação das paixões políticas produz um distúrbio no eixo de equilíbrio do artista; poucos são os que realizam a interpenetração dos valores plásticos, humanos e sociais. A perigosa vizinhança da "charge", do cartaz de propaganda e da ilustração, agravada ainda pela sobrecarga de intenções polémicas, numa atmosfera em constante exaltação, produz um desajustamento entre a sensibilidade e a inteligência; e com isto sofre a obra de arte nas suas exigências mais fundas. Poucos pintores atuais terão levantado um monumento de tão sólida estrutura social como o autor do "Navio de Emigrantes". Mas poucos também terão conseguido um resultado tão harmonico, em que a violência do líbello é balanceada pela justeza das proporções.

Quantos elementos esquecidos sabe Segall utilizar e valorizar! Esse pontos esbranquiçados em certo quadros. Esse passar de leve do pincel. O silêncio do outras telas — silêncio de um universo concentracionário onde ninguém responde às perguntas do prisioneiro... De fato a segalliana assume pacificamente o mistério da solidão do homem — misterio manifestado muito mais claramente, em numero e força, na época atual em que a solidão é cientificamente organizada pelos poderes totalitários — esses poderes que trocaram a comunidade pela massa amorfa, tentando destruir o signo sagrado do homem sua estampilha divina.

A obra segalliana acha-se fundada numa prodigiosa organização em correspondência à fatalidade criadora. Observa-se um expurgo de elementos literários estranhos à vontade plástica. O milagre consiste em que uma tão consciente organização exclui o sistema, acolhe tudo o que é humano, glorifica a ternura. Qualquer traço, qualquer curva, qualquer pincelada, os mínimos pormenores carregam uma significação específica.

Não resta dúvida que uma tal organização se apoia numa cultura milenar, numa antiga tradição filosófica e religiosa em que os valores humanos e artísticos foram sábermente balanceados e ordenados. O exame atento da obra revela que Segall rejeita a improvisação e as situações exteriores. A exemplo de qualquer pintor, possui seu formulário: mas como este é sóbrio e discreto, como pesa pouco nos resultados finais, disfarçando o mais possível sua interferência! Mesmo nas telas de grandes dimensões o domínio do gigantismo é domado: é evidente que com isto a composição se beneficia. A vontade interior comanda a forma.

No início da década de 1950, Murilo irá continuar a sua contribuição no Jornal *A Manhã*, onde publica, em 1951, os artigos *Aldo Bonadei*, *Lasar Segall*, *Importância de Segall II*, *Força e Unidade em Segall III*, *Lívio Abramo*. Contribuindo também, em 1951, com o *Diário Carioca* e *O Estado de S. Paulo*, em 1955, com a Revista *Habitat*, e em 1956, com o jornal *Para Todos*. Nos artigos sobre Segall e Abramo, Mendes seguirá ‘‘defendendo que uma relação equilibrada entre a subjetividade do artista e a coletividade, da qual esse mesmo artista faz parte, seria a expressão de uma verdadeira arte social.’’ Para Pifano, Mendes ‘‘mantém a defesa de um equilíbrio entre forma e assunto’’.¹⁷⁵

Sobre a obra de Abramo, o poeta afirma:

Lívio Abramo coloca sua grande arte a serviço do homem e não a serviço de sua dominação política. Sua carreira inscreve-se, portanto, sob o signo da consciência moderna: esta apreende e registra o jogo dialético das forças que envolvem o homem desde o começo do tempo [...] (Mendes, 1951 apud Pifano: 574).

Com um tom análogo, assim se refere a obra de Segall:

A segalliana implica um largo conteúdo social: mas a força plástica e humana não se deixou vencer pelo fator político e social – mesmo por que o pintor não obedece a palavras de ordem partidária. A arte de Segall atesta o confronto entre o indivíduo e a coletividade. O indivíduo-artista resolve o conflito de forças ao interpretar a realidade social, transpondo-a para um superior plano estético e filosófico em que os seres esmagados pelo enorme rolo compressor recebem sua justificação [...] (Mendes, 1951 apud idem: 575).

Em ambos os artigos, sobre Segall e Abramo, Mendes problematiza a produção de arte de caráter estritamente ideológico. Percebemos que ao longo da década de 1950, o poeta irá continuar defendendo os seus posicionamentos acerca da função da arte e da liberdade de criação necessária ao fazer artístico. Foi no *Diário Carioca* e *O Estado de S. Paulo* que Murilo publicou dois artigos relevantes sobre a primeira Bienal de São Paulo, *Perspectivas de uma exposição*¹⁷⁶ e *Sugestões da Bienal*¹⁷⁷, em 1951, onde aponta a importância do evento para cultura brasileira, bem como – aceitáveis – falhas: ‘‘*E’ um marco, e dos maiores, no caminho da cultura brasileira. [...]Coloca-se a Bienal numa eminência de onde se deverão descortinar novos horizontes*’’.¹⁷⁸

¹⁷⁵ PIFANO, 2021: 574.

¹⁷⁶ MURILO, M. *Perspectivas de uma exposição*. *Diário Carioca*, 11 de nov.1951. (a)

¹⁷⁷ MURILO, M. *Sugestões da Bienal*. *Diário Carioca*, 02 de dez.1951. (b)

¹⁷⁸ MENDES, 1951. (a)

Murilo menciona, em consonância com críticos especializados da época, dois pontos dominantes na exposição: o avanço do abstracionismo e a inferioridade dos nossos artistas em confronto com os estrangeiros, entretanto, ressalta que tal inferioridade resulta de uma fatalidade histórica. Acredita que alguns artistas brasileiros não foram bem representados, embora julgue o conjunto significativo. A respeito do abstracionismo, ressalta o caráter político que condiciona alguns agentes do campo artístico:

Não nos cabe tomar partido violento pró ou contra abstracionismo. E' fora de duvida que a opinião de certos críticos acha-se condicionada a seu credo político, ao esquema ideológico que os orienta (ou desorienta...) nos caminhos da arte, da estética e da cultura. As predileções de ordem pessoal são justificadas, e até mesmo inevitáveis. O que importa é registrar, como observador sem fanatismo político ou estético, a importancia crescente da tendencia abstracionista no plano internacional das artes plásticas. [...] Segundo alguns críticos e artistas (cuja ideologia política é muito clara) o abstracionismo constituiria uma evasão da realidade. Mas de qual realidade? A realidade é inumerável, inesgotável. Uma evasão dos problemas sociais, políticos e economicos. Acontece, entretanto, que muito dos que pendem para o abstracionismo são conhecedores da realidade política e econômica. Há mesmo, entre eles, lutadores e militantes. As explicações de esquema não convencem. [...] Estou de acordo com o crítico francês Jacques Lassaigue, ao afirmar que: o abstracionismo não é um ponto de partida, é um resultado, uma chegada, um 'aboutissement' (Mendes, 1951)(a).

Nesse primeiro momento, para o poeta, a arte geométrica não se configurava como arte abstrata – *penso que é muito perigoso êsse caminho de alguns artistas jovens, ao confundirem abstracionismo com geometrização* - concebe, assim, que a arte geométrica deve ser assimilada junto com a arquitetura – *encarados como peças de um conjunto arquitetônico* – para além disso, acredita que *perdem em significação*.¹⁷⁹ À medida que desenvolve sua perspectiva da exposição, demonstra preocupação com a recepção do público brasileiro, ressaltando a importância da formação dos visitantes por meio de uma orientação pedagógica, sugerido que a direção da Bienal organizasse visitas guiadas para o público em geral, pois acredita que, “pouco são os que possuem cultura bastante ampla atualizada para se orientarem naquela floresta complexa de tendências a correntes estéticas”.¹⁸⁰

As *Sugestões da Bienal* foram atendidas pela comissão da 3ª Bienal, que na figura do crítico Antonio Bento, responsável pela apresentação e seleção nacional “alude a grande corte para evitar o desnível com a internacional, segundo ele, ocorrido na 1ª Bienal”.¹⁸¹ Ao longo do

¹⁷⁹ MENDES, 1951. (a)

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. Edusp, 1999:119.

texto de apresentação Bento¹⁸² traz uma série de questões mencionadas por Murilo Mendes em seus artigos de 1951, como a necessidade de escolha de artistas alinhados a pesquisas modernas, em consonância com a proposta da Bienal Paulista, que buscava mostrar a arte de vanguarda, Mendes destaca em seu texto a presença de artistas acadêmicos na 1ª Bienal.

É importante ressaltarmos o caráter intuitivo do poeta, que traz apontamentos, já na primeira edição da bienal, da importância que esse evento irá desempenhar para o campo artístico – relevância atestada até o presente, trazendo à tona a consciência crítica e a realidade brasileira:

Inquieta a todos os críticos de arte o problema da influência da bienal sobre os nossos jovens artistas. [...] Mas a Bienal - pelo menos para o Brasil - é um pequeno mundo ao qual será sempre preciso retornar, para descobrir roteiros novos e paisagens e formas talvez inéditas [...](Mendes, 1951) (b).

Em 1952 o poeta realiza sua primeira viagem à Europa, onde desenvolve amizade com André Breton, René Char, Magritte, entre outros. Em 1953 realiza em Paris, na Sorbonne, a famosa conferência sobre o amigo Jorge de Lima, falecido naquele ano. Murilo atuou realizando conferências em sua primeira estadia na Europa, como conta o poeta: “entre 1953 e 1955 trabalhei, como chargé de conférences, nas universidades de Bruxelas, Louvain, Amsterdam e Paris, sobre temas de cultura brasileira”.¹⁸³

No jornal *Correio da Manhã*, em abril de 1954, divulga-se a atuação de Mendes durante a missão cultural do Itamaraty. Segundo a publicação o poeta-crítico pronunciou uma série de conferências sobre diversos aspectos culturais do Brasil, sob o título de *LE BRÉSIL, UN PAYS VIVANT*, o plano das conferências incluía uma palestra que tratava de artes intitulada *A ARTE VIVA NO BRASIL* como temática abordava “a arte moderna, a pintura e a arquitetura”, as falas do poeta foram acompanhadas pela projeção de imagens.¹⁸⁴ É possível que Murilo tenha tratado sobre alguns dos artistas brasileiros a quem dedicou textos. Além de proferir palestra sobre a pintora Djanira - *Djanira e a pintura em 1948* - debateu também sobre o mural *Tiradentes*, de Portinari, em 1949.¹⁸⁵ Ambos artistas a quem o poeta dedicou textos.

Murilo Mendes exercia grande influência no campo cultural brasileiro, agregando valor e significado às obras e artistas dos quais escrevia, devido a essa influência no campo artístico foi nomeado pelo Ministério das Relações Exteriores - o Itamaraty - para realizar a atividade

¹⁸² BENTO, 1955:11.

¹⁸³ MENDES, 1994: 48.

¹⁸⁴ Vida Cultural – Conferências. *Correio da Manhã*, 21 de abr. 1954.

¹⁸⁵ *O poeta Murilo Mendes em Cataguazes*. Folha de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais, 19 de out.1949.

de divulgação internacional da cultura brasileira. Segundo Pierre Bourdieu,¹⁸⁶ o discurso sobre arte, a crítica de arte, coloca-se com uma das instâncias do *campo artístico*, essa produção escrita agrega valor e sentido à produção de arte. De acordo com a elaboração do sociólogo francês, Murilo criou valor e significado para a produção dos artistas que escreveu.

(págs. seguintes) Capa Para Todos. Rio de Janeiro – São Paulo, ano I, n. 3. 2ª quinzena de jun. 1956. Acervo Lygia Clark.
V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura I. Murilo Mendes. Para Todos, RJ – SP, Ano I, n. 3. 2ª quinzena de jun. 1956. Acervo BN.
V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura II. Murilo Mendes. Para Todos, RJ – SP, Ano I, n. 4.1ª quinzena de jul. 1956. Acervo BN.

¹⁸⁶ BOURDIEU, 1996.

SALÃO NACIONAL DE ARTE MODERNA



Do esquerda para a direita: Mattia, por José Mello; Oscar Reizenstein, por Roberto Mattia; Oscar Reizenstein, por Roberto Mattia; Roberto Mattia, por Roberto Mattia; Roberto Mattia, por Roberto Mattia; Roberto Mattia, por Roberto Mattia.



Saudação de Nicolas Guillen
 É a primeira exposição de PAVIA...
 1935. De volta que para sempre...
 para a cultura brasileira...
 para a cultura brasileira...
 para a cultura brasileira...

para todos

QUINZENARIO DA CULTURA BRASILEIRA

Fundador — ALVARO MOREIRA Diretor — JOSE ANADO
 Ano I — N.º 3 — Rio-São Paulo — 2ª Quinzena de Junho de 1936 — Preço Cr\$ 5,00

Nas páginas 4 e 5:
 Completa cobertura do Salão de
 Arte Moderna e seus problemas,
 a cargo de
 MURILLO MENDES
 JOAQUIM CARDOZO
 JAYME MAURICIO
 CARLOS SCLIAR
 VERA TORMENTA

JOSÉ LINS DO RÉGO:

O ENTENDIMENTO ENTRE OS ESCRITORES
 É MEIO CAMINHO PARA A COMUNHÃO DOS HOMENS

CONVENCENDO a todos quanto vivem em...
 de volta que para sempre...
 para a cultura brasileira...
 para a cultura brasileira...

de volta que para sempre...
 para a cultura brasileira...
 para a cultura brasileira...



ENTREVISTA COM JOSÉ OLYMPIO
 José Olympio, editor de literatura brasileira...
 José Olympio, editor de literatura brasileira...

Jose Olympio, editor de literatura brasileira: PROTEÇÃO AO LIVRO, OBRIGAÇÃO DO GOVERNO!

PROTEÇÃO AO LIVRO...
 OBRIGAÇÃO DO GOVERNO...
 OBRIGAÇÃO DO GOVERNO...



EDITORES NA CÂMARA
 EDITORES NA CÂMARA...
 EDITORES NA CÂMARA...

A ACADÊMIA
 A ACADÊMIA...
 A ACADÊMIA...

PROBLEMAS DO LIVRO
 PROBLEMAS DO LIVRO...
 PROBLEMAS DO LIVRO...

PROBLEMAS DO LIVRO
 PROBLEMAS DO LIVRO...
 PROBLEMAS DO LIVRO...

ENCONTRO INTERNACIONAL DE CINEASTAS

A SERVIÇO DA ESPERANÇA

A SERVIÇO DA ESPERANÇA

ENCONTRO INTERNACIONAL DE CINEASTAS...
 ENCONTRO INTERNACIONAL DE CINEASTAS...

ENCONTRO INTERNACIONAL DE CINEASTAS...
 ENCONTRO INTERNACIONAL DE CINEASTAS...

Neste número:

POEZIAS DE:
 NICOLAS GUILLON
 OSCAR REIZENSTEIN
 JOSE MELLO
 JOSE CARDOZO

CRônicas e artigos de:
 ALVARO MOREIRA
 LUÍZ MARTINS
 JOSE GUILHERME MENDES
 NELSON WERNICK SOARES
 ENO SILVEIRA
 JERONIMO ESTRELA
 ADEL SCARFETTI
 SYDNEUS COSTA
 CARNEIRO GUERRA
 RUIBARD RAMOS
 ANACREON WERTNER DE CASTRO
 DAVID FUGAZO
 TADDEUSZ TOSZCZAK
 MARCEL CORNU
 LUÍZ GIOVANNINI
 RENEALDO JARDIM

Tradução de:
 PERCY DEANE
 PAULO WERNICK SOARES
 JEAN HUGO
 FEDOROV

LIMA BARRETO.

FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA



FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA
 FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA...
 FRANCISCO DE ASSIS BARBOSA...

FIÇÃO: ANIBAL MACHADO E JAN DIA (PÁG. 8)

Sem verbas o Serviço do Patiônio (Pág. 16)

IBSEN E O TEATRO BRASILEIRO (PÁG. 12)

CINEMA: ARTE E INDUSTRIA EM URUGUAI

Artigo de:
 AUBREO PIQUERA DE ALMEIDA e
 RODOLFO NANNI
 (PÁG. 10)



FOTOGRAFIA DE ALMEIDA E NANNI. CENA DO FILME "O SERVIÇO DO PATIÔNIO" DE ANIBAL MACHADO.

V SALÃO NACIONAL DE ARTE MODERNA

VOTEI no Salão, José, e pude sentir, mesmo que indiretamente, a presença de um grande artista. O Salão é um grande evento. De qualquer forma, o Salão não pode ser considerado um grande evento, se não for a partir da pintura e do desenho. E do mesmo modo, não há uma única obra de arte que seja considerada uma obra de arte. Mas não é verdade que o mesmo artista tenha produzido obras de arte em diferentes épocas. E não é verdade que o mesmo artista tenha produzido obras de arte em diferentes épocas. E não é verdade que o mesmo artista tenha produzido obras de arte em diferentes épocas.

PINTURA II

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

MURILLO MENDES
FONTE DE AMYRIL MARELLA

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.



"Retrato de Fernando" (óleo de Souza)



"Escultura" (de Sergio Camargo)

O JURI DO 8.º SALÃO NACIONAL DE ARTE MODERNA, FORMADO PELOS CRÍTICOS SANTA ROSA, MARCELO BARATA E QUINDIM CAMPORINHO, DISTRIBUIU OS PRÊMIOS OFERECIDOS PELO GOVERNO DOS ARTISTAS EXPOSITORES. ASSIM, FORAM CONCEDIDOS A FERMINO SALDANHA, EM PINTURA, E A ANÍSIO MOURÃO, EM DESENHO, OS PRÊMIOS DE VIAGEM AO PAÍS FORAM DADOS, POR UNANIMIDADE, A FRANK SCHAEFFER, EM PINTURA, E A FERNANDO PAMPLONA, NA SEÇÃO DE ARTES DECORATIVAS, PELOS CENÁRIOS, FOTOGRAFIAS E FOTOGRAFIAS DE QUEIRA CONSTITUÍDO SEU "STAND" NO SALÃO OS PRÊMIOS HONORÍFICOS, EM DESENHO, FORAM CONCEDIDOS A ALDEMIR MARTINS (R\$ 10.000,00), FAYGA OSTROWER (R\$ 5.000,00), AMBROSIO DE OLIVEIRA (R\$ 5.000,00), APENAS TRÊS CRÍTICOS, EM DESENHO, FORAM DISTRIBUÍDOS: ANO — A IRENE CAMARGO, EM GRAVURA, E A HERNANI VASCONCELOS E JENNER AUGUSTO.

NO DIA 21 DE JUNHO, EM SENSAO PUBLICA, OS PRÊMIOS FORAM ENTREGUES AOS ARTISTAS LAUREADOS.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

... e a pintura, que é a arte de representar a natureza, a vida, o sentimento, a ideia, a forma, a cor, a luz, a sombra, o movimento, o espaço, o tempo, a vida, a morte, a esperança, a tristeza, a alegria, a dor, a glória, a humilhação, a vitória, a derrota, a luta, a paz, a guerra, a revolução, a revolução, a revolução.

1956. Contribuição no Para Todos. V Salão Nacional de Arte Moderna. Murilo e os artistas concretos do Rio.

Os esforços empreendidos com a fundação dos museus no final dos anos 1940 no Brasil - MASP, MAMs - São Paulo e Rio - possibilitaram o desenvolvimento de um sistema de arte no país, ainda que incipiente, propagado com a fundação da Bienal Internacional de São Paulo. A partir das bienais buscou-se um diálogo mais constante com a arte internacional, nesse contexto, no Rio de Janeiro, fruto da divisão do Salão Nacional de Belas Artes - SNBA, entre acadêmicos e modernos, institui-se em 1951 o Salão Nacional de Arte Moderna – SNAM.¹⁸⁷ De forma semelhante, no mesmo ano, ocorre a organização do Salão Paulista de Arte Moderna, a primeira edição do salão paulista contou com a presença do poeta-crítico, que participou como membro do júri de seleção e premiação da sessão de pintura.¹⁸⁸

Notamos que o olhar crítico do poeta será muitas vezes solicitado para análise crítica da pintura, refletindo assim o início da sua produção crítica e o desenvolvimento do seu olhar a partir do seu interesse por essa técnica. Durante a missão cultural, Mendes conhece o pintor italiano Alberto Magnelli, dedicando-lhe um texto, em 1955, publicado na Revista Habitat. No fim do mesmo ano, ocorrem no Brasil as eleições presidenciais, na qual Juscelino Kubitschek (1902-1976) foi eleito. A transição política refletiu mudanças no cenário político e cultural do país.

Murilo retorna ao Brasil e realiza conferências no Rio de Janeiro e São Paulo, recém chegado da Europa a presença do poeta mostrou-se ainda mais requisitada pelo público Brasileiro, destacamos o prestígio e a manifestação de Murilo na Campanha Internacional de Museus de 1956, segundo afirma Jayme Maurício, a opinião de Mendes era “uma das mais categorizadas e capazes de esclarecer e influenciar o público”.¹⁸⁹

No final do mesmo ano, em dezembro, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorreria a I Exposição Nacional de Arte Concreta, que “apresentava um primeiro balanço da ala mais polêmica e inovadora da produção artística nacional”, na opinião de Mammì, replicada em fevereiro de 1957, nas salas de exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,

¹⁸⁷ MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

¹⁸⁸ 1º Salão Paulista de Arte Moderna. Galeria Prestes Maia. São Paulo: Gráfica da Prefeitura, 1951.

¹⁸⁹ MAURÍCIO, Jayme. Museu, necessidade vital - declara Murilo Mendes. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã, 09 de out.1956.

ainda instalado no edifício do Ministério da Educação.¹⁹⁰ O ano de 1956 foi significativo na história do país, com o início do governo JK, o Brasil viveu um surto de progresso e modernização com o plano de metas, que visava um crescimento econômico e industrial do país, materializado, no final da década, na construção da nova capital em Brasília. A arquitetura recebeu grande destaque nesse período, encontrando no construtivismo o seu correspondente nas artes plásticas.

Ainda sobre o papel desempenhado pela crítica nos meios de grande circulação, Reinaldim afirma que:

em meio ao debate cultural e à forte ideologia desenvolvimentista que agitaram os anos de acelerado crescimento econômico, a nova geração de críticos posicionou-se não só em relação à arte que vinha sendo produzida naquele momento, mas também preocupou-se em elaborar um projeto mais amplo para o novo Brasil que se anunciava nos prognósticos mais otimistas. (Reinaldim,2017:3558.)

E dentre esses críticos da *nova geração*, Mário Pedrosa se destacou, mostrando-se como um grande entusiasta do projeto moderno da nova capital. Para o crítico, a partir da arquitetura e urbanismo de Brasília se conseguiria integrar a arte à vida cotidiana, seria a cidade, na visão do crítico, a aplicação do conceito *síntese das artes*.¹⁹¹ Pedrosa irá se empenhar em sustentar o projeto do *novo* Brasil a partir do seu capital cultural, social e simbólico, nos termos de Bourdieu, produzindo, assim, um amplo discurso de legitimação desse projeto.¹⁹²

Foi em 1956, nesse contexto, que o poeta-crítico colaborou com o recém fundado jornal *Para Todos*,¹⁹³ concebido pelo jornalista Álvaro Moreyra e dirigido pelo escritor Jorge Amado, o veículo revelou-se como um importante meio direcionado para a divulgação e debate da cultura e artes visuais, sobre a importância do jornal Jayme Maurício afirma: "*Para Todos* é indiscutivelmente um dos jornais que maior importância dispensa às Artes Plásticas".¹⁹⁴

¹⁹⁰MAMMÌ, Lorenzo. *Concreta'56: A Raiz da forma*. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio Fundamentais. Artes Plásticas*. Azougue Editorial, 2010:85.

¹⁹¹ PEDROSA M. *A Cidade Nova, Síntese das Artes*. In: AMARAL, A. (Org.). *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981: 355-363.

¹⁹² Toda essa movimentação teve seu auge no campo artístico com a realização do Congresso Internacional de Críticos de arte da AICA, em 1959, onde críticos nacionais e internacionais se reuniram em três cidades brasileira: Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília - ainda canteiro de obras, para discutir a realização sob a temática: *A Cidade Nova, Síntese das Artes*.

¹⁹³ O jornal *Para Todos* foi fundado em 1956, tratava-se de uma publicação quinzenal de cultura brasileira, projeto da terceira fase da revista *Para Todos*, fundada em 1918. Além de Murilo Mendes, outros importantes nomes da cultura nacional colaboraram com artigos e ilustrações para o veículo como Vinicius de Moraes, Oscar Niemeyer, Santa Rosa, Paulo Mendes Campos, Joaquim Cardozo, Pablo Neruda, Aníbal Machado, Anna Letycia, Fayga Ostrower, Zélia Salgado, Iberê Camargo, Clóvis Graciano, Barão de Itararé entre outros. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Fundação Iberê Camargo, 2011.

¹⁹⁴ MAURÍCIO, Jayme. *Tout Court...* - Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, 10 de jun. 1956.

Mendes é convidado pelo jornal para tratar sobre a seção pintura no V Salão Nacional de Arte Moderna, ocorrido em junho daquele ano, publicando dois artigos intitulados *V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura I*¹⁹⁵ e *V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura II*.¹⁹⁶ A respeito da produção de pintura apresentada naquele salão, o poeta crítico irá tocar em importantes questões que iriam figurar o debate das artes no final da década e adiante. Desde o início da década de 1950, localizamos nos textos do poeta-crítico uma certa resistência ao abstracionismo geométrico, no texto sobre a primeira bienal afirma que, para ele, a arte geométrica tratava-se de *uma sucessão de formas impessoais e frias*, ocasionando uma ‘visível anulação da matéria poética, sem a qual obra plástica não pode ser elevada ao plano superior de criação do espírito’.¹⁹⁷ Murilo irá manter seu posicionamento sobre a arte geométrica no que desrespeito à questão da impessoalidade e frieza dos trabalhos artísticos, chegando a afirmar, no artigo publicado no *Para Todos*, que *o concretismo ainda não havia lhe conquistado, pois considerava fria toda obra de arte que fosse desligada de conteúdo afetivo*.¹⁹⁸

O poeta acreditava que o salão deveria reunir a produção dos jovens artistas e dos veteranos da arte moderna, podendo-se ter, assim, uma visão abrangente da produção contemporânea brasileira, porém, afirma que isso não ocorria. Ressaltando que há alguns anos, nomes significativos da pintura moderna - como Di Cavalcanti, Guignard, Pancetti, Portinari, Segall e Volpi, por exemplo - não enviavam trabalhos ao Salão. E de maneira crítica, acredita que essa ausência é fruto de *personalismo* dos próprios pintores. Na tentativa de convencer o leitor que esses artistas deveriam participar, também, do salão, Mendes afirma que havia visto nos últimos anos, em Paris, obras de Picasso, enviadas ao Salão de Maio.¹⁹⁹

Ao longo dos artigos, o poeta assume um tom didático de escrita, buscando simplificar suas impressões para que fossem facilmente assimiladas pelo *espectador comum*, com esse objetivo se utiliza de certos *rótulos, etiquetas e divisões*. Dessa forma, assim se refere ao salão:

para critério mais prático de referência, creio ser cômodo dividir em três as categorias principais de expositores do Salão: figurativistas, abstracionistas e concretistas. [...] Mas como estas ligeiras notas se dirigem não a críticos e artistas, mas ao espectador comum - digamos JOSÉ - conservarei certos rótulos, repito, por comodidade. (Mendes, 1956 - a).

¹⁹⁵MENDES, M. *V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura I*. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, nº 3. 2ª quinzena de jun. 1956. (a)

¹⁹⁶MENDES, M. *V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura II*. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, nº 4. 1ª quinzena de jul. 1956. (b)

¹⁹⁷MENDES, 1951.

¹⁹⁸MENDES, 1956. (a)

¹⁹⁹MENDES, 1956. (a)

No primeiro artigo, Murilo irá dar destaque para as primeiras manifestações da arte concreta no salão, pois acredita que são os pintores mais discutidos e difíceis de serem compreendidos.²⁰⁰ Sobre essa produção Mendes afirma:

Os concretistas têm o direito de se sentir fatigados de certas constantes plásticas, do peso de um passado que é maravilhoso em si, mas que não pode e não deve ser repetido. Outras conjunturas históricas se apresentam. Além de fatores de ordem política, social e econômica, surgem outros fatores no campo mesmo da arte e da ciência, uma nova concepção do fenômeno ótico, da ordenação do espaço, de estruturas físicas, uma correlação mais estreita (como de resto já existiu em outras épocas) entre pintura e arquitetura, um aprofundamento do conceito de forma, etc., etc. Tudo isto se reflete nas preocupações dos concretistas [...] Creio não deturpar as intenções dos concretistas, explicando a José que esta nova corrente artística pretende desligar a obra de arte de seu conteúdo afetivo ou sentimental, esvaziando-a de alusões a fatos, idéias ou episódios; expulsando qualquer anedota ou pretensão simbólica.[...] Os concretistas partem em geral dum mínimo de elementos, estudos de linhas, convergência ou entrosamento de planos, ritmos progressivos, cores que não se chocam, matéria fina. Esses elementos devem bastar-se, e desprezar fórmulas agressivas ou símbolos literários. (Mendes, 1956 - a).

O poeta-crítico assume tom extremamente irônico ao falar de Max Bill e sua influência, nomeando-o como *pontífice supremo, um dos mestres supremos do concretismo* - nos adiantando críticas a essa *supremacia* exercida pelo artista suíço na história da arte brasileira, tão influente para o grupo concreto de São Paulo. Mendes nos ressalta não ser um simpatizante da figura de Bill, como também da arte *fria, desligada de conteúdo afetivo*.

A frieza, a impessoalidade e o desligamento de conteúdo afetivo, a que tantas vezes o poeta se refere, decorriam da aplicação das leis da Gestalt, criteriosamente seguidas pelos artistas concretos. Mendes não chega a se referir ao nome da teoria psicológica alemã, mas, ao comentar a produção concreta cita alguns dos princípios e leis pautadas nessa teoria do fenômeno da percepção visual. Assim como afirma Mammí, o poeta parecia não se interessar por uma análise gestáltica, encontramos em seus artigos algumas possíveis comprovações dessa falta de interesse.²⁰¹

Ao longo do primeiro artigo, Mendes irá tratar dos artistas Aluísio Carvão, Ivan Serpa, João José S. Costa, Lígia Clark, Maria Helena Andrés e Ubi Bava se referindo aos números das pinturas presentes no catálogo da mostra. Destacamos as impressões do poeta sobre a obra de dois artistas concretos cariocas relevantes, a respeito dos envios de Ivan Serpa (nºs 87, 88, 89),

²⁰⁰ MENDES, 1956. (a)

²⁰¹ MAMMÌ, 2012:83.

o poeta crítico destaca a *ordenação das formas*, os *critérios de rigor interno* e a presença do *contraponto*.

Referindo-se assim as pinturas de Serpa:

Note, José, a sábia aproximação de linhas que vão se encontrar não num espaço descoberto pelos azares da pincelada, mas ordenado conscientemente pela vontade do pintor. Repare no caminho traçado por aquela curva que determina toda a composição; repare nas pausas de silêncio e nessa vizinhança, harmônica de azuis baixos, de negros e vermelhos. (Mendes, 1956 - a).

Não sabemos ao certo o grau de intimidade de Mendes com o pintor, pois não conseguimos localizar trabalhos que tratem dessa relação, porém, Serpa afirma em depoimento, que Murilo Mendes foi responsável pela sua admissão, em 1950, como restaurador de obras raras na Biblioteca Nacional.²⁰² Cargo que desempenhou por catorze anos e foi importante financeiramente para o pintor, como também para o seu desenvolvimento artístico, a exemplo da série *Anóbios* de 1960.²⁰³ Acreditamos assim, que àquela altura o poeta tinha certa familiaridade com a obra de Serpa, talvez seja desse período a entrada das obras do pintor na coleção do poeta. Ao contrário, o poeta afirma não ter tido familiaridade com a obra da artista Lygia Clark, entretanto, sabia que ela havia sido aluna do amigo e artista Arpad Szenes, de sua passagem pela Europa e adesão ao concretismo. A respeito dos três quadros enviados por Clark (nºs 118, 119,120), assim se refere Mendes:

Preocupa-se Lígia Clark com demonstrações didáticas de formas e cores. [...] A pintora dispõe formas e cores em pirâmides, triângulos ou cubos que, na sua infinita variedade, se associam. Notemos essas escalas ascendentes e descendentes que quase se fundem e se interpenetram, apesar das relações de valor que tendem a separá-las. [...] A pintora, servindo-se de elementos restritos, tem contra si um handicap: não apela para os poderes mágicos da deformação, nem colabora com a vaidade do espectador, que procura quase sempre atribuir ao artista intenções que lhe são alheias. (Mendes, 1956 - a).

Mais uma vez, o caráter intuitivo do poeta mostra-se presente em seus textos críticos, a respeito do movimento concreto carioca, Grupo Frente, sabemos que em 1959 haverá um rompimento com o movimento paulista. A partir de 1956, atesta-se com a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, certa divergência entre a produção dos artistas paulistas do Grupo

²⁰² SERPA, Ivan. *Série Depoimentos para a Posteridade* - Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de setembro de 1971.

²⁰³ Ivan Serpa desempenhou por catorze anos a função de restaurador de obras raras da Biblioteca Nacional. In: FERREIRA, Hélio Márcio Dias; COSTA, Marcus de Lontra. *Ivan Serpa: a expressão do concreto*. Rio de Janeiro: Philae, 2020: 11; 158.

Ruptura e os artistas cariocas. Divergências que se acentuarão, levando a um rompimento definitivo, o Neoconcretismo será o vértice e a ruptura do projeto construtivo brasileiro, conforme teoriza Ronaldo Brito.²⁰⁴ Com a publicação do Manifesto Neoconcreto no Jornal Do Brasil, em março de 1959, e a 1ª Exposição de Arte Neoconcreta realizada no MAM – Rio, na sequência, definiram novos rumos para a arte de vanguarda no país. O poeta-crítico sinaliza, em seu artigo de junho de 1956, pontos que serão mencionados pelos artistas no manifesto de 1959, e que decidirão a ruptura do grupo carioca.

Os artistas neoconcretos adotam uma postura crítica em relação ao objetivismo mecanicista e excesso de racionalidade da arte abstrato geométrica, se opondo a uma produção concreta excessivamente racionalista.²⁰⁵ Dessa forma, eles se posicionam no manifesto:

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. [...] Furtando-se à criação intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.[...] A arte neoconcreta funda um novo espaço expressivo. (GULLAR:235- 236).

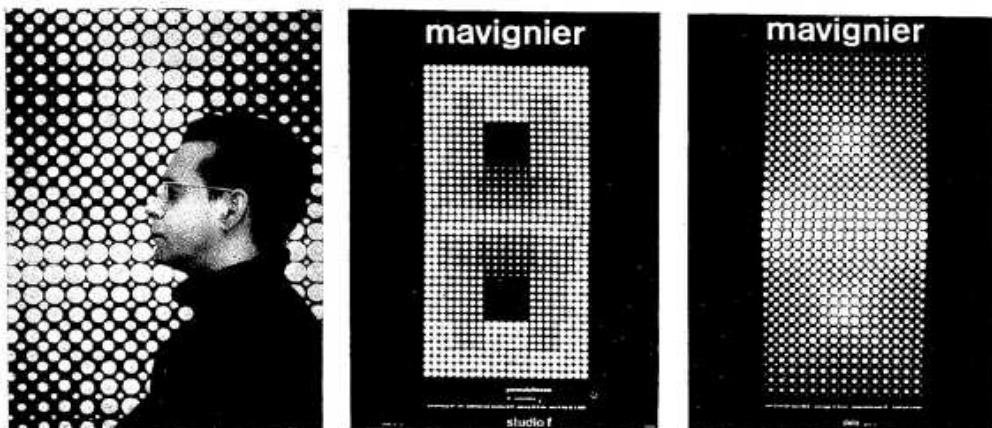
Mendes defendia uma arte ligada às pesquisas individuais, mas tomando como ponto de partida as diversas realidades. Podemos tecer possíveis relações de Murilo Mendes com os artistas da vanguarda concreta carioca, antes mesmo da década de 1950, além do possível envolvimento de Mendes e Serpa já mencionado, temos um relevante relato feito pelo próprio poeta no texto crítico dedicado à obra do artista gráfico Almir Mavignier, publicado em 1963, na Revista Habitat, onde Murilo narra a experiência no Ateliê do Engenho de Dentro, coordenado pela Dra. Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, na cidade do Rio de Janeiro, entre 1946 – 1951, onde Mavignier inicia-se como monitor dos internos:

Do passado brasileiro de Almir Mavignier quero reter um só episódio, do qual fui testemunha: sua experiência num instituto de psicopatas do Rio de Janeiro onde, muito jovem ainda, orientava na pintura e no desenho alguns internados. Com essa obra vital de recuperação visava-se reconstruir plasticamente a realidade imaginada, única válvula de saída para os habitantes daquele casarão

²⁰⁴ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Funarte Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

²⁰⁵ GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. Jornal do Brasil – Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 21-22 mar. 1959. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977: 234.

kafkiano; em certo sentido, uma catarse. Tratava-se, portanto, de procurar aos doentes uma técnica de comunicação visual. Nessa época, Mavignier trabalhava sob a direção do pintor húngaro Arpad Szenes, infatigável pesquisador. (MENDES,1963).



ALMIR MAVIGNIER / Murilo Mendes

Do passado brasileiro de Almir Mavignier quero reter um só episódio, do qual fui testemunha: sua experiência num instituto de psicopatas do Rio de Janeiro onde, muito jovem ainda, orientava na pintura e no desenho alguns internados. Com essa obra vital de recuperação visava-se reconstruir plásticamente a realidade imaginada, única válvula de saída para os habitantes daquele casarão kafkiano; em certo sentido, uma catarse. Tratava-se, portanto, de procurar aos doentes uma técnica de comunicação visual. Nessa época, Mavignier trabalhava sob a direção do pintor húngaro Arpad Szenes, infatigável pesquisador.

Partindo para a Europa, o jovem continuou sua educação artística em Paris, tendo depois decidido fixar-se na Alemanha. Uma tal opção já era indício de mentalidade diversa, uma predisposição de ordem cultural. Abandonando as miragens da anarquia latina, inscreveu-se em Ulm na Hochschule fuer Gestaltung, laboratório que, fundado em disciplina severa, continua de certo modo o espírito da Bauhaus. Ali tornou-se um dos discípulos mais próximos de Max Bill, que já em 1957 me transmitia em Zurich sua confiança no futuro do moço. Re-

cebeu também influência de Josef Alberts.

Mavignier seguiu com seriedade total os cursos da escola de Ulm. Paralelamente às suas pesquisas de pintor, estudou a fundo o "industrial design", surgindo agora como um mestre do cartaz. A promoção do cartaz a uma dignidade estilística superior foi levada à efeito, como se sabe, por alguns grandes artistas da nossa época, entre os quais se contam Toulouse Lautrec e Picasso.

Os cartazes de Mavignier pressupõem um domínio absoluto do "métier"; realizam a aliança entre artesanato pessoal e técnica tipográfica, contribuindo para desmontar o mito da impossibilidade da coexistência de espírito humanista e civilização industrial.

Max Bense propôs a expressão "comunicações de forma" para distinguir os elementos associados em uma unidade estética que se chama composição. No caso de Mavignier, tais comunicações acham-se baseadas numa perfeita apresentação geométrica do campo bidimensional, num senso certo da funcionalidade das cores e da montagem dos planos; numa combinação sempre nova de ritmos alternados. Todos os elementos se organizam em vista de rigorosa unidade estética, atendendo à

dupla necessidade didática e hedonística. Não se observa nenhum detalhe sem significação própria no conjunto. Operação consciente por excelência. Considero estes cartazes "substantivos"; isto é, possuem qualidades fundamentais, e não circunstanciais. Trazem uma enorme carga de cultura visual, atraindo o espectador a uma participação direta ao sistema de signos que provém da concordância exata entre cérebro, olho e mão.

Do ponto de vista brasileiro, é este um caso raro de artista do meu país a assimilar rapidamente, e com resultados tão positivos, um dos aspectos típicos da civilização alemã, em geral não muito próximo da nossa índole: a invenção técnica. Transportados ao Brasil, creio que os cartazes de Mavignier poderão enquadrar-se no contexto do movimento de poetas e artistas "concretos" que sobretudo no Rio e em São Paulo, tentam redimensionar a linguagem literária e artística. Porém, mesmo isolados, constituem aqui em Roma ou em outro qualquer lugar do mundo, sinais vivos do aperfeiçoamento- assimilar rapidamente, e com resultado. Isso lhes confere, segundo penso, um grau de universalidade, resultante da posse absoluta de um estilo construído.

Mário Pedrosa frequentava o atelier de pintura da Seção de Terapêutica Ocupacional, levando poetas, críticos e escritores para visitar. Conforme relata Nise da Silveira, ‘‘ Murilo Mendes era dos mais assíduos’’.²⁰⁶ Frequentavam também o ateliê, dois amigos de Mavignier: Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Posteriormente, sob orientação do crítico Mário Pedrosa, eles se reuniram no grupo Frente. A presença de Mendes não passou despercebida, sendo retratado por Raphael Domingues, um dos internos orientado por Mavignier.²⁰⁷



Sem título [retrato de Murilo Mendes], 1950, Raphael Domingues. Acervo Museu de Imagens do Inconsciente.

Levando em consideração as perspectivas elaboradas por Gláucia Villas Bôas, a partir de uma revisão historiográfica, o contato de Ivan Serpa e Abraham Palatinik com os artistas internos teria influenciado os rumos da arte concreta que se desenvolvia no Rio de Janeiro, no fim dos anos 1940. Dessa forma, Bôas questiona uma certa supremacia de uma narrativa da arte concreta brasileira única e exclusivamente advinda da influência de Max Bill e das Bienais de São Paulo.²⁰⁸ Murilo esteve ativamente inserido nas discussões e acontecimentos semanais das artes visuais carioca. Estando em diálogo constante com artistas e críticos que alimentavam o

²⁰⁶ SILVEIRA, Nise da. O Museu de Imagens do Inconsciente. In: FUNARTE IBAC. Coordenação de Artes Visuais. Museu de Imagens do Inconsciente. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UFRJ, 1994:14-15.

²⁰⁷ ESPADA, Heloisa. Os desenhos de Raphael Domingues para além do ateliê do engenho de dentro. VIII EHA - Encontro de História da Arte. UNICAMP,2012:236.

²⁰⁸ VILLAS BÔAS, Gláucia. *A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)*. Tempo Social, v. 20, p. 197-219, 2008.

campo. Ainda que o poeta tenha demonstrado profunda resistência à arte concreta, esteve aberto e frequentou outras possíveis experiências dos artistas cariocas, como é o caso do Ateliê de Engenho de Dentro.

Mendes dedica o primeiro artigo a produção concreta apresentada ao salão, no segundo, traz suas impressões sobre os pintores abstratos e figurativos. Entre os primeiros tratou de: Alexandre Rapoport, Aloísio Magalhães, Zélia Salgado, Ernani de Vasconcellos, Firmino Saldanha, J. Guimarães Vieira e Raymundo Nogueira, dando destaque a produção pictórica de Saldanha e Salgado. Entre os figurativos menciona o trabalho de Bustamante Sá, Carlos Scliar, Djanira, Elisa Martins da Silveira, Tiziana Bonazzola, Clara Hetenyi, Frank Schaeffer, Iberê Camargo, José Moraes, Mario Zanini e Sylvia Leon Chalreo. Sobre as pinturas de Iberê, ressalta um possível caminho ao abstracionismo: ‘procurando fundir tendências diversas, caminhando talvez para o abstracionismo’.²⁰⁹

No segundo artigo, Murilo volta a mencionar como um viés político-partidário na arte pode ser danoso para a produção artística, num tom similar ao adotado nos anos 1940, assim ressalta:

A imposição, também, duma pintura dirigida num sentido de programação político-social poderá ser de consequências desastrosas para o futuro da nossa arte. [...] Numa época revolucionária como a nossa, é altamente desejável que a obra possua um conteúdo revolucionário. Mas que a intenção política ou social não predomine sobre as virtudes plásticas, do contrário a obra se dissolverá. (Mendes, 1956 - b).

A partir daqui nos interessa, o que chamaremos de uma tomada de posição no campo artístico por parte de Murilo ao escrever dois textos para a apresentação do catálogo da exposição das artistas Fayga Ostrower (1920-2001) e Maria Martins (1894-1973), ambos em 1956. É importante ressaltarmos que o poeta-crítico sempre demonstrou suas posições no campo, como já mencionado anteriormente em relação a Ismael, Portinari, Djanira, Segall e outros. Entretanto, naquele momento, no Brasil, havia uma agenda crítica sendo definida por alguns agentes que estavam em consonância com o projeto de modernidade que vinha sendo vislumbrado pelo governo Brasileiro.

Essa agenda era clara, a favor de uma arte abstrato geométrica, buscando, assim, estabelecer um programa que se configurava numa vertente construtiva alinhada a um projeto moderno de cunho internacional, juntamente com a arquitetura. Esse projeto, no campo das artes visuais, vinha sendo teorizado por alguns críticos, como é o caso do crítico carioca Mário Pedrosa que se torna um agente direto na constituição de *um* projeto moderno para o país.

²⁰⁹ MENDES, 1956. (b).

Para que essa agenda fosse eficaz, esses críticos estavam sendo extremamente combativos com outras tendências. Existia, assim, uma disputa de espaço no campo das artes visuais, a qual, além de incluir as esferas dos capitais cultural, social e simbólico, demandava também capital econômico em busca de respaldo institucional. Isso resultava em uma disputa de poder. Diante do cenário, acreditamos que o posicionamento do poeta diante do trabalho dessas duas artistas é ainda mais significativo.

FAYGA OSTROWER E A GRAVURA

O ofício de gravador é austero, não permitindo as digressões e surpresas do acaso, tantas vezes reservadas ao pintor. Pressupõe uma presença e uma vigilância muito lúcidas do artista, uma forte ação espiritual a equilibrar a vagareza com que a mão vai vencendo as resistências da matéria rude. Reclama um conhecimento objetivo do espaço a ser criado, devendo o artista evitar os pontos de desgaste, ~~usando~~ usando os próprios intervalos como elementos significativos da construção.

Tôdas estas qualidades positivas, além de outras, se encontram reunidas na personalidade de Fayga Ostrower que realiza há ^a anos um acurado trabalho de filtragem de elementos impuros. Com efeito, tendo partido do expressionismo, Fayga chegou através de sucessivas experiências técnicas à descoberta da forma abstrata como solução de total ajustamento às suas necessidades de representação do mundo. Não aderiu repentinamente a uma teoria estética ou formal em voga. Partiu de ensaios vacilantes para atingir o estado atual de correspondência entre o rigor de suas exigências internas e sua exata adequação ao material que lhe serve de base e apoio.

Tendo também se dedicado ao desenho para tecidos, enfrenta Fayga o problema de separar nitidamente as áreas da sua criação; além disto, devendo usar a cor em muitas gravuras, quer esquivar as influências da pintura, atenta ao princípio que uma gravura em cor obedece a leis próprias. Armada dum tal rigor ela nos transmite a gravura em sua pureza específica, em sua categoria autônoma, alcançando assim a madureza.

... estes azuis, estes amarelos, estes verdes, é em última análise a luz que se revela ~~em~~ e informa o mundo. Eis portanto justificada a matéria: poderá o mundo ser mais bem revelado do que pela luz?

Fayga Ostrower situa-se na dimensão exata da arte atual da gravura, que deixou de se comprazer nos exercícios de estilo, para tornar-se algo de orgânico, uma lúcida técnica de conhecimento.

Maurício Mendes.

1956 -

Fayga Ostrower e a gravura. Murilo escreve sobre Fayga.

O ano de 1956 foi pulsante para a gravadora Fayga Ostrower, que realizaria naquele ano três exposições individuais: no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Montevideú. Faziam cerca de dois anos que a gravadora não expunha seu trabalho, demonstrando bastante entusiasmo e curiosidade a respeito da recepção do público e da crítica. Na ocasião, Fayga relata, ao diplomata Wladimir Murtinho, que vinha trabalhando bastante, modificando a função da cor em suas gravuras, destacando que elas estavam *ficando diferentes*, ela mesma estava surpresa com os resultados. Apenas Mário Pedrosa e Murilo Mendes haviam visto alguns dos seus novos trabalhos, ambos demonstraram apreciação, Fayga acreditava que o público não iria compreender aquela produção – assim, relata - “por enquanto só mostrei alguma coisa a Mário Pedrosa e Murilo Mendes que gostaram muito, mas provavelmente para o público os meus trabalhos serão mais incompreensíveis do que nunca.”²¹⁰

Murilo acompanhou de perto a produção dos artistas que despertavam seu interesse, assim, frequentou assiduamente os ateliês, museus e instituições de arte. A respeito de Fayga Ostrower, sabemos através de relatos e cartas trocadas entre eles, que nutriram uma profunda amizade. Para exposição individual da gravadora em São Paulo, Murilo Mendes irá dedicar um texto intitulado *Fayga Ostrower e a gravura*,²¹¹ publicado também no Jornal *Para Todos*,²¹² e republicado inúmeras vezes nos catálogos das exposições realizadas pela artista.

Em seu texto, Mendes irá ressaltar a questão da técnica e da liberdade de pesquisa presente na obra da gravadora, ponto de interesse do poeta-crítico. A respeito da técnica adotada por Fayga, Mendes enfatiza as dificuldades impostas pela gravura, ressaltando que essa técnica:

Pressupõe uma presença e uma vigilância muito lúcidas do artista, uma forte ação espiritual a equilibrar a vagareza com que a mão vai vencendo as resistências da matéria rude. Reclama um conhecimento objetivo do espaço a ser criado, devendo o artista evitar os pontos de desgaste, usando os próprios intervalos como elementos significativos da construção. (Mendes,1956).

²¹⁰ Carta enviada de Fayga Ostrower a Tuni e Wladimir Murtinho, 25 de jun.de 1956.

²¹¹ MENDES, M. *Fayga Ostrower e a gravura*. In: *Fayga Ostrower*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, ago.1956.

²¹² MENDES, M. *Fayga Ostrower e a gravura*. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, nº 9. 2ª quinzena de set. 1956.



gráficas. Em pintura a abstenção dos realistas foi tamanha que invadiram as paredes expoentes de salões acadêmicos; o conjunto abstrato, com algumas exceções, é uma variante da Escola de Paris entre Dewasne e Herbin; poucos concretistas, à volta dos ensinamentos ainda de Sophie Taeuber-Arp. Alguns ingenuistas ou primitivos, caindo no anedotário plástico. A escultura, salvo alguns elementos raríssimos, é da pior configuração tradicional e maciça, não se vendo peças de pesquisas ou realizações abertas, espaciais ou estruturais. Regime ainda grandiloquente para "squares" e jarigos... Artes decorativas lembrando, em grande parte, anexos de casas de mobiliário de ruas de bairro, com muitos dourados burrosos e esmaltes burgueses.

Não jogamos para cima do júri de seleção o defeito da heterogeneidade. Nem acusamos artistas acadêmicos de invadirem o Salão de Arte Moderna quando

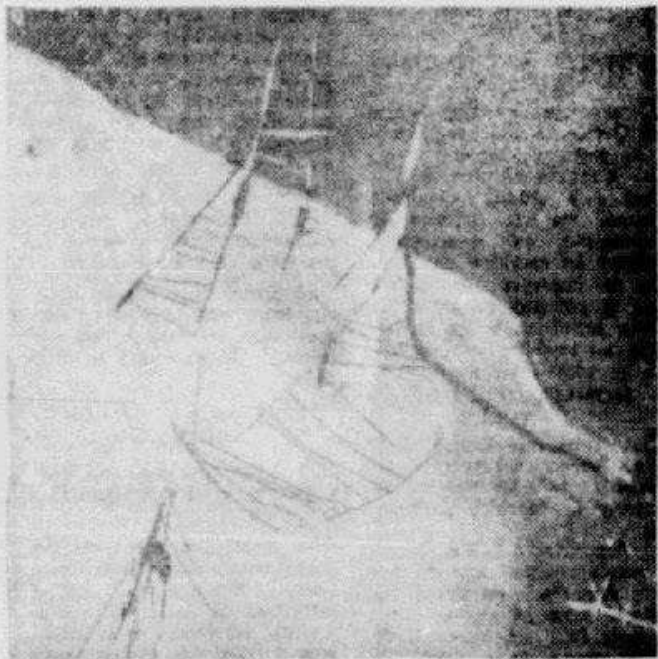
Rio como em São Paulo. Inclusive as verbas baixas para a organização museológica do recinto e os prêmios, a polivalência de artistas canastrões formando núcleos, e a saturação da Galeria Prestes Maia como recinto, reinos no atual salão uma abstenção em massa. De forma que não se tem um Salão Paulista de Arte Moderna em sua acepção ampla, quantitativa e qualitativa. Os

plásticos em São Paulo, mere bastante pa... camente se reali... um salão modern... par os bons elem... tribuíram, lumenta... tiveram, e criar... tação que atraia... Paulista de Arte... ano, os verídicos... dessa rubrica tão...

Fayga Ostrower e a gravura

MURILO MENDES

OFÍCIO de gravador é austero, não permitindo as digressões e surpresas do acaso, tantas vezes reservadas ao pintor. Pressupõe uma presença e uma vigilância muito lucidas da artista, uma forte acuidade espiritual e equilibrar a vagareza com que a mão vai vencendo as resistências da matéria ruda. Reclama um conhecimento objetivo do espaço a ser criado, devendo o artista evitar os pontos de desastre, usando os próprios intervalos como elementos significativos da construção.



Gravura de Fayga Ostrower

Todas estas qualidades positivas, além de outras, se encontram reunidas na personalidade de Fayga Ostrower que realiza há anos um acurado trabalho de filtragem de elementos impuros. Com efeito, tendo partido do expressionismo, Fayga chegou através de sucessivas experiências técnicas à descoberta da forma abstrata como solução de total ajustamento às suas necessidades de representação do mundo. Não pôde repentinamente, a uma revoir exterior, ao formal em voga. Partiu de ensaios vacilantes para atingir o estado atual de correspondência entre o rigor de suas exigências internas e sua exata

adequação ao material que lhe serve de base e apoio.

Tendo também se dedicado ao desenho para tecidos, enfrenta Fayga o problema de separar nitidamente as áreas da sua criação; além disto, devendo usar a cor em muitas gravuras, quer exaltar a influência da pintura, atenta no princípio que uma gravura em cor obedece a leis próprias. Armada dum tal rigor, ela nos transmite a gravura em sua pureza específica, em sua categoria autônoma, alcançando assim a madureza.

Mais dum vez, examinando de perto suas gravuras, pode sentir no papel a madeira de onde ele provém. A solidez da técnica

de Fayga determina o levantamento de estruturas em que não se observam nunca espaços vazios. Nessa trama severa até os ritmos mais livres se enquadram numa segura ordenação plástica, sem nenhuma intervenção de ordem literária.

Eis um universo não-literário, que exclui o assunto e o episódio. Eis o abandono dos truques e dos recursos fáceis, a opção dum sistema de rigor baseado no estudo e desenvolvimento da forma, eis a conquista da pureza fundamental. A rejeição do objeto implica também na contínua pesquisa e elucidação da cor que — repito — nos distancia da pintura; as cores perdem sua facilidade, sua tendência a deslizar, a brilhar, a ornar enfim. O resultado destas operações verdadeiramente plásticas é que todo o perigo decorativo é afastado. Pela força vertical destes vermelhos, destes verdes azuis, destes alaranjados, destes brancos, é em última análise a luz que se revela e informa o mundo. Eis portanto justificada a matéria: poder-se o mundo ser mais bem revelada do que pela luz.

Fayga Ostrower situa-se na dimensão exata da arte atual da gravura, que deixou de se comprazer nos exercícios de estilo, para tornar-se algo de orgânico, uma lucida técnica de conhecimento.

GRAVADORES HOLANDESES CONTEMPORÂNEOS

Acérrica de exposições de gravadores estrangeiros, lembro-me de uma realizada na Biblioteca Nacional, há alguns anos, que reunia trabalhos de grande número de artistas ingleses; em meio a uma copiosa representação de Frank Brangwin, artista consagrado da "Royal Academy", constituída de grandes gravuras de um virtuosismo admirável do ponto de vista técnico, mas de uma frieza e monotonia desconcertantes nos seus efeitos letrados artísticos, figuravam trabalhos de outros valores mais jovens ou mais originais do desenho e das

arte do livro, que conservamos até hoje.

A principal orientação dos gravadores holandeses em exposição no Museu de Arte Moderna, apesar de não serem fáceis de apreender as qualidades do seu conjunto, é mais no sentido da gravura como arte autônoma, muito embora figurem entre eles vários ilustradores de livros — e ilustradores dessa arte gráfica holandesa, cuja tradição ninguém desconhece: é mais no sentido da gravura original, sem destino específico, valendo isoladamente, fornecendo o melhor do que qualquer ou-

Duas caracteres na paisagem

DUAS COM PARA TODOS dois arquitetos a alguma coisa sobre inspirou na elaboração. Disseram-nos



a integração do saagem circundar procuramos ligar raios do projeto de manter a co-

— A solução pouso antes de constantes que se servadas na de- lho; primeiro, a requerida pelo a

Ainda sobre a técnica, Mendes, irá ressaltar aspectos que apenas a xilogravura pode proporcionar, como a possibilidade de texturas e criação de tramas complexas que são geradas a partir da impressão em madeira:

Mais de uma vez, examinando de perto suas gravuras, pude sentir no papel a madeira de onde êle provém. A solidez da técnica de Fayga determina o levantamento de estruturas em que não se observam nunca espaços vazios. Nessa trama severa até os ritmos mais livres se enquadram numa segura ordenação plástica, sem nenhuma intervenção de ordem literária. (Mendes,1956).

A respeito do caminho trilhado por Fayga, da figuração à abstração, assim o poeta se refere:

realiza há anos um acurado trabalho de filtragem de elementos impuros, com efeito, tendo partido do expressionismo, Fayga chegou através de sucessivas experiências técnicas à **descoberta da forma abstrata como solução de total ajustamento às suas necessidades de representação do mundo**. Não aderiu repentinamente a uma teoria estética ou formal em voga. Partiu de ensaios vacilantes para atingir o estado atual de correspondência entre o rigor de suas **exigências internas** e sua exata adequação ao material que lhe serve de base e apoio. (Idem). (grifo nosso).

Ao poeta-crítico interessar o caminho percorrido pela artista, que a levou a *forma abstrata*. Quando Mendes aponta que essa foi a *solução de total ajustamento às suas necessidades de representação do mundo*, ele nos induz a pensar nos dilemas que levaram a artista a seguir pelo caminho da abstração e, respectivamente, ao abandono da figuração em sua obra. Até 1953, Fayga irá se dedicar a temática social, apresentando gravuras como *Meninos do morro*, *Lavadeiras*, *Amamentando* e *Favela*,²¹³ sendo essa a fase *expressionista* a qual Mendes faz referência, comum na década de 1940 a outros gravadores e pintores de sua geração, que enfocaram problemas sociais em seus trabalhos.²¹⁴ Em determinado momento, Fayga irá se questionar sobre o que vinha apresentando, seriam essas as *exigências internas* a que o poeta-crítico aludi, a gravadora chegou a afirmar que havia cansado de *estetizar a pobreza*. Tal questionamento leva a uma mudança radical em sua obra, a opção pelo caminho da abstração, provocando bastante repercussão no campo, gerando retaliação de críticos e artistas amigos.

²¹³ Todas as gravuras mencionadas são da década de 1940 e estão disponíveis para consulta no catálogo do Instituto Fayga Ostrower.

²¹⁴ TAVORA, Maria Luísa. Uma beleza, a beleza, 2015. In: Folder Fayga entre cores e transparências. Fundação Alexandre Gusmão. Palácio Itamaraty, 2018.

Sobre esse período, Fayga relata:

Hoje é difícil imaginar o clima artístico que existia na década de 50. Havia, então, certas considerações existenciais e ideológicas que influíam muito no comportamento das pessoas. Tanto assim que, em 1954, quando fiz minha primeira exposição de gravuras, recebi as piores críticas possíveis. Achavam que meu trabalho havia se tornado meramente decorativo. Pessoalmente, eu compartilhava de uma visão esquerdista, mas a maioria dos críticos de arte e artistas pertencia ao Partido Comunista. Assim, fui execrada por ter abandonado o único estilo permissível para eles - o realismo socialista. Nos artigos publicados em jornais, eu era considerada uma traidora da causa humana porque havia abandonado a temática social. Muitos até mesmo cortaram as relações pessoais comigo, inclusive meu professor Leskoscheck. (Ostrower, 2001:18).

A figura do poeta-crítico foi fundamental para o desenvolvimento pessoal e artístico da gravadora, a mesma relatou, algumas vezes, o papel desempenhado por ele:

Murilo Mendes era uma das raras pessoas com quem eu podia falar sobre estas coisas, pois ele tinha uma visão muito mais ampla e muito mais profunda de liberdade, de compromisso ético consigo mesmo, de um humanismo maior, do qual faziam parte todas as expressões artísticas. Com ele eu podia discutir certas dúvidas que tinha, certos problemas relativos à arte, estilo e expressividade e à realização de uma pessoa pelo seu próprio potencial criador. Encontrei em Murilo Mendes um apoio [...] (Idem:19).

Segundo nos afirma a pesquisadora Maria Luisa Tavora, com Fayga, “a xilogravura ganhava outra dimensão artística. Trabalhando com a matriz de madeira, ela criou uma verdadeira sinfonia das cores, o que era inusitado se considerarmos a tradição desta técnica entre nós”.²¹⁵ O olhar do poeta-crítico nos direciona para a questão do uso da cor, algo que ainda não era recorrente naquela época, e será um traço de singularidade na produção da artista:

além disto devendo usar a cor em muitas gravuras, quer esquivar a influência da pintura, atenta ao princípio que uma gravura em cor obedece a leis próprias. [...] Eis um universo não-literário, que exclui o assunto e o episódio. Eis o abandono dos truques e dos recursos fáceis, a opção dum sistema de rigor baseado no estudo e desenvolvimento da forma, eis a conquista da pureza fundamental. **A rejeição do objeto implica também na contínua pesquisa e elucidação da cor** que – repito – nos distancia da pintura: **as cores perdem sua facilidade, sua tendência a deslizar, a brilhar, a ornar** enfim. **O resultado destas operações verdadeiramente plásticas é que todo o perigo decorativo é afastado.** Pela força vertical destes vermelhos, destes verdes, destes azuis, destes alaranjados, destes brancos, é em última análise a luz que

²¹⁵ TAVORA, 2018.

se revela e informa o mundo. Eis portanto justificada a matéria: poderá o mundo ser mais bem revelado do que pela luz? (Mendes,1956). (grifo nosso).

Observamos assim que Mendes atribui parte da profundidade das pesquisas formais de Fayga ao uso da cor, o que ele acredita ter corroborado para gerar uma autonomia do uso delas na gravura da artista, diferente do que seria na pintura, como ele mesmo afirma. Sua opinião diverge da de outros críticos da época, que acreditavam que o trabalho da gravadora havia se tornado ornamentação, para o poeta-crítico, as pesquisas de Fayga apresentavam-se, ao contrário, como *operações verdadeiramente plásticas*, afastando, assim, *todo o perigo decorativo*. O texto de Murilo Mendes nos apresenta de maneira precisa e clara as principais características do trabalho de Fayga. Ainda que, naquele momento, ela ainda estivesse iniciando o seu caminho abstrato, veremos que mais à frente ela irá aprofundar ainda mais essas questões levantadas pelo poeta.

Segundo nos informa o crítico e jornalista Jayme Maurício, em junho de 1956, inaugurou no Museu de Arte Moderna de São Paulo, exposições de três artistas do Rio de Janeiro, apresentadas também por três críticos do Rio. Além de Fayga, apresentada por Murilo, Firmino Saldanha foi apresentado por Antonio Bento e Zélia Salgado por Mário Pedrosa. Na ocasião, o redator da coluna publica *a pedido de algumas pessoas* os textos críticos de Mário Pedrosa e Murilo Mendes. Segundo Maurício, o crítico Antonio Bento possuía uma coluna sua, *Tribuna, no Diário Carioca*, tendo sua produção publicada de maneira sistemática naquele periódico, dando assim, destaque para os outros dois críticos.²¹⁶

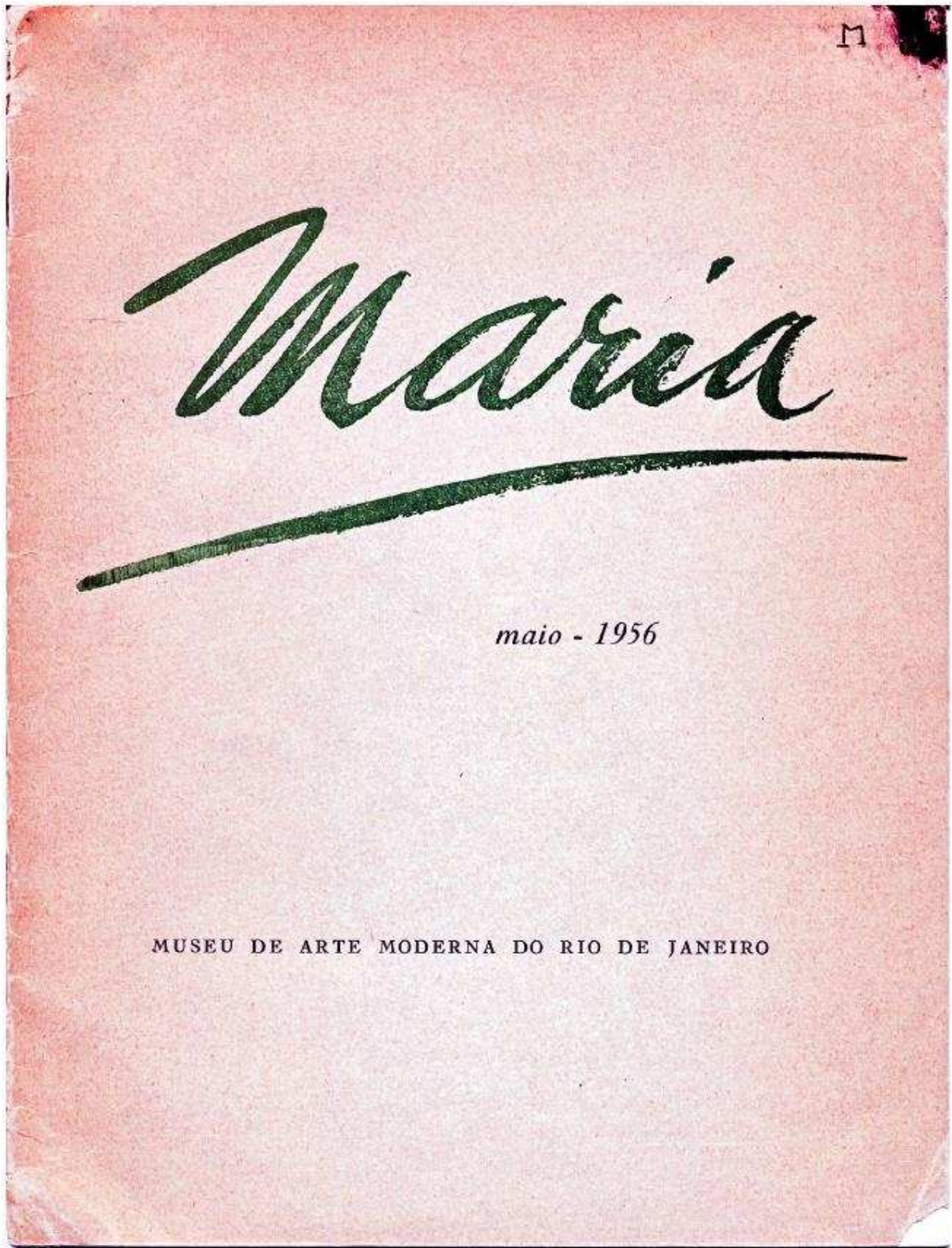
²¹⁶ MAURÍCIO, Jayme. *Em São Paulo dois críticos apresentam dois artistas*. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã. 10 de jun.de 1956.

Naquela situação, estavam juntos os três amigos e críticos que se desenvolveram como intelectuais no mesmo ambiente carioca da década de 1930. Ainda que formados juntos, seus interesses estéticos se modificaram. Dessa forma, ver a produção deles lado a lado pode ser interessante para traçarmos um curioso confronto quanto aos posicionamentos estéticos e políticos desses dois críticos no campo. Quando vemos esses dois textos publicados juntos, o que isso poderia nos suscitar? Murilo e Pedrosa escolheram, de maneira consciente, a qual artista queriam agregar valor e significado a partir de seus textos críticos.

O artigo e o apoio de Mendes foram fundamentais para a gravadora, naquele momento, em virtude de toda a discussão do engajamento social na arte e em relação à opção da artista por enveredar por uma vertente lírica do abstracionismo. Publicamente, Murilo apoia Fayga e sua produção. Naquele mesmo período, outros críticos não tiveram a mesma aceitação. Ainda que Fayga tenha dito que Mário Pedrosa *tenha gostado muito* dos trabalhos que viu, sabemos que o mesmo demonstrou publicamente certa resistência a sua produção, militando arduamente contra a *ofensiva tachista e informal*.²¹⁷ Em seu itinerário crítico, Pedrosa dedicou apenas um artigo crítico a respeito da obra da gravadora, que havia acabado de ganhar o prêmio nacional de gravura da IV Bienal de São Paulo, em 1957. Entretanto, ao lermos o texto, fica evidente que, mesmo sendo elogioso em diversas passagens, o crítico não deixava de lembrar que o exemplo de Fayga não deveria ser seguido – “Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas o seu exemplo não é para ser seguido”.²¹⁸ No ano seguinte, 1958, ela receberia o grande prêmio internacional de gravura na XXIX Bienal de Veneza.

²¹⁷ PEDROSA, Mário; ARANTES, Otilia B. F. (org.). Política das artes: textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995:268.

²¹⁸ PEDROSA, M.; AMARAL, Aracy (org.). Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1992:102.



Capa do catálogo *Maria*. Museu de Arte Moderna do Rio, 09 maio à 22 de junho 1956. Acervo ICAA-MFAH.

***Surrealismo à brasileira.* Murilo escreve sobre Maria Martins.**

Em julho de 1955, Maria seria premiada na III Bienal de São Paulo. *A Soma De Nosso Dias* levaria o prêmio de melhor escultura nacional. No ano seguinte, 1956, a artista teria uma individual no MAM do Rio de Janeiro, expondo 42 esculturas, além de desenhos, gravuras e joias. A exposição parecia possuir um caráter retrospectivo, contando com um apanhado de sua produção até aquele momento. Foi a sua última individual em vida.²¹⁹

O texto de apresentação da exposição ficou a cargo de Murilo Mendes, o poeta-crítico apresentou um artigo inédito,²²⁰ publicado no catálogo, acompanhado de textos sobre a obra da escultura escritos por André Breton, Benjamin Péret e Marcel Duchamp, reproduzidos anteriormente em publicações de outras mostras.²²¹

No início da década, Maria retorna a sua nação, onde se estabelecerá até seu falecimento, durante a vida morou em diferentes países, acompanhando os postos diplomáticos de seu marido embaixador. Durante o seu estabelecimento nos EUA na década de 1940, Maria seria reconhecida e assimilada pelo fundador e teórico do movimento surrealista, André Breton.²²² A obra da escultora será, a partir daí, lida e associada a essa corrente artística e literária. Sua produção foi interpretada através do surrealismo, pois Maria buscou explorar a realidade a partir da sua subjetividade individual, advindas de seu subconsciente. Maria se aproximaria de fato de algumas questões propostas pelo movimento, mas faria, na verdade, um *Surrealismo à brasileira*.²²³

Não sabemos ao certo a relação do poeta com a escultura; porém, sabe-se que no início da década de 1950, iriam figurar juntos em um clube de escritores, o *Clube da Quinta Feira*. Maria Martins irá se interessar pela literatura, tendo escrito livros e alguns poemas, na ocasião iria participar como uma das fundadoras do clube, ao lado do poeta.²²⁴ De imediato, atribuiríamos o interesse de Mendes pela produção de Maria por seu caráter surrealista. Afinal, o *Sr. Murilo Mendes andou querendo fazer surrealismo no Brasil*.²²⁵ Mendes interessou-se por esse movimento nos anos 1920 e 1930, juntamente com Ismael Nery, Mário Pedrosa e Aníbal

²¹⁹ COSAC, Charles; MELLO, Vicente. MARIA. Cosac & Naify: São Paulo, 2010.

²²⁰ MENDES, M. [Sem título], 1956. In: Maria. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

²²¹ CALLADO, Ana Arruda. Maria Martins: uma biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004: 142.

²²² CANADA, José Manoel. Maria Martins um imaginário esquecido, 2006. Tese de doutorado. UNESP, São Paulo.

²²³ Mendes tinha o costume de dizer que fez um *Surrealismo à moda brasileira*. In: MENDES, M. *André Breton*. Poesia completa e prosa. Retratos-relâmpago: 1238.

²²⁴ Entre os fundadores do clube estavam: Maria Martins, Murilo Mendes, Willy Lewin, Gustavo Dória, José Simeão Leal, Maria da Saudade Cortesão, Newton Freitas e Lúcio Rangel. In: CONDÉ, José. *Vida Literária-Várias* - 3. Correio da Manhã, 11 de jun. 1950.

²²⁵ FAUSTINO, 1977: 213.

Machado. Juntos, descobriram esse pensamento.²²⁶ Murilo incorporará em sua produção alguns princípios surrealistas. Além de uma atitude, adotará a construção da imagem poética por meio de operações como a combinação de elementos díspares, se utilizando da colagem e assemblage por exemplo. Assim, ele relata esse período:

Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga idéia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação. (Mendes, 1948-a)

Àquela altura, 1956, o interesse de Mendes por essa corrente não se manifestaria tão nitidamente em sua produção poética, entretanto, o seu desejo de liberdade continuará. E será esse caráter de liberdade, que irá interessar ao poeta a atribuir a obra de Maria. Ainda que a produção da escultora não agradasse totalmente ao poeta mineiro, sobre ela escreveu de forma crítica e consciente, destacando pontos importantes para uma leitura do repertório poético da escultora. Mendes inicia seu artigo defendendo a ideia de que os artistas brasileiros deveriam ser livres e desenvolver *formas novas*, pois não carregavam o *peso da tradição*, acreditando ainda, que, questões de ordem sociológica - que perpassam nosso país - reforçam a necessidade de criar novas abordagens para a produção artística.

Murilo informa ao leitor que se deve deixar de lado as recorrentes chaves de interpretação, de um trabalho artístico, que irá se pautar pelo juízo de gosto - *bom gosto e mau gosto* - já que Maria não se interessa em “expressar formas em equilíbrio (ou em desequilíbrio) dum ponto de vista puramente estético e decorativo”, não buscando assim, o belo, tão caro à tradição escultórica greco-romana. Mendes ressalta que a produção de Maria justamente se estabelece no rompimento com essa tradição, quebrando assim com “com os postulados da ordem greco-romana”.²²⁷ Destaca que o interesse da escultura é manifestar as suas vibrações interiores, essa seria a essência da produção de Maria, conseguindo assim, atingir uma *linguagem plástica individual*, ainda que acredite que essa linguagem seja expressa de maneira *cifrada*, sendo às vezes difícil a interpretação do público.

O poeta introduz o histórico da produção da escultora, que mesmo vivendo e produzindo no exterior, procurou trazer para seu trabalho aspectos do seu país, assim, Mendes destaca o imaginário criado pela artista a respeito do Brasil. Maria se interessou em interpretar sua cultura

²²⁶ MENDES, 1994: 1238.

²²⁷ MENDES, 1956.

a partir de um prisma amazônico, talvez eco da literatura moderna que buscava enfatizar uma natureza exuberante e selvagem, assim como Raul Bopp (1898-1984) e Villa Lobos (1887-1959):

Tendo passado quase toda sua vida no estrangeiro, Maria viu de longe o Brasil sob as espécies duma terra bárbara, onde o instinto é lei e onde a civilização ainda não encontrou seus moldes próprios de conduta histórica, imitando-os de outros povos. Quis interpretar, não o tendo aliás visto in loco, o Brasil amazônico, o Brasil de ‘Cobra Norato’ e de certos corais de Vila Lobos, **onde as forças da natureza ainda não foram dominadas pela técnica, onde a flora conserva suas arquiteturas primitivas e a fauna ainda não foi domada, onde o sentido mágico da terra induz o homem a criar signos de entendimento oculto.**(Mendes,1956)(grifo nosso).

Mendes destaca um *sentido mágico da terra* sugerindo que, na região amazônica, existe uma relação espiritual entre os habitantes e a natureza, criando-se assim simbologias e rituais, os quais são retomados pela artista em sua produção a partir dos mitos e lendas, como nas esculturas *O canto do mar, 1952, Cobra Grande, 1942,*²²⁸ *Yemanjá, 1943* e *Yara, 1941*. Em relação à técnica, Mendes afirma as dificuldades impostas pelos materiais adotados pela artista, que alcança expressividade a partir da brutalidade da matéria:

Tendo rejeitado as ‘soluções’ academizantes ou neomodernistas, enfrentou Maria o difícil problema de exprimir essa atmosfera de terror selvagem, fértil em explosões de instinto e rude lirismo, numa técnica que exige, como a escultura, longa reparação, visto lidar com materiais duros, rebeldes á improvisações e á facilidade. Diante das resistências de base, oferecidas por essa técnica severa, a inspiração recua, os elementos trazidos pelo subconsciente, mais dúcteis a intervenção da pena ou do pincel, subvertem-se, afundam-se. O escultor, frente a essa realidade espacial que já estabelece a priori seus limites, pára, hesita, procurando a demarcação entre o território físico a três dimensões, e a área impalpável que o espírito, carregado de sortilégios e alusões mágicas, projeta além das fronteiras oficiais do tempo e do espaço. (Mendes,1956)

Na concepção de Ana Arruda Callado, biógrafa da escultora, Mendes tece ‘‘uma bela interpretação sobre o erotismo na arte de Maria’’.²²⁹ Para a pesquisadora Graça Ramos, Murilo ‘‘realizou análise lírica e equilibrada do trabalho da artista’’.²³⁰ A respeito do erotismo na produção da escultora, Mendes ressalta:

²²⁸ Expostas no MAM-Rio em 1956. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

²²⁹ CALLADO, 2004: 37.

²³⁰ RAMOS, 2009: 36.

No caso de Maria, parece-me manifesta a implicação do sexo com seus instrumentos de tortura e seus poderes exibicionistas; daí a necessidade do confronto de formas ovaladas com formas retas, essa incessante abertura de brechas nos planos mais estáveis, que, apesar de tudo, se entrosam nas suas dissonâncias; e essa procura da porosidade, em geral não consentida pela matéria da escultura. Tais operações do domínio de infra-estruturas exigem, uma técnica viril, e o encontro da violência de base com linhas repousantes que superem o espaço psíquico. [...] Visando sempre exprimir as tensões violentas entre magia e afetividade, entre Eros e morte, entre dinamismo de formas definitivas e atmosfera ambígua de sonho, na sua procura de uma linguagem ao mesmo tempo bárbara e flexível, Maria, dissonante e teatral, inscreve-se na linhagem dos pesquisadores, e dos intérpretes de uma realidade aumentada. (Mendes, 1956 apud Callado, 2004:37-38)

Os traços destacados por Mendes ajudam na observação de esculturas como *O impossível*, 1944, *O oitavo véu*, 1949, *Fatalidade – Mulher; Ela; Ele*; 1948²³¹, onde, através de olhar feminino, a artista nos remete a particularidades das relações com o outro. Buscando uma expressão mais crua e *primitiva*, provavelmente na tentativa de capturar a intensidade dessas relações carnis, dos desejos humanos.



Vista da inauguração da exposição Maria, 09 de maio.1956. Destaque para Niomar Moniz Sodré, Juscelino Kubitschek, Maria Martins, Maurício Nabuco, J. Nicholson, Sra. Nicholson e San Tiago Dantas. Acervo MAM Rio.

²³¹ Expostas no MAM-Rio em 1956. In: *Maria*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.



Inauguração da exposição Maria, 09 de maio.1956. Ciccillo Matarazzo, Maria Martins e Gustavo Capanema. Acervo MAM Rio.



Destaque para Niomar Moniz Sodré, Juscelino Kubitschek e Maria Martins. Acervo MAM Rio.



Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. Acervo MAM Rio.

A abertura da exposição foi um sucesso de público. Estiveram presentes importantes nomes da alta sociedade, políticos, artistas, intelectuais e agentes do campo das artes. O presidente Juscelino Kubitschek, amigo de Maria, estaria presente na abertura, tendo também concebido uma fala onde divulgará os prognósticos positivos daquele ano, anunciando assim o projeto de construção da nova capital.²³² Ao mesmo tempo que a abertura foi um sucesso, a recepção crítica não acompanhou. Na imprensa, ao contrário, a exposição foi mal recebida por alguns críticos e resenhistas. Mário Pedrosa foi convidado para escrever uma crítica sobre a exposição, que seria publicada no jornal *Correio da Manhã*. No entanto, o mesmo recusou-se.²³³ Segundo Ramos, ‘muitos a rechaçaram por considerá-la pornográfica.’²³⁴ A exemplo dá má recepção crítica de sua obra, destacamos a resenha realizada pelo jornalista Pedro Manuel-Gismondi (1925-1999), publicada no jornal *Correio da Manhã*.²³⁵ A respeito da exposição, Manuel-Gismondi afirma:

As contorções exacerbadas, quase históricas, de certo sabor barroco, contribuem para criar fortes desequilíbrios plásticos na distribuição das massas e sensação de mal-estar no visitante. Os vazios enormes, desnecessários, não entram no conjunto, como elemento escultórico, mas representam falhas, ou melhor, esquecimentos. [...] Da exposição de Maria Martins, o melhor é a lírica introdução de Murilo Mendes. [...] Tudo quanto é espiritual e elevado em Murilo se transforma em obsceno e lascivo em Maria. O mistério da fecundação é repetidas vezes representado com satânicas alegorias infra-reais. O conteúdo da mensagem é sujo. (Gismondi, 1956 apud Graça, 2009:34-36)

O artigo publicado por Pedro Manuel-Gismondi acompanha o tom negativo e frio recebido também na primeira exibição pública de Maria no Brasil.²³⁶ No catálogo da exposição de 1950, a artista incluiria uma citação do poeta Rainer-Maria Rilke, onde ela parece mandar uma mensagem aos críticos: ‘As obras de arte são de uma infinita solidão; nada é pior que a crítica para abordá-las. Só o amor pode apreendê-las, guardá-las, ser justo para com elas.’²³⁷ A mesma citação será reproduzida no catálogo de 1956, porém, acrescida de um texto – *mensagem* – reproduzido no final da publicação. Com tom de defesa, Maria antevê às críticas que seu trabalho receberia, e parece responder também às críticas recebidas na primeira mostra, destacando pontos que foram mencionados pelos críticos da época, como a questão da falta de

²³² CALLADO, 2004:139.

²³³ RAMOS, 2009:42.

²³⁴ Idem: 35.

²³⁵ GISMONDI-MANUEL, Pedro. Escultora no Museu de Arte Moderna. *Correio do Radical*, maio de 1956.

²³⁶ Em São Paulo no Museu de Arte Moderna, e no Rio na Associação Brasileira de Imprensa.

²³⁷ *Cartas a um jovem poeta*, 1929. In: Maria, 1956.

domínio da técnica, associada ao artesão e que a afastava do *métier*, e a questão da forma adota, que fariam da sua obra *antiplástica*.²³⁸

No exterior, a produção de Maria será bem recebida pela crítica. Além de Breton, Péret e Duchamp, outros artistas e críticos dedicariam interessantes análises a respeito da produção da artista, como Michel Tapié, Amédée Ozenfant, Henry McBride e Christian Zervos.²³⁹ A mesma produção não terá uma boa recepção por parte da crítica nacional. Callado acredita que isso se dá porque “a escultura moderna é apreciada no Brasil pelos seus valores de caráter meramente plástico, orientação seguida pela corrente dominante da arte abstrata. Maria se filia a uma tendência oposta, o surrealismo, que tem em vista alargar ou enriquecer o domínio da poesia nas diversas artes.”²⁴⁰

É irônico pensar que o presidente JK faria um discurso enaltecendo a esperança e euforia para o seu projeto de governo justamente na abertura da exposição de Maria, já que a artista configurava tudo, menos aquele projeto de modernidade que viria a ser imaginado para o Brasil nos próximos anos. A produção de Maria era, ao contrário, justamente o Brasil que não se pretendia mostrar. Lembremos que Pedrosa recusaria o convite para publicar uma crítica a respeito da exposição, reforçando as suas escolhas estéticas baseadas no seu projeto de modernidade para a arte brasileira. O crítico irá dedicar um único artigo a respeito da produção de Maria um ano depois no *Jornal do Brasil*,²⁴¹ mas em muito pouco corrobora para uma leitura da obra da artista, parece ressoar na verdade num mesmo tom emitido por Manuel-Gismondi. Afirmando, que Maria, “como artista, no entanto, sofre de um defeito capital: excesso de personalidade. Desse defeito surge, precisamente, o traço negativo principal de sua obra de escultora: ausência de monumentalidade”.²⁴² Para Fernanda Lopes, o texto de Pedrosa representava “um dos mais fortes e inegáveis exemplos da resistência que a artista teve de enfrentar desde voltara a morar no Brasil”.²⁴³ Embora Murilo não fosse um crítico especializado, suas leituras críticas ampliaram o entendimento das produções a que se dedicou a escrever.

Ao analisar a produção do poeta na década de 1950, em especial no ano de 1956, talvez nos fique evidente porque Murilo tenha se destacado na Itália como um crítico de arte. É durante

²³⁸ CALLADO, 2004: 111-112.

²³⁹ *The Surrealist Sculpture of Maria Martins*. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

²⁴⁰ CALLADO, 2004:111.

²⁴¹ PEDROSA, Mário. *Maria, a escultora*. *Jornal do Brasil*, 27 abr. 1957. In: AMARAL, Aracy (org.), Mário Pedrosa-Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981: 87-89.

²⁴² PEDROSA, 1957 apud LOPES, Fernanda. *Não se esqueçam que vocês vieram dos trópicos*. In: RJEILLE, Isabella (Org.) *Maria Martins: desejo imaginante*. Rio de Janeiro: Instituto Casa Roberto Marinho, 2022:47.

²⁴³ LOPES, 2022:41.

os últimos anos no Brasil que Mendes torna-se ainda mais ativo no campo artístico, desempenhando um importante papel enquanto agente. Sua atuação no campo pode ser lida inclusive em oposição a uma agenda crítica dominante daquele período. A partir dos artigos escritos em 1956, destacamos sua atuação crítica. Buscamos, assim, reconhecer e tentar compreender a influência desses textos para o campo artístico brasileiro, segundo o pensamento de Pierre Bourdieu. Independentemente do tipo de crítica de arte exercida por Mendes, destacamos a relevância do seu pensamento crítico para o debate da época.

Segundo notícia, *O Relatório da AICA*, em fevereiro de 1957, foi solicitado a AICA a inclusão do poeta Murilo Mendes como novo sócio - membro afiliado da ABCA.²⁴⁴ Seu primeiro contato público com a cena cultural italiana deu-se no Congresso Internacional de Críticos de Arte da AICA, ocorrido em 1957 em Nápoles.²⁴⁵ Murilo participa como membro da associação brasileira, ao lado dos críticos que estavam à frente da representação nacional: Sérgio Milliet, Quirino Campofiorito, Mário Pedrosa e Mário Barata.²⁴⁶ Em Roma, Mendes irá se aproximar mais dos artistas plásticos do que dos escritores, segundo ele, porque os artistas estavam mais interessados em experiências modernas.²⁴⁷

Em 1964, será convidado pelo Itamaraty para selecionar os trabalhos que fariam parte do pavilhão da 32ª Bienal de Veneza.²⁴⁸ Acreditamos, assim, que a atuação de Mendes na Itália é fruto das décadas anteriores no Brasil, onde o poeta desenvolveria uma atividade de crítica de arte consistente. Em algumas publicações que visam revisar a historiografia da arte, encontramos artigos críticos do poeta, apontando para um reconhecimento de sua produção.

Glória Ferreira inclui o artigo *Saudações a Manuel Bandeira*, em sua coletânea *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, onde busca construir um panorama dos debates suscitados pela crítica de arte no país, atestando assim a importância da crítica feita por literatos para a historiografia da arte brasileira.²⁴⁹ Localizamos, de maneira esparsa, os artigos críticos do poeta republicados em catálogos de exposições e antologias sobre os artistas a que se dedicou a escrever, como também em mostras coletivas, como a Bienal de São Paulo. Entretanto, ressaltamos ainda a necessidade de uma publicação que contemple essa produção, viabilizando

²⁴⁴ LEITE, José Roberto Teixeira. *O Relatório da AICA*. Vida das Artes. Diário de Notícias. 16 de fev.1957.

²⁴⁵ AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes lido pelos italianos*. Remate de Males, v. 32, n. 1, 2012.

²⁴⁶ 9ª Assembleia Geral. Associação Internacional de Críticos de Arte. VI Congresso AICA. Nápoles – Palermo, 19 setembro, 1957.

²⁴⁷ Carta enviada de Murilo Mendes a Fayga Ostrower. Roma, 07.03.1960.

²⁴⁸ ANDRADE, Edmárcia Alves De. *A representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964*. Juiz de Fora: Instituto de Artes e Design UFJF, 2019.

²⁴⁹ FERREIRA, 2006.

outras pesquisas que reflitam sobre a sua atuação enquanto crítico de arte atuante também no Brasil.

Considerações Finais

O presente trabalho teve como interesse pensar a produção de crítica de arte do poeta Murilo Mendes. Ao iniciar esse percurso, me instigava compreender como se deu a formação do poeta-crítico de Roma. Durante o levantamento bibliográfico, localizei um corpo maior da fortuna crítica dedicado ao período italiano. Acredito que isso ocorreu devido a duas publicações que continham a produção desse período, o que sustenta e justifica as pesquisas, e também pelo interesse em se tratar de um contexto internacional, onde Murilo teria travado contato com importantes nomes da história da arte italiana.

A partir daí, quis buscar um pouco do período anterior ao estabelecimento do poeta em Roma – até 1956. Além das famosas *Recordações de Ismael Nery*, busquei elucidar os percursos e caminhos que levaram Murilo a se tornar o aclamado poeta-crítico Romano. Murilo é inserido no ambiente cultural italiano como poeta, mas também como crítico de arte – e talvez não por acaso, nesse período, tenha se tornado mais próximo de artistas do que de literatos. Isso só seria possível porque antes havia um percurso e um interesse do poeta em pensar e escrever sobre artes plásticas, e desde os anos 1930.

Entretanto, esse antes, esse período de formação do poeta-crítico – que considero tão importante quanto a fase madura – ainda recebe menos atenção da fortuna crítica. E será fundamental para entendermos certas escolhas estéticas e posicionamentos políticos no campo. Algumas problemáticas surgem quando pensamos em Mendes crítico de arte exclusivamente através de sua coleção, presente hoje no MAMM. Seria ingênuo também pensarmos na produção de crítica de arte do poeta apenas como acessória à sua produção literária.

Ao percorrer um pouco desse caminho que levou Murilo à fase madura de sua produção, localizamos uma questão que aparece repetidas vezes no exercício crítico do poeta - talvez o ponto mais importante – a questão da liberdade, que ele mesmo acredita ser necessária a todo tipo de produção de arte. Percebemos, assim, que ao longo de seu itinerário crítico, ele irá buscar destacar a questão da liberdade nos trabalhos e artistas, liberdade de criação e pesquisa, livre de qualquer doutrinação política ou sistema. Acreditamos, assim, que o exercício crítico do poeta é fundado também nessa liberdade de criação. Não à toa, o poeta irá escrever sobre manifestações artísticas diversas, e mesmo que opostas.

Como mencionado na primeira parte deste trabalho, parecia haver um movimento de institucionalização da atividade do crítico. No entanto, ainda naquele momento, muitos críticos de arte não dominavam termos técnicos para tratar de certas linguagens contemporâneas. Por isso, acabaram por julgar e analisar certas obras e artistas de maneira simplista, e, em alguns casos, nada diziam sobre as obras, tendo, na verdade, corroborado para prejudicar aquelas produções, quando partirmos de uma análise do campo.

Sabemos que houve um maior interesse da historiografia em centrar a construção da nossa história da arte a partir do construtivismo. No entanto, também sabemos que outras vertentes tiveram significação no campo artístico, sendo atestada a partir das premiações e da relevância das pesquisas estéticas que essas produções promoveram. Nesse sentido, acreditamos que a atuação de Murilo Mendes e de outros poetas e literatos, que - à maneira de Baudelaire - refletiram essas produções, deve ser reconsiderada ao escrevermos e revisarmos a história da arte no Brasil.

Referências

Livros

AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. Mário Pedrosa - Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma. São Paulo: Editora Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013.

ARANTES, Otilia B. F. Mário Pedrosa: itinerário crítico. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência. p.232-233. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte e crítica de arte. (Trad. Helena Gubernatis). Lisboa: Editorial Estampa, 2010.

BANDEIRA, Manuel; GUIMARÃES, Júlio Castañon. Crônicas Inéditas 1 (1930-1944). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Crônicas Inéditas 2 (1930-1944). São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. Ismael Nery e Murilo Mendes: Reflexos. Juiz de Fora: Editora UFJF/MAMM, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica? In: A Modernidade de Baudelaire, Teixeira Coelho (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BENTO, Antonio. Ismael Nery. São Paulo: Gráficos Brunner Ltda, 1973.

BERENSON, Bernard. Esthetique et histoire des arts visueles. Paris: Alvin Michel, 1953.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Funarte Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

CALLADO, Ana Arruda. Maria Martins: uma biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

COSAC, Charles; MELLO, Vicente. MARIA. Cosac & Naify: São Paulo, 2010.

FAUSTINO, Mário. Poesia-experiência. Editora Perspectiva, 1977.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FURNARTE, 2006.

FUNARTE IBAC. *Coordenação de Artes Visuais. Museu de Imagens do Inconsciente*. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UFRJ, 1994.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções: poesia e prosa crítica de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GIRARD, René. *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Autentica, 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. *Concreta'56: A Raiz da forma*. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio Fundamentais. Artes Plásticas*. Azougue Editorial, 2010:85.

MENDES, M. *A idade do serrote*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. PICCHIO, Luciana Stegagno. (Org.). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Transístor, antologia de prosa, 1931-1974*. Editora Nova Fronteira, 1980.

_____.; ARRIGUCCI JR., Davi. (Org.). *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Formação da discoteca*. Organização e apresentação, Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 1993.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da Missão Artística Francesa à Geração 90: 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: crítico de arte: a invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Apresentação*; SEFFRIN, André (coord.). *Manuel Bandeira, Crítica de Artes*- Ed. Global. São Paulo, 2016. 1ª edição.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995:268.

PICCHIO, Luciana. *Murilo Mendes, L'occhio Del poeta*. Roma: Gangemi Editore, 2001.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

RAMOS, Graça. *Maria Martins: escultora dos trópicos*. Rio de Janeiro: Artviva, 2009.

RJEILLE, Isabella (Org.) *Maria Martins: desejo imaginante*. Rio de Janeiro: Instituto Casa Roberto Marinho, 2022.

SÜSSEKIND, Flora. Papéis colados. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993.

VENTURI, Lionello. História da crítica de arte. Lisboa: Edições 70, 2016.

_____. Pour comprendre la peinture. Paris: Alvin Michel, 1950.

WOLFFLIN, Heinrich. Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Paris: Plon, 1952.

Catálogos

1º Salão Paulista de Arte Moderna. Galeria Prestes Maia. São Paulo: Gráfica da Prefeitura, 1951.

AMARAL, Aracy (cur.). Ismael Nery 50 anos depois. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1984.

Djanira. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro: jun - ago. 1958.

CHIARELLI, Tadeu; Coleção de Arte Murilo Mendes: Percursos; Transformações.

CRISTOFARO, Valéria de F. PASSOS, Valtencir A. dos. (orgs.). Coleção Murilo Mendes: 25 anos. Juiz de Fora: MAMMUUFJF, 2020.

Fayga entre cores e transparências. Fundação Alexandre Gusmão. Palácio Itamaraty, 2018.

Fayga Ostrower. Museu de Arte Moderna de São Paulo, ago. 1956.

FERREIRA, Hélio Márcio Dias; COSTA, Marcus de Lontra. Ivan Serpa: a expressão do concreto. Rio de Janeiro: Philae, 2020.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). Murilo Mendes: 1901-2001. Juiz de Fora: CEMM / UFJF, 2001.

Maria. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1956.

MATTAR, Denise (cur.). Ismael Nery 100 anos. A poética de um mito. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2000.

_____(org.). Ismael Nery. Rio de Janeiro: Denise Mattar Curatorial, 2004.

The Surrealist Sculpture of Maria Martins. Nova York: André Emmerich Gallery, 1998.

Teses

ANDRADE, Edmárcia Alves De. A representação brasileira na Bienal de Arte de Veneza: da primeira participação em 1950 ao destaque para a edição de 1964. Juiz de Fora: Instituto de Artes e Design UFJF, 2019.

CANADA, José Manoel. Maria Martins um imaginário esquecido, 2006. Tese de doutorado. UNESP, São Paulo.

JACOMETTI, Nágela Fernanda. Murilo Mendes: leitor de Apollinaire. São Paulo, UNESP, 2009.(tese)

MACEDO, Rafael Velloso. Murilo Mendes nos periódicos Boletim de Ariel e Dom Casmurro. 2016. Tese de Doutorado. São Paulo, UNICAMP.

MACHADO, Vanessa Rosa. Lygia Pape: espaços de ruptura. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MORAIS, Rosana. O essencialismo na história de Ismael Nery: São Paulo. Unesp. Dissertação de Mestrado, 2017.

NASCIMENTO, José Marinho do; PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. O mundo francês de Murilo Mendes ou o retrato de uma paixão pela língua: diálogos de intratextualidade. 2008.Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PASSOS, Valtencir Almeida dos. O processo de institucionalização da Coleção de artes plásticas do poeta Murilo Mendes. Juiz de Fora: Instituto de Artes e Design UFJF, 2019.

SANT'ANNA, Sabrina M. Parracho. Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2008.

Artigos

AMOROSO, Maria Betânia. Murilo Mendes lido pelos italianos. Remate de Males, v. 32, n. 1, 2012.

_____. Murilo Mendes nos jornais: entre a política e a religião. Literatura e Sociedade, v. 17, n. 16, p. 82-98, 2012.

BISCHOF, Betina. O poeta, o escultor e a crítica: Murilo Mendes e Giacometti. Literatura e Sociedade, v. 17, n. 16, p. 70-81, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. In: Ars. São Paulo, USP, ano 17, nº 36, 2019. pp.21-40

DA ROCHA, Felipe Andrade. Entre palavras e imagens: uma narrativa sobre a coleção de artes de Murilo Mendes. In: Encontro do Grupo MODOS: Histórias da Arte em Museus, 2018.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, colecionador. Remate de Males, v. 21, n. 2, p. 31-62, 2001.

ESPADA, Heloisa. Os desenhos de Raphael Domingues para além do ateliê do engenho de dentro. VIII EHA - Encontro de História da Arte. UNICAMP,2012:236.

FORTE, Graziela Naclério. Djanira da Motta e Silva: modernista de cenas e costumes brasileiros. *Revista Novos Rumos*, v. 54, n. 1.

GENÚ, Tammy Senra Fernandes. "Homenagem a Oswaldo Goeldi" – a poesia como crítica de arte e a presença de Goeldi na coleção do poeta Murilo Mendes, In *Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 27o, 2018, São Paulo. *Anais do 27o Encontro da Anpap*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.733-747.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, FAZZOLARI, Cláudia. As origens da ABCA e sua trajetória engajada: da modernidade aos tempos atuais, setentas anos de crítica. In: *Anais do XXVIII Encontro Nacional da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: ANPAP - Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2019. v. 1. p. 1123-1138.

GRINBERG, Piedade Epstein. Ruben Navarra – crítico de arte no Rio de Janeiro anos 40. *Revista GÁVEA*, 15. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1997.

LUCCHESI, Marcos; ROSAL, Eduardo. O universo francês de Murilo Mendes. *XV ABRALIC*, 2016.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & interdisciplinaridade*, v. 4, n. 7, p. 112-129, 2015.

MAMMÌ, Lorenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. *Remate de Males*, v. 32, n. 1, p. 81-93, 2012.

MORENO, Patrícia Ferreira. Versões Construtivas na coleção de Artes Visuais do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM/UFJF). In: *Anais do II Encontro do Grupo MODOS/ II*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, p.78-88.

PIFANO, Raquel Quinet. A Coleção de Artes Visuais do Poeta Murilo Mendes a partir de Arlindo Daibert. In: *Anais do II Encontro do Grupo MODOS/II*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2016, p.102-112.

_____. Mario Pedrosa Companheiro de Arte de Murilo Mendes, p. 262 - 271. *Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Pelotas, RS, UFPEL/CBHA*, 2020 [2019].

_____. Murilo Mendes, colecionador de Amigos, p. 4-6. *Anais do XXXVI Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Ação, Campinas-SP*, 2016.

_____. Liberdade visionária: a função social da arte na crítica dos anos 40 de Murilo Mende. Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 570-577, 2022 (2021).

PLAGENS, Peter. O pós artista. Arte e Ensaios, 12. Ano XII, 2005.

REINALDIM, Ivair. Mário Pedrosa e as práticas discursivas da crítica de arte no Brasil: apontamentos para 'uma' historiografia da arte. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: PUC de Campinas, 2017. p.3554-3567.

ROSAL, Eduardo. A crítica de arte de Murilo Mendes, Baudelaire e Apollinaire. Plural Pluriel, n. 18, 2018.

_____. Murilo Mendes: a invenção do relâmpago na crítica". Revista Brasileira, Academia Brasileira de Letras, 2015, ano IV, n. 82, pp. 137-46.

_____. Relâmpagos poéticos: a crítica de artes plásticas de Murilo Mendes e Ferreira Gullar. Revista Garrafa (PPGL/UFRJ), v. 11, n. 32, 2013, pp. 1-15.

VILLAS BÔAS, Gláucia. A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). Tempo Social, v. 20, p. 197-219, 2008.

Periódicos

AQUINO, Flavio. Djanira. Diário de Notícias. Movimento Artístico, 12. dez de 1948.

ARGAN, G. C. O olho do poeta ou lês éventails de Murilo Mendes. Trad. Murilo Marcondes de Moura. Folha de São Paulo, São Paulo, 11 maio 1991, caderno Letras.

CONDÉ, José. Vida Literária- Várias - 3. Correio da Manhã, 11 de jun. 1950.

[Autor não identificado]. As Artes – Notícias Diversas. Diário Carioca, 07. dez de 1948.

[Autor não identificado]. Correspondência. A Manhã. Letras e Artes, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 03 de jun. 1951.

[Autor não identificado]. Crítica de Arte. Diário de Notícias, 08 jun.1952.

LEITE, José Roberto Teixeira. O Relatório da AICA. Vida das Artes. Diário de Notícias. 16 de fev.1957.

MAURÍCIO, Jayme. Associação Brasileira de Críticos de Arte. Artes Plásticas, Correio da Manhã, 23 mai.1952. Acervo BN.

_____. Em São Paulo dois críticos apresentam dois artistas. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã. 10 de jun.de 1956

_____. Realismo Social versus Abstracionismo. Após homenagear Manuel Bandeira a A.B.C.A. travou vivo debate até altas horas da noite. Artes Plásticas, Correio da Manhã, 04 jun.1952.

MENDES, Murilo. Di Cavalcanti. A Manhã. Letras e Artes, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro. 06 de fev.1949.

_____. Djanira. A Manhã. Letras e Artes, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 09 de jan. 1949.

_____. Fayga Ostrower e a gravura. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, nº 9. 2ª quinzena de set. 1956.

_____. Importância de Segall II. A Manhã. Letras e Artes, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro. 27 de mai.1951.

_____. Maria Helena Vieira da Silva (A proposito de sua exposição). Revista Academica. Rio de Janeiro, n.61, ago. 1942.

_____. O Impasse da pintura. Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, out. 1931, p. 10.

_____. Perspectivas de uma exposição. Diário Carioca, 11 de nov.1951. (a)

_____. Pintura e Política. O Cruzeiro, 16 de nov. 1935.

_____. Recordações de Ismael Nery – I, Letras e Artes, 06 de jun.1948. (a)

_____. Recordações de Ismael Nery – III, Letras e Artes, 20 de jun.1948.(b)

_____. Saudação a Manuel Bandeira. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 3 de ago. 1952.

_____. Sugestões da Bienal. Diário Carioca, 02 de dez.1951. (b)

_____. V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura I. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, nº 3. 2ª quinzena de jun. 1956. (a)

_____. V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura II. Para Todos, Rio de Janeiro – São Paulo, Ano I, nº 4.1ª quinzena de jul. 1956. (b)

[Autor não identificado]. O poeta Murilo Mendes em Cataguazes. Folha de Minas. Belo Horizonte, Minas Gerais, 19 de out.1949.

PEDROSA, Mário. Murilo, o poeta-crítico. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 jan. 1960.

_____. Os Deveres do Críticos de Arte na Sociedade. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de jul. 1969.

[Autor não identificado]. Vida Cultural - Conferências. Correio da Manhã, 21 de abr. 1954.

Sites

Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) – Histórico. Disponível em: <
<http://abca.art.br/httpdocs/historico/>> . Acessado em: 02 de Setembro de 2023.

Cartas

Carta enviada de Fayga Ostrower a Tuni e Wladimir Murтинho, 25 de jun.de 1956.

Carta enviada de Murilo Mendes a Fayga Ostrower. Roma, 07.03.1960.

Documentos

Documento 9ª Assembleia Geral. Associação Internacional de Críticos de Arte. VI Congresso AICA. Nápoles – Palermo, 19 setembro, 1957.

Depoimentos

SERPA, Ivan. *Série Depoimentos para a Posteridade* - Depoimento ao Museu da Imagem do Som, 23 de setembro de 1971.