

MURILO MENDES E AS ARTES PLÁSTICAS

Leonil Martinez
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Certamente, a imagem e a visualidade são aspectos centrais da escritura de Murilo Mendes, como tem sido apontado pela crítica, que em geral observa o quanto a poesia muriliana é influenciada pela pintura, artes plásticas ou artes visuais¹. Aliás, o próprio Murilo, em diferentes momentos de sua trajetória, assinalou a centralidade do aspecto visual em sua escrita. Por outro lado, a importância de Murilo para muitos dos desdobramentos das artes visuais em nosso país é um fato que tende a ser obscurecido pela passagem do tempo, considerando que seus textos de crítica de arte publicados em jornais jamais foram republicados. Todavia, duas exposições ocorridas simultaneamente no Rio de Janeiro em setembro de 2001 demonstraram de forma factual sua importância para a própria pintura e artes afins. Refiro-me a duas exposições: Vieira da Silva e Arpad Szenes, Período Brasileiro, com curadoria de José Sommer Ribeiro; e a exposição Surrealismo, com curadoria de Denise Mattar.

A portuguesa Vieira da Silva e o judeu húngaro Arpad Szenes viveram no Rio de Janeiro de 1940 a 1947, foragidos do nazismo, e Murilo Mendes tornou-se um grande amigo do casal logo após sua chegada ao Brasil. Evidenciam a importância desta ligação para o casal de pintores e para o poeta a exposição e seu catálogo assim como a escritura muriliana. Com efeito, as referências a Vieira da Silva na escrita de Murilo surgem já em 1941, ano em que ele compõe a segunda parte de *As metamorfoses*, publicado em 1944, no poema cujo título é o nome completo da pintora, Maria Helena Vieira da Silva, e se estendem até os últimos desdobramentos da

¹ Esta ligação foi notada já em 1931 por Mário de Andrade no famoso ensaio “A poesia em 1930”, publicado em *Aspectos da literatura brasileira*; nos anos 90 por críticos como Júlio Castañon Guimarães em *Territórios e conjunções*; e ainda em 2001 por Nelson Ascher em artigo publicado no caderno Mais!, da *Folha de S. Paulo*, de 13 de maio.

escritura muriliana, no livro de prosas sobre Portugal, *Janelas verdes*, ilustrado por Vieira da Silva, e de nebulosa trajetória editorial.

A exposição incluía dois retratos de Murilo em óleo sobre tela, um de Vieira e o outro de Szenes, e dois desenhos do poeta em tinta preta da China sobre papel, ambos de Szenes. Como afirma no catálogo o curador da mostra, José Sommer Ribeiro, esta exposição representou a correção de um erro de avaliação da crítica de arte brasileira, que com raras exceções² não viu no casal talento algum durante os anos em que eles aqui residiram. As duas únicas exposições, feitas em separado, por cada um dos pintores enquanto aqui residiram ocorreram apenas graças à influência e iniciativa de Murilo Mendes, e sabemos que a recepção destas mostras não foi positiva. O abstracionismo de Vieira e o surrealismo de Szenes na verdade foram muito mal recebidos pela crítica, que em alguns casos foi mesmo demolidora. Tal recepção deriva do fato de grande parte dos artistas e intelectuais brasileiros estar nesta época comprometida com uma proposta nacionalista e figurativa para a arte moderna, ligada ainda aos princípios acadêmicos. Assim, para a estética conservadora e figurativista predominante na arte brasileira do período, a arte vanguardista do casal certamente deve ter parecido como algo de outro mundo, incompreensível, e que não poderia a rigor nem mesmo ser chamada de arte. Desta maneira, a mostra de setembro de 2001 expôs pela primeira vez no Rio de Janeiro uma grande parte dos trabalhos realizados na cidade por Vieira e Szenes, e que foram tão solenemente ignorados há 50 anos atrás pela grande maioria dos artistas e intelectuais brasileiros.

Por fim, deve-se assinalar que a trajetória da exposição não deixa de revelar, aliás algo ironicamente, que o Rio de Janeiro, mesmo na atualidade, de uma certa forma em geral continua um passo atrás de São Paulo em relação às artes visuais contemporâneas. A dupla ironia consiste

² Por exemplo, Antônio Bento e Mário Pedrosa, mas este último apenas a partir de 1946, ou seja, no ano anterior ao retorno de Szenes e Vieira da Silva à Europa. É importante lembrar que Pedrosa retornara ao Brasil no final de 1945, após uma permanência forçada nos Estados Unidos desde 1941.

no fato de que, por um lado, a exposição tenha ocorrido antes em São Paulo, no final de 2000, tendo retornado a Lisboa sem itinerar no Rio de Janeiro; e por outro lado, que a Casa França-Brasil tenha sido a entidade promotora do evento, pois sabemos que a carreira na pintura de ambos os artistas aconteceu em Paris, cidade na qual residiram a maior parte de suas vidas e onde receberam merecido reconhecimento.

A segunda exposição ocorrida no Rio de Janeiro em setembro de 2001, a mostra Surrealismo, com curadoria de Denise Mattar, não continha nenhum desenho, pintura ou referências diretas a Murilo Mendes. Contudo, nesta que foi a maior reunião de obras surrealistas já realizada no Brasil, pelo menos em dois dos artistas presentes podemos perceber a presença da influência de Murilo: Ismael Nery e Jorge de Lima.

A mostra incluía 4 colagens ou fotomontagens de Jorge de Lima, publicadas em livro em 1943 com o título de *A pintura em pânico*. Como afirma o próprio Murilo na “nota liminar” de apresentação ao livro de imagens surrealistas de Jorge de Lima, originalmente o projeto de ambos era realizar as colagens a quatro mãos, pois “começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico”³. Assim, parece ser possível argumentar que as colagens assinadas por Jorge de Lima em grande parte podem ser atribuídas senão materialmente pelo menos à influência de Murilo, que aliás na nota liminar teoriza a respeito da técnica da foto-montagem e o seu significado em termos de história da arte. Para Murilo, a técnica surrealista de colagem ou foto-montagem representa “desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos” por meio de uma aparente “desarticulação dos elementos” que é de fato uma rearticulação através da “combinação do imprevisto com a lógica” visando a “representação da

³ MENDES, Murilo. *A pintura em pânico. Autores e livros*. Rio de Janeiro, p. 96, 14 fev. 1943.

vida em seus múltiplos movimentos”⁴. A recepção da crítica de arte e literária brasileira, contudo, desancou o trabalho de Jorge de Lima, incluindo Mário de Andrade recusando-se a reconhecer nas colagens qualquer valor estético⁵. Desta atitude resultou a total ausência de referências ao livro *A pintura em pânico*, ainda hoje, nas bibliografias de Jorge de Lima, como aquela publicada pela editora Nova Aguilar em sua última edição da *Poesia completa* do autor.

Mas certamente a presença de oito trabalhos de Ismael Nery, o maior número de obras de um artista brasileiro na mostra, excetuando-se as esculturas de Maria Martins, é o fato inequivocamente revelador da importância de Murilo Mendes nos desdobramentos das artes visuais no Brasil. Afinal, sabemos por intermédio do próprio Murilo e por outras fontes que a quase totalidade da produção de Ismael Nery só foi preservada graças a Murilo, salvando muitos trabalhos do amigo da sua fúria autocrítica e destruidora⁶. Após a morte de Ismael, ocorrida em 1934, sua obra não foi totalmente esquecida apenas porque Murilo salvou-a da dispersão, cobrindo todo o espaço possível de ser ocupado das paredes dos quartos de pensão em que morou até casar-se, com os trabalhos do amigo. Há vários registros da forte impressão causada pelo quarto de Murilo na segunda metade da década de 30, com a assombrosa coleção de obras de Ismael acompanhada por audições de Mozart, como os de Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Antônio Bento. Além disso, Murilo também organizou a única exibição pública de pinturas de Ismael enquanto este viveu, em 1929, quando foram apresentados 31 quadros, nenhum dos quais foi vendido. Aliás, Ismael Nery merece o título de pintor maldito do modernismo brasileiro, se por pintor maldito entendermos aquele que não consegue vender, pois Ismael nunca teve público comprador para nenhum de seus trabalhos enquanto viveu.

⁴ Idem.

⁵ LIMA, Sérgio. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros. In PONGE, Robert. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999, p. 309-321.

⁶ Sobre o relacionamento entre Murilo e Ismael Nery, ver MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1996; sobre o papel de preservador e divulgador da obra de Ismael Nery desempenhado por Murilo, ver o excelente BENTO, Antonio. *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1973.

Todavia, ao longo de sua vida, Murilo prosseguiu divulgando a obra de Ismael, tendo organizado, por exemplo, a primeira mostra retrospectiva ainda em 1935, um ano após a morte do artista, e composta por pinturas a óleo sobre tela, desenhos e aquarelas. Contudo, a reação da crítica de arte permaneceu tão hostil quanto fora em 1929. Apenas a partir de 1965, ou seja, quando Murilo nem residia mais no Brasil, seria iniciado o resgate da obra de Ismael, com a inclusão de cinco telas suas na sala especial dedicada ao “Surrealismo e Arte Fantástica”, na VIII Bienal de São Paulo. Somente 31 anos depois de Murilo organizar a primeira exposição retrospectiva de Ismael, ou seja, em 1966, ocorreu no Rio de Janeiro a segunda retrospectiva, reunindo pinturas, desenhos, guaches, aquarelas e pastéis. Este resgate, por fim, leva ao paradoxal recorde de preço alcançado no Brasil por uma tela de pintor nacional até então, em 1972. O artista que nunca vendera sequer um trabalho tornava-se o mais caro do país.

Como sabemos, em 1959 Murilo mudou-se para Roma, onde foi professor de literatura brasileira na universidade local quase até o fim de sua vida. Mas não devemos esquecer que ele de forma nenhuma deixou de cultivar nem suas amizades com pintores nem tampouco a atividade como crítico de arte. Ao longo dos anos 40 e 50, Murilo foi um dos intelectuais mais bem informados e influentes a respeito das artes visuais no cenário brasileiro, como bem demonstram vários artigos publicados no suplemento *Letras e artes* e em outros periódicos. Além disto, há registros de que a conferência por ele pronunciada em outubro de 1947 sobre Matisse, a convite da embaixada francesa no Brasil, do Instituto de Arquitetos e da Associação Brasileira de Artistas Plásticos, cujo texto foi publicado no suplemento *Letras e artes*⁷, teve muita repercussão e influência, permitindo-nos avaliar o tipo de intervenção estética desenvolvido por Murilo, e que

⁷ MENDES, Murilo. Matisse. *Letras e artes*. Rio de Janeiro, n^o 61, p. 5, 12 out. 1947.

tanto o diferenciava da maior parte da ainda incipiente crítica de arte brasileira⁸. Assim, deve-se assinalar que na Itália ele manteve sua atuação enquanto crítico de arte, publicando artigos na imprensa italiana ou mesmo elaborando textos para catálogos de exposições, como demonstra a publicação em *Poesia completa e prosa* de vários destes trabalhos redigidos em italiano.

Uma imagem do poeta sintetiza aquilo que até aqui busquei assinalar sem contudo denominar, isto é, que a ligação de Murilo com as artes visuais desde o início ocorreu através de conexões com artistas de vanguarda. Esta imagem exemplar é uma foto que registra a presença de Murilo na Bienal de Veneza de 1968, usando um dos objetos criados por Lygia Clark não para simplesmente serem observados e sim usados, vestidos pelas pessoas em sua apreciação estética do objeto de arte. Após estudar pintura com Roberto Burle Marx no Rio de Janeiro (onde talvez tenha conhecido Murilo), a artista foi a Paris onde estudou com Léger, retornando ao Brasil em 1952, tornando-se aqui uma das líderes do movimento de arte concreta. Lygia dedica-se à escultura a partir de 1959, criando peças móveis manipuláveis pelos espectadores, e a partir de 1964 surgem suas esculturas para vestir, projetadas para serem usadas pelas pessoas. Certamente, junto com Hélio Oiticica, aliás o criador também nos anos 60 dos parangolés, Lygia Clark foi uma das artistas experimentais brasileiras responsável pelas maiores transformações nos conceitos convencionais a respeito de formas e materiais esteticamente válidos para a arte. Ao longo dos anos 60 e 70, Lygia desenvolve um interesse cada vez maior pela criação de situações, ou ambientes, nos quais o estímulo à participação era um elemento central.

O objeto de Lygia Clark usado por Murilo na foto assemelha-se bastante a uma máscara de mergulho, e cria um contraste marcado em relação ao terno e gravata do poeta, ou seja, contraste entre a natureza convencional da alinhada indumentária e o anti-convencional do

⁸ A respeito da crítica de arte brasileira neste período e a oposição ou contraste em relação a ela demonstrado pelas intervenções de Murilo, ver BENTO, Antonio. *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1973.

objeto. Preso na parte posterior da cabeça por uma tira, o objeto é muito parecido com uma máscara de mergulho, não das ovais e sim na forma de óculos, deixando o nariz livre, da qual tivesse sido retirado o vidro. De fato, o objeto tem por proposta interferir diretamente no sentido da visão, na visão enquanto experiência interior, interna e inerente ao indivíduo, invertendo a lógica corrente das artes visuais, cujo pressuposto é a existência material de algo externo ao indivíduo e por este percebido através da visão. O objeto de Lygia não propõe a consideração de nada externo ao sujeito, antes ele propõe a consideração do próprio sujeito na medida em que inverte a função instrumental da visão enquanto aparelho perceptivo da exterioridade. Ou por outra, a obra não resulta da visão, ela intervém no próprio sentido ou finalidade do aparato visão.

A máscara bloqueia totalmente a visão periférica, reduzindo o indivíduo apenas à visão em profundidade ou em perspectiva, alterando assim de forma significativa o campo visual. Além disto, há duas séries de hastes esféricas duplas de traçado irregular e oblíquo que a partir da parte interna da máscara projetam-se para sua parte frontal onde dão suporte a dois artefatos redondos e chatos como dois pequenos discos, posicionados de forma vertical e no centro da área de visão, e de forma perpendicular um em relação ao outro, de maneira que o disco superior apóia-se no inferior. Assim, além da restrição da visão periférica proporcionada pelas laterais da máscara, as hastes e os dois discos alteram significativamente a perspectiva ou visão em profundidade. Mas há ainda a possibilidade de que a face interna dos discos, ou seja, voltada para o usuário, fosse por exemplo espelhada, e assim o objeto de Lygia Clark seria um dispositivo capaz de integrar num mesmo plano de visão o olho, o olhar e o olhado.

Mas o mais fascinante nesta foto é a expressão de Murilo: fascínio paradoxal em que se nega a hegemonia expressiva do olhar, pois não vemos os olhos do poeta nem ele viu a lente da máquina fotográfica de Maria da Saudade. O paradoxo de um olhar cego ao exterior por estar voltado para dentro, para si mesmo: o olhar olhando o olho que vê. Nos lábios entreabertos de

Murilo podemos ler uma infinidade de possibilidades: o impacto da alteração da percepção visual o teria deixado ofegante, da forma que todos nós reagimos quando assustamo-nos ou realizamos um grande esforço; ele pode estar sorrindo o sorriso discreto dos mineiros, sutil e ambíguo; ele talvez esteja dizendo qualquer coisa necessariamente amputada da foto e portanto inatingível para nós; ele pode simplesmente estar profundamente absorto num para-além da visão.

Enfim, usar o objeto de Lygia Clark de alguma forma deve ter sido uma experiência marcante para o poeta do olho armado, não no sentido de arma, e sim no de um olhar instrumentalizado, operando num sentido de seleção, recorte e remontagem dos sistemas de representação. Nesse sentido, evidentemente o texto final de *A idade do serrote* proporciona o argumento à roda do qual constituiu-se este trabalho. E acredito que as passagens dele citadas a seguir são a melhor conclusão que aqui poderia ser oferecida.

O olho precoce

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografias de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas.

•

Cedo começou minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escreveu São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos?

•

(...) Lamentava também que a fotografia tivesse sido inventada tão tarde. Como seria por exemplo Ruth? A rainha de Sabá? Cleópatra?

•

Contrariando Gertrude Stein, uma flor desde o início era para mim uma flor e mais que uma flor; um bicho era um bicho mesmo e ainda mais que um bicho, etc.

•

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar a minha existência. Uma curiosidade inestinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mario de. A poesia em 1930. In ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1967, p. 27-44.

ASCHER, Nelson. Murilo Mendes e o mistério da poesia. Folha de S.Paulo, Caderno Mais!, São Paulo, nº 483, p. 5-6, 13 de maio de 2001.

BENTO, Antonio. *Ismael Nery*. São Paulo: Brunner, 1973.

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

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LIMA, Sérgio. Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros. In PONGE, Robert. *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999, p. 309-321.

MENDES, Murilo. A pintura em pânico. *Autores e livros*. Rio de Janeiro, p. 96, 14 fev. 1943.

_____, _____. Matisse. *Letras e artes*. Rio de Janeiro, nº 61, p. 5, 12 out. 1947.

_____, _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____, _____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1996.