

O SINAL DE DEUS
NA CARTOGRAFIA CRÍTICA DE MURILO MENDES

Alda Maria Quadros do Couto

VOL. I

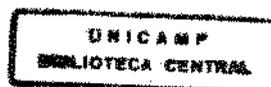
Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1997

Alda Maria Quadros do Couto

O SINAL DE DEUS
NA CARTOGRAFIA CRÍTICA DE MURILO MENDES

Tese apresentada ao Curso de
Teoria Literária do Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como requisito
parcial para obtenção do título de
Doutor em Letras na Área de Teoria
Literária.

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1997



980.15.46

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	77/UNICAMP
V. L.	Es.
COMBO BC	32673
PROC.	395/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	19/01/98
N.º CPD	

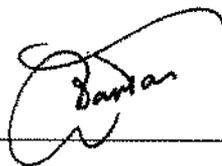
CM-00104866-8

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

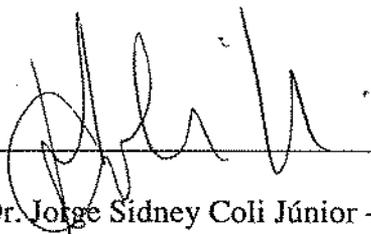
C837s Couto, Alda Maria Quadros do
O sinal de Deus na cartografia crítica de
Murilo Mendes / Alda Maria Quadros do Couto.
- - Campinas, SP: [s.n.], 1997.

Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas
Tese (doutorado) - Universidade Estadual
de Campinas, Instituto de Estudos da Lngua-
gem

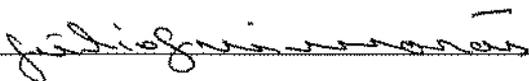
1. Poesia brasileira - história e crítica. 2. Arte e literatura. 3. Crítica de arte. 4. Pintores - Brasil - Crítica e interpretação. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.



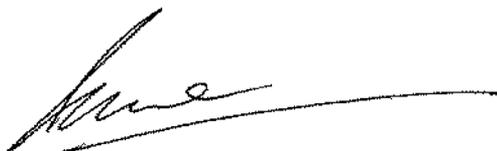
Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas - Orientador



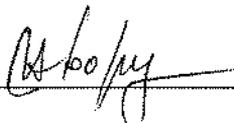
Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior - IFCH



Dr. Julio Castañon Guimarães - FCRB



Prof. Dra. Miriam Viviana Gárate



Prof. Dr. Therezinha Aparecida Porto Ancona Lopez - USP

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Alba Maria Guimarães

do curso

e aprovada pela Comissão Julgadora em

25, 11, 94.

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Memória, pelo aprendizado do amor

Wilma Quadros do Couto

minha mãe

Murilo Mendes,

meu poeta

Agradecimentos simbólicos, porque todos os nomes não
caberiam em uma página.

Institucionais:

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE CAMPO GRANDE
CAPES FAEP
IEB/USP
FUNDAÇÃO CASA RUI BARBOSA
CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES

Anônimos indispensáveis:

Os funcionários de todos os setores pelos
quais passei.

Um nome para representar meus colegas:

Eliane Lisboa, solidariedade rara

**Companhia, sacrifício, paciência
e alguma colaboração:**

Juliana, Fabiana e Fernando

Um incentivador longínquo:

Horácio Ivo do Couto

Um presente inestimável:

Família Alvares, Vina, Zé, Conrado e
Raquel, meus amigos de Bagé a
Bruxelas.

SUMÁRIO

Introdução	12
------------	----

Parte I - Notas para Murilo

Capítulo I - Da poesia à crítica: alguns nexos

1. Uma matriz poética dos artistas de Deus	31
1.1. O sinal de Deus, do tempo à eternidade	35
1.1.1. Um parêntese poético-político	36
1.1.2. A poesia entre o pagão e o cristão	46
1.2. Job e seus amigos William Blake e Murilo Mendes	54
1.3. Ascese: Um modelo grego que Murilo discutiria	63
1.3.1. Kazantzákis, o grego	66
1.4. Poesia - oração: o poeta e o santo nos Dias do Senhor	70
1.4.1. Toque de recolher: fala o filósofo católico	74

Capítulo II - A crítica muriliana: na literatura e na música

1. Os escribas de Deus	81
2. As crônicas brasileiras de literatura	86
2.1. Murilo e Camus nas fileiras do Bom Samaritano	87
2.2. Murilo e seus "próximos" brasileiros	91
2.3. Jorge de Lima no exército de Deus	93
2.4. Uma tradição de poucas rupturas	96
3. Música: um projeto pedagógico de caridade cristã	98

3.1. Contraponto: o cronista e o crítico no universal ao pé da letra	103
--	-----

Capítulo III - O contexto e os conceitos

1. As revistas, os jornais e o sinal de Deus	109
2. O poeta-crítico e os conceitos	121
2.1. A crítica entre a poesia e a pintura	131

Parte II - A tese : um crítico muito particular

Cap. IV - Da pintura: privilégio evangélico da visualidade

1. Considerações históricas: entre o sagrado e o profano	144
1.1. Matisse, um modelo entre a tradição e a ruptura	148
2. Djanira, a crédula	156
3. Di Cavalcanti e a carnalidade digna	159
4. Abramo, o áspero solidário	163
5. Bonadei, rústico e aristocrático	166
6. Segall: o artista entre a paisagem e o céu	168
7. Considerações e testemunhos confirmadores	171
7.1. O poeta-crítico e o crítico-criador	171
7.2. O artista cósmico e o gravador melancólico	175
7.2.1. Soto	175
7.2.2. Dürer - por licença metodológica	180

7.3. O poeta e seus pintores	185
------------------------------	-----

Parte III - A tese: um episódio precursor

Cap. V - A pintora Lídia Baís, próxima de Murilo Mendes

1. Primeiras notícias do crítico de Artes Murilo Mendes	194
2. Lídia Baís: a luta pela expressão	208
2.1. Os quadros de Lídia	212
2.1.1. Identidade e nacionalismo	212
2.1.2. A religiosidade particularizada	222
3. As aproximações históricas e teóricas	243
3.1. Ampliando meridianos de semelhanças	248
4. Na rota dos talentos intensos e das realizações precárias	258
4.1. Ismael Nery, o Cristo particular de Murilo Mendes	258
4.2. Jorge de Lima, para confirmar	267
4.3. Santo Ismael e sua doutrina	269
4.4. Os essencialistas eram surrealistas	273
Os sinais e o lugar do assombro	278

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Bibliografia levantada e referências bibliográficas	282
2. Bibliografia sobre Murilo Mendes	299
3. Obra de Murilo Mendes	302
3.1. Artigos esparsos - seleção	302
3.2. Participação em antologia internacional	305
4. Fontes bibliográficas de Murilo Mendes	305
4.1. Artes plásticas, livros e revistas	305
4.2. Religião	313
4.2.1. Religiões orientais	316
5. Fontes bibliográficas para Lídia Baís	319

ANEXOS

Antologia de Crítica de Pintura

Seleção revisada de textos publicados por Murilo Mendes	321
Fontes	322
Títulos da Antologia	323
Aldo Bonadei	324
Dí cavalcanti	329
Djanira	335
Lasar Segall	340
Lívio Abramo	350
Matisse	354
Outros textos sobre pintura:	
O amigo William Blake	360
Maria Helena Vieira da Silva	363
Portinari	364
Soto	365

Listagem dos resultados de pesquisa utilizados: Contribuições do trabalho para os estudos da obra de Murilo Mendes	373
--	-----

ABSTRACT
RESUMÉ

RESUMO

Couto, Alda Maria Quadros do. *O sinal de Deus na cartografia crítica de Murilo Mendes*. Tese de doutorado em Letras, área de concentração: Teoria Literária. Campinas, UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 1997.

Os traços religiosos, peculiares à criação poética de Murilo Mendes, na caracterização da crítica à pintura, em crônicas publicadas no Rio de Janeiro e na correspondência com a pintora sul-matogrossense Lídia Baís, apresentada como um episódio precursor do exercício crítico do poeta mineiro. A tese demonstra que o projeto cultural pessoal de Murilo Mendes, compartilhado com outros artistas como Ismael Nery e Jorge de Lima, comporta concepções que partem dos arquétipos bíblicos e dos dogmas católicos que, reelaborados na poesia, são transformados em princípios de exercício crítico e alcançam a tipificação de apostolado e de messianismo artístico.

Os traços religiosos, identificados a partir de poemas dos livros *O Sinal de Deus* e *Tempo e Eternidade*, também são encontrados no tratamento da literatura e da música, sempre nos textos críticos de Murilo Mendes. O essencialismo religioso, de que o poeta mineiro foi um dos idealizadores, é visto como um dos nexos para a compreensão da pintura e do projeto artístico-existencial de Lídia Baís, em decorrência do seu breve convívio com Ismael Nery e Murilo Mendes.

Trata-se de demonstrar, por procedimento descritivo e estudo de caso, as relações e as diferenciações entre projetos culturais individualistas e universalizantes, que fundem modelos tradicionais e vanguardas européias, no Brasil das décadas de trinta e quarenta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira - história e crítica. Arte e literatura. Pintores - Brasil. Crítica e interpretação. Mendes, Murilo. Baís, Lídia.

Minha alma é um globo de fogo
Que se consome sem acabar
Meu corpo é um estrangeiro
A quem eu levo pão e água todo dia.

Murilo Mendes

INTRODUÇÃO

Do ponto de vista teórico, agrada-me um autor que estende os limites do conceito do que seja o literário e acentua o peso ideológico contido por toda obra e respectivas leituras, propondo que os estudos literários levem em conta o envolvimento político em quatro áreas básicas: a da produção cultural, a dos movimentos femininos, a da indústria da cultura e a da produção literária entre as classes operárias. Terry Eagleton lembra que a maior parte de todas as populações sempre foi privada de convívio com a cultura representada pela literatura, e que os ainda hoje poucos afortunados desse convívio o devem ao trabalho de outros, também poucos.

Este não é um estudo engajado exatamente em uma das áreas recomendadas por Eagleton, mas tangencia pelo menos as duas primeiras, tendo presente as palavras do autor: “A cultura, na vida das nações que lutam pela sua independência do imperialismo, tem um significado muito distante das páginas de resenhas de livros dos jornais.”¹

Na verdade, o corpus escolhido impõe um segmento não mencionado por Eagleton, mas representativo de um sistema ideológico poderoso, ainda hoje: a religião como traço significativo em uma produção artística peculiar que, no caso de Murilo Mendes, vai subverter a ordem católica pelo ecumenismo.

O Brasil dos anos trinta e quarenta, em que viveu e do qual desistiu MM, tinha um dos aspectos mais importantes de sua vida intelectual, senão o mais importante, nas redações dos jornais, por onde passou a maioria dos escritores, na juventude, alguns permanecendo ao longo de toda a carreira, nas capitais, e em algumas cidades do interior, antes da migração para os estados do Rio e São Paulo.

Ao lê-los, qualquer deles, não se pode deixar de pensar na desproporção entre o bom nível artístico que alcançaram e o pequeno

¹ Cf. T.Eagleton, *Teoria Literária*, 1983, p. 230 -1.

percentual da população que tem acesso à compreensão e à incorporação dessas contribuições para que cada segmento possa atingir melhores condições de vida, ainda hoje.

Tratando-se de Murilo, vale lembrar Belo Horizonte e Juiz de Fora dos anos vinte, sendo o Autor um dos que mais cedo saiu de Minas, talvez uma das razões que o fazem quase ausente de alguns trabalhos que se propõem a mapear o aprendizado intelectual dos mineiros,² apontando, entre outras peculiaridades, a posição religiosa, mais exatamente católica, a que muitos se declaravam ligados, sem entretanto, exercê-la da forma como o fez o poeta.

Não é difícil imaginar as nuances e dificuldades do exercício do catolicismo, em Minas, onde a efervescência de preconceitos, linhas progressistas e conservadoras, extremistas tanto no sentido de inovação quanto de reação, incluindo os desentendimentos com os setores ligados ao comunismo, alimentavam polêmicas e discussões.

Monopolizadores dos principais jornais da capital mineira, os que se declaravam católicos, mesmo sem o exercício, em tal posição, polemizavam, em termos, uma sociedade na qual o predominante ponto de vista masculino considerava a religião “como coisa de mulher ou de carolas”. Os também declarados comunistas, responsáveis por revistas de orientação “socialista” que circulavam na época, como *Edifício*, representavam um belo contraponto para as divergências dos ditos “católicos” com os segmentos mais reacionários da tradicional família mineira.

Vale complementar essas informações com um enfoque mais amplo da questão católica das décadas envolvidas neste estudo, porque o peso da religião tem sido negligenciado quando se trata de pensar a literatura e a cultura brasileiras do início deste século tão vertiginoso em mudanças quanto conservador de posições aparentemente superadas. Uma boa razão para essa situação se deve às diferenciações entre a vida interiorana e a das capitais da costa leste, entre as elites minoritárias e poderosas, tanto no sentido financeiro quanto no intelectual, e a massa da população.

² Devo as informações a seguir a Humberto Werneck, *O desatino da rapaziada*, 1992, 115s. As inferências são minhas.

A atuação cultural da Igreja se coloca, na sociedade brasileira, como uma questão densa e aguda. Nem a Igreja é fraca, nem os intelectuais e artistas católicos são seres assim tão estranhos ou insignificantes como faz parecer a maior parte da historiografia literária nacional.

As questões econômicas e políticas que envolveram o Brasil, de 1929 a 1945, pautaram-se pelo crescente intervencionismo do Estado e pelo aparecimento de classes sociais que formaram o espaço subalterno da sociedade nacional, tais como as médias urbanas, o operariado, o setor estudantil e o exército, em contraponto ao fortalecimento da burguesia industrial. Entre elas, a Igreja encontrou condições para redefinir sua situação dentro da sociedade civil, na forma que pode ser entendida como eminentemente institucional e atrelada ao Estado.

Remonta a toda a década de vinte a formação da opinião pública sobre as questões da Igreja, através dos intelectuais católicos, como Jackson de Figueiredo, conservador e antiliberal, ao mesmo tempo nacionalista jacobino e antiplutocrata com é reconhecido por Alceu Amoroso Lima³, no empenho de combater os “revolucionários da arte” do Rio e de São Paulo.

Dom Sebastião Leme⁴ considera “deficiente” a “maioria católica” do país, pois todos os setores, inclusive a literatura, são “contrários ou alheios” aos princípios que deveriam ser defendidos por uma maioria que se encontra “asfixiada”, não atuante.

Entre programas de atuação, publicações, reivindicações políticas, principalmente no que diz respeito às escolas, os acertos entre Igreja e o governo vão se solidificando e as conseqüências tornarão difícil a compreensão do surgimento de artistas católicos independentes, não comprometidos com o sistema, por mais que afirmem, eles mesmos, na época, e seus estudiosos, posteriormente.⁵

³ AAL, Tristão de Ataíde por pseudônimo, é uma das personalidades que interessam a este trabalho, pelo exercício da crítica a ser tratado em item específico, bem como pela proximidade com Mário de Andrade, com quem manteve interessante correspondência e com Murilo Mendes, pela defesa de uma cultura católica para o Brasil, embora militassem em posições e graus artísticos diferentes.

⁴ Líder religioso influente, criador de canais culturais e crítico ferrenho dos opositores e/ou indiferentes à Igreja.

⁵ Conf. Boris Fausto, (org.) *História geral da civilização brasileira : economia e cultura*, 1981, p. 274s, texto de José Oscar Beozzo.

Foi com essas personalidades e nesse contexto que Murilo Mendes conviveu, e as qualidades que o distinguiram já podem ser evidenciadas, hoje, na leitura minuciosa de sua obra e de sua fortuna crítica.

A filiação ao catolicismo foi um recurso que conciliou a origem social e a educação recebida com a ambição intelectual e o projeto artístico, profunda e sinceramente decidido a transcender, desde o nível comum da existência até os limites em que a fé, a ingenuidade ou a própria competência para viver o pudessem levar. A abrangência das propostas estéticas vai bem além do contexto político-social, alcança um estatuto filosófico que ultrapassa a mera administração, no cotidiano da Igreja, e isso também vem de um nível internacional que foi assimilado, de maneira excepcional, por Murilo Mendes.

O já tão exaltado e execrado modelo europeu foi seguido à risca, até porque não havia outro disponível, pelo menos não tão óbvio. Penso que a partir daí se configura, sem muita novidade, a personagem que interessa focar: artista, escritor, cronista-crítico de arte, personalidade cultural, de circulação entre as elites, sendo delas originárias ou não; formação humanista, muitas vezes autodidata, não acadêmica, ou incompleta, e muita, muita leitura de autores franceses e ingleses.

Todo e qualquer contato com o exterior visava ao aperfeiçoamento, em primeiro lugar, logo seguido pelo interesse de aproveitar oportunidades de afirmar-se entre grupos de prestígio. As chances estavam sempre disponíveis, porque o meio era feito delas e para elas. A trajetória era natural. O sucesso dependia de vários fatores.

A figura central do percurso que pretendo traçar é Murilo Mendes, principalmente através da leitura exaustiva dos textos que escreveu para jornais e revistas a respeito de artes e cultura, mas sem deixar de olhar para a poesia, sem dúvida sua produção mais poderosa, enquanto criadora. Espero encontrar o protótipo do artista e do intelectual atuante que Murilo delineou ao longo de sua carreira e mostrar um antecedente da configuração desse protótipo, no início da trajetória, em 1929 e 1930, através de cartas atribuídas a Murilo e da obra da pouco conhecida artista plástica Lídia Baís, que reflete a influência de Murilo e das idéias que lhe eram caras, como a união entre a arte e a religião.

Trato de delinear o perfil do artista e as principais características das obras que tangenciam uma realização cultural católica, revestidas de peculiaridades que apontam uma identidade que Murilo Mendes queria universal, enquanto Mário de Andrade exigia que mantivesse o forte sotaque nacional, ostensivamente.

Mário de Andrade, como outros autores com quem irei estabelecendo comparações, aparece como o contraponto enriquecedor, mas especialmente a partir do fato de que uma das cartas de Murilo, que constituem material básico deste trabalho, é endereçada a ele. Murilo e Mário se encontram, para mim, no foco de uma visão que não se pretende unilateral, no sentido de reconhecer a existência de autores e obras pouco divulgadas, o que, de certa forma, em determinados momentos, pelo menos, constituiu objetivo de um trabalho incansável a favor da cultura nacional.

Fazia parte da atuação de ambos a compreensão da arte como um todo de manifestações em diversas linguagens nas quais precisavam mostrar-se versados, hábeis dançarinos no “baile das quatro artes”.

Ao relacionar, neste estudo, literatura e artes visuais, mais exatamente poesia e pintura, não estou seguindo os procedimentos que assinalam os reflexos de uma área sobre a outra, nem desenvolvo um estudo comparativo.

É possível identificar um nexo comum entre a poesia e a crítica de pintura exercidas por Murilo Mendes: o traço religioso, que parte de alguns preceitos básicos do cristianismo, extraídos especialmente dos textos bíblicos e transformados em símbolos de uma concepção artística que transita, com uma força impressionante, entre a criação poética e a apreciação crítica da pintura.

O poeta, como o pintor, é um mensageiro de Deus, ou é o próprio Messias, o portador do verbo que transforma. Ou melhor, o poeta, como o pintor, é uma espécie de encarnação da figura do Cristo, no exercício do papel de catalizador de uma concepção de vida e de arte como ascensão, de sentido social e espiritual.

É este o sinal de Deus, emblematizado na cruz, que me proponho a identificar na obra do poeta mineiro. Trata-se de um sinal diferenciado pelas nuances de um pensamento polêmico e enriquecedor.

A configuração da proposta cultural subjacente à obra de Murilo Mendes aponta também, de imediato, para as dificuldades de aceitação que a obra vai enfrentar no contexto da época - anos trinta e quarenta - caracterizado por dois polos distintos e opostos: o poder massificador da Igreja que se propõe a estabelecer um roteiro religioso para a sociedade brasileira e os setores intelectuais, guiados pelas tendências socialistas.

A crítica literária e pictórica se apresenta como um desdobramento que encontra solo fértil na imprensa da época, jornais e revistas, nos quais uma rápida visada detecta uma predominância do pensamento católico. Essa predominância se bifurca em dois segmentos: o conservador, nacionalista, integralista e o renovador, ligado ao pensamento de esquerda francesa e às vanguardas artísticas.

Para entender a complexidade da obra de Murilo e do contexto em que está inserida, considero três segmentos gerais: o papel do escritor como crítico de arte, envolvendo as relações entre a poesia e as artes plásticas; o sentido religioso como tema e como tendência de Murilo, que não atuava sozinho, pois, compartilhava com Ismael Nery e Jorge de Lima a determinação de desenvolver uma criação artística em torno da poesia cristã; a concretização das ligações e repercussões desses dois aspectos na produção artística do centro do país, focalizada na obra da pintora Lídia Bafis, sobre a qual Murilo Mendes teve influência, mais como crítico de arte e homem religioso do que como poeta.

O cerne deste estudo pode ser sintetizado na hipótese de que Murilo Mendes tinha um projeto de vida que amalgamava a religiosidade e a criação poética. Um projeto pessoal, simultaneamente estético, muito bem elaborado em relação às intenções criadoras pelas quais o nexos religioso absorvia o forte nacionalismo da época, estabelecendo a universalidade como característica máxima, pontuada por procedimentos que, na crítica de artes, configuram um ato apostólico e eucarístico. Estes termos foram utilizados, nos anos quarenta,

por Álvaro Lins e por Mário de Andrade e são adequados para uma visão que contemple as características contextuais do período em que as obras em questão foram elaboradas.

A demonstração das possibilidades efetivas dessa hipótese está dividida em duas partes:

Na primeira parte, o procedimento é o de anotações, com alguns aguçamentos analíticos, que mapeiam, na sequência:

No primeiro capítulo, os princípios religiosos estabelecidos na poesia e configuradores do messianismo artístico, especialmente no poema “Alpha e Ômega”, que propõe as idéias da Trindade e da Unidade como síntese do exercício poético, no livro *O Sinal de Deus*, imagem que empresta o título a este estudo; do livro *Tempo e Eternidade* são considerados dois poemas - “Novíssimo Job”, que funde religiosidade e política na identidade do poeta, e “Novíssimo Jacob”, no qual a ascese, que tem a poesia como caminho, é relacionada à biografia do poeta e à concepção hindu, comprovada em leituras confessadas pelo próprio escritor.

O sinal mais significativo da religiosidade peculiar que se instaura na obra de Murilo Mendes é identificado na cruz, símbolo da vocação sacrificial que o poeta assume e o crítico transmite. Um sinal que repercute em outros poemas e outros livros do escritor, desde o primeiro - *Poemas* - no qual “Mapa” distende o corpo do poeta além dos limites da concepção cristã.

A partir dos poemas vão sendo instalados diálogos entre textos de diversas procedências. Assim, o poema “O Novíssimo Job”, é relacionado ao artigo “O amigo William Blake”, assinalando a concepção unificadora de arte e religiosidade, poesia e pintura, na clave da arte visionária, ao gosto de Murilo, que determinou o título de um dos seus livros, inclusive. “Novíssimo Jacob” é relacionado à visão do escritor grego Nikos Kazantzákis, através da ambígua crítica de Murilo Mendes a Nietzsche, que autoriza a aproximação ao conceito do artista como “salvador de Deus”.

Finalmente, para confirmar a importância e a peculiaridade do fator religioso na obra poética de Murilo, é apresentada a antologia *Os Dias do Senhor*, não divulgada pelos estudiosos do escritor mineiro, até este momento.

No segundo capítulo trato das conferências com as quais Murilo iniciou sua carreira europeia e vejo nelas o corolário de um projeto cultural cujos traços religiosos iniciais estão diluídos. Esses traços, instaurados na poesia, sofrem a transformação imposta pelo modelo crítico nas crônicas jornalísticas - música e literatura - que apresento em retrospectiva, como um encaminhamento lógico do amadurecimento do escritor.

Garimpendo o Sinal de Deus, encontro nas crônicas musicais sobre Mozart, Bethoven e Bach imagens de artistas que confirmam a estreita ligação entre arte e religião - um diálogo entre os textos de Murilo e Otto Maria Carpeaux relativiza e também acentua essa ligação. O aprendizado da música erudita, partilhado com o público, através dos jornais, constitui uma etapa de formação e sedimentação da idéia do exercício crítico como comunhão, no sentido religioso.

Nos textos sobre romancistas e poetas o sinal da cruz se desdobra nas idéias do "próximo", das "moradas do Senhor", da "luta espiritual", todas provenientes dos dogmas cristãos.

Completo a primeira parte com o terceiro capítulo, também de anotações relativas ao ambiente cultural da época da formação do conferencista, representado pelos cadernos culturais e revistas, nos quais são perceptíveis as questões político-religiosas. Dos textos que constituem essa amostragem extraio uma seleção de conceitos que esboçavam, na época, o reconhecimento da crítica de arte exercida pelos romancistas e poetas, através de nomes como Álvaro Lins, Mário de Andrade, Mário Pedrosa e Alceu Amoroso Lima - dos quais se aproximava a atuação de Murilo Mendes.

Na segunda parte, o quarto capítulo apresenta a tese propriamente dita, configurada em uma leitura das crônicas de Murilo para os assuntos de artes plásticas, selecionadas por um critério que privilegia o traço religioso já transformado em concepção pessoal do poeta, sob o impacto de uma posição religiosa heterodoxa, na qual o papel messiânico do artista e da obra de arte adquire nuances específicas.

No quinto capítulo, o estudo de caso, a partir de documentos epistolares e fotográficos comprovadores do encontro entre Murilo Mendes e a

pintora Lídia Baís, assinala os traços que confirmam a ligação da artista com o pensamento de Murilo e de Ismael Nery. São relatadas as circunstâncias da trajetória de Lídia e apresentadas suas telas que confirmam a hipótese através de detalhes iconográficos.

As semelhanças entre a proposta dos dois amigos e a obra da pintora sul-matogrossense é acentuada por uma interpretação do essencialismo proposto por Ismael e fixado por Murilo, em aproximações com o surrealismo, na acepção dada por Walter Benjamin, que atesta o apostolado e o messianismo implícito aos surrealistas europeus, conhecidos e seguidos pelos brasileiros.

O estudo de Benjamin é um dos poucos textos teóricos que consultei fora do critério que orientou a maior parte do trabalho, ou seja, o procedimento de consulta a fontes indicadas pelo próprio Murilo, preferencialmente os títulos que compõem a Biblioteca mantida pelo Centro de Estudos Murilo Mendes, em Juiz de Fora.

Reconheço, sobre o desenvolvimento deste estudo, uma ansiosa busca da compreensão do pensamento de Murilo Mendes que, cioso da compreensão de sua obra, deixou muitos indícios em poemas, textos em prosa e anotações precisas nos livros de sua biblioteca pessoal. Como pesquisadora, deixei-me guiar pelas pistas murilianas, muitas vezes recaindo em paráfrases que me parecem justificadas pelo acesso a textos desconhecidos ou pouco estudados e pela forma como refletem o extremo fascínio do pensamento do escritor.

Esse apego ao corpus determinou o recorte teórico que deixa de lado enfoques talvez proveitosos em outras leituras, cujo principal objetivo não fosse apenas a demonstração do pensamento de Murilo Mendes, articulado entre verso e prosa, na concepção de conceitos artísticos perceptíveis na própria criação poética do escritor e no olhar que, como crítico, dirige aos seus “próximos”.

Um exemplo é o termo que acabo de utilizar, proveniente do texto “O próximo Cervantes”, representativo da posição assumida pelo poeta mineiro. Os “próximos” de Murilo são tanto os artistas de sua própria época quanto outros, das mais remotas proveniências, que o seu abraço universalista trata de

reunir. Segue, assim, as palavras de Cristo, transmitidas pelo apóstolo João, (XII, 32) “atrairei tudo a mim”, título de um texto seu, corrosivo em relação ao puritanismo que assola os meios católicos. Isto significa que a crítica artística de Murilo é sempre positiva. Raramente sua “pena” apontou defeitos ou, muito menos, tratou de obras que não fossem relevantes para os seus interesses.

Desta maneira, qualquer aporte teórico exterior ao conjunto da obra soa falso, quando se tem à mão os termos em que o próprio escritor formula uma exegese que aponta, insistentemente, para os conceitos que lhe são caros. Como está evidente no texto “O amigo William Blake”, ou na breve leitura de Murilo sobre Dürer - ambos parceiros que o poeta evoca e que, relidos, passam a iluminar, de maneira muito especial, a crítica lírica que exerceu em um período de formação autodidata.

Mas, para delinear um panorama mais amplo em que se intala esta tese sobre a importância, amplitude e a coerência da religiosidade de Murilo Mendes, julgo oportuno considerar três aspectos, de fundamentação histórica:

Primeiro, o que justifica a preocupação com a religiosidade de um intelectual do modernismo brasileiro, uma época que pode ser definida pela secularização, em termos amplos para os quais valem as palavras de Hannah Arendt:

a expropriação e a alienação do mundo coincidem; e a Idade Moderna, contra as intenções de seus próprios protagonistas, começou por alienar do mundo certos extratos da população. Tendemos a negligenciar a importância decisiva desta alienação para a Idade Moderna, porque estamos habituados a sublinhar o seu caráter secular e a identificar a secularização com a reconquista do mundo. Todavia, *a secularização como evento histórico tangível nada mais significa que a separação de Igreja e Estado, de religião e política, e isto, de um ponto de vista político, implica mais um retorno à primitiva atitude cristã (“a César o que é de César e a Deus o que é de*

Deus”) do que o desaparecimento da fé na transcendência ou um novo interesse enfático pelas coisas deste mundo.

A moderna perda de fé não possui origens religiosas - não pode ser reconduzida à Reforma ou à Contra-Reforma, os dois grandes acontecimentos religiosos da Idade Moderna - e o seu raio de ação não se restringe apenas à esfera religiosa. Além disso, mesmo se admitirmos que a Idade Moderna começou com um repentino e inexplicável eclipse da transcendência, da fé num Além, disto não resulta absolutamente que esta perda haja relançado os homens no mundo. Ao contrário, a evidência histórica mostra que os homens modernos não foram projetados no mundo, mas para dentro de si próprios.⁶

Os estudos filosóficos da cultura nacional não têm levado em conta esse retorno à “primitiva atitude cristã” que desqualifica a idéia do “desaparecimento da fé na transcendência”. As predominâncias são para os enfoques sociológicos e filosóficos marxistas, como o *Sentimento da Dialética na experiência intelectual brasileira*,⁷ que não excluiria o pensamento de Murilo Mendes. Mas põe a religiosidade, “as raízes católicas” da cultura nacional entre a “utopia conservadora do patriarcalismo cristão” e “os percalços do desenvolvimento desigual”, quando a obra de Murilo demonstra que há algo mais entre esses extremos: a potencialidade temática das questões religiosas como representações da sociedade brasileira, através de uma elaboração poética respeitabilíssima.

A atitude de voltar-se “para dentro de si mesmo”, que Arendt vê como característica do homem moderno, tem uma realização peculiar na criação artística do brasileiro de Minas: constitui uma obra que até hoje não tem um

⁶ H.A. *The Human Condition*, 1958. Apud Giacomo Marramao, *Céu e Terra*, 1997, p.8. Grifos meus.

⁷ Paulo Eduardo Arantes, tratando do pensamento de Antonio Candido e Roberto Schwarz, Paz e Terra, 1992, p.12, 103-104.

lugar próprio, entre a tradição e a renovação. Porque a maioria dos 'lugares' estabelecidos pelos cânones culturais vigentes mediam a dicotomia entre transcendência e imanência pela noção de alienação, o que absolutamente não cabe como classificação da poesia e da crítica de Murilo Mendes.

Segundo, essa divisão negativa pode ser revisada pela interferência do ponto de vista do esteticismo defendido por Alfonso López Quintás,⁸ para quem a "afinidade das experiências estética e metafísica" passa pela vinculação entre ética, religião e pedagogia. E não em termos de meros conceitos, mas no âmbito da experiência pessoal.

Ao perceber a obra de Murilo Mendes como um projeto, é nos termos da ética como uma das vertentes vitais que se encontra a mediação entre a religião e a experiência estética: na maior parte dos textos críticos, mais do que preceitos católicos, aparecem valores éticos de compromisso social evidente.

Por ética e valores éticos entendo, com o autor em foco, a "segunda natureza" que o homem deve ir adquirindo à medida que cria com as realidades do meio ambiente os modos de unidade que não possui". Esta ética, etimologicamente proveniente de êthos, com sentido de caráter, e não de êthos - simples costume - está ligada à capacidade criadora, pela qual o homem distende sua natureza em um "dinâmico tecer e entretecer âmbitos de correlação com outras realidades".⁹

Para Quintás, a idéia da missão cultural da arte - com certeza um nexo profundo da obra de Murilo - articula as questões da liberdade e da autonomia bem além da demagogia e da alienação. A aceitação da vida espiritual apresenta-se como uma das atitudes do homem contemporâneo que, entre o "vitalismo" e o "espíritualismo", limita ou amplia a experiência humana. Não é difícil perceber que a admissão de uma possível espiritualidade significa o alargamento da capacidade criadora e uma "forma autêntica de autonomia". Tudo isso sem desconhecer que a "retração ensimesmada" - também típica da obra de Murilo Mendes, Ismael Nery, Jorge de Lima e Lídia Baís, entre tantos

⁸ A. L. Quintás, *Estética*, 1992, p. 25 e 109, respectivamente.

⁹ *idem*, p. 227-228.

outros que poderiam ser citados - “aparece, apesar de sua inegável periculosidade, como uma salvaguarda da pureza artística”.

Vale ainda considerar a idéia de Quintás quanto à estreita realidade entre a dimensão espiritual e a universalidade da arte, “conseguida através das regiões profundas em que se assenta a personalidade irreduzível dos seres”. A interação do artista com as diferentes camadas e regiões da realidade vai produzindo um processo cujo “ritmo poético” reside “no impulso de uma forma intensa de encontro”, e não no sujeito ou no objeto. Diz Quintás:

Perceber estas vibrações rítmicas na intimidade dos seres é uma atividade normal em todo homem sensível quando se move espiritualmente em clima de profundidade, no plano originário no qual a prece mergulha suas raízes. ‘Houve um tempo em que toda arte era oração’.¹⁰

A arte com valor de oração é especialmente representativa da concepção artística de Murilo Mendes, que também se reportava aos primórdios do cristianismo, quando a missão dos apóstolos era essencial e o poder da transmissão da palavra tão vital quanto para a poesia. Por isso, inclusive, justifica-se a participação de Murilo na mencionada antologia *Os Dias do Senhor*, e a aproximação com a posição de Jean Guitton, de que trato especificamente.

A mesma relação se estabelece, através da religiosidade e da ética, para imprimir um sentido de fraternidade que faz com que o estudo na obra de Murilo não possa dispensar a compreensão da obra de seus parceiros, especialmente Ismael Nery e Jorge de Lima. A “segunda natureza” que o impulso estético registra, na obra de Murilo, tem no sentido religioso um dos referenciais mais poderosos, confirmado por uma leitura das leituras de Murilo, nos livros assinalados na sua Biblioteca pessoal.

¹⁰ Idem, p. 231. A referência nomeada por Quintás é de P. R. Régamey, *Art sacré au XX^e siècle*, Paris, Cerf, 1952, p. 206, que não foi possível conferir.

Por exemplo, o livro *La religion de Poète*, de Rabindranath Tagore, no qual a arte poética é aproximada da idéia da “civilização como o corolário das boas maneiras”, porque “a verdadeira cortesia é uma criação, como a pintura e a música”.

Esta leitura ilumina a possibilidade de compreensão do projeto cultural de Murilo, que não está dissociado da uma concepção da vida como “combinação harmoniosa da voz, dos gestos, dos movimentos, das palavras e dos atos pelos quais se exprime uma conduta generosa”, conforme seu lápis assinala nas margens do livro.

Mais elucidativo ainda é o parágrafo inteiro, destacado por Murilo mais adiante:

Chacun de nous possède en lui un royaume, un paradis privé, où habitent des souvenirs éternels de personnes qui éclairèrent de quelque feu divin l'expérience de notre vie, qui peuvent ne pas être connues d'autrui et dont le nom n'est pas enregistré dans l'histoire. J'avouerai que cet homme demeure comme *un des ces immortels* dans le paradis de ma vie intellectuelle.¹¹

Para assinalar, finalmente, o terceiro aspecto do amplo contexto em que situo este estudo, grifo a expressão “um desses imortais”, porque é representativa da arte vista por Murilo como uma realização que outorga ao artista um papel semelhante ao divino. Estudo essa questão em momentos como a interpretação do poema “Novíssimo Jacob”, relacionado à idéia da ascese de Nikos Kazantzákis, em tom nietzscheano que Murilo, de certa forma, endossa e rejeita, ao mesmo tempo. Os homens, principalmente os artistas, são vistos como “salvadores de Deus” e essa concepção remete ao período renascentista que o crítico Murilo Mendes referencia diversas vezes e que o poeta reconhece, por exemplo, na figura de Dürer.

¹¹ R. Tagore, *La religion de poète*, 1924, p.13 e 126.

Os estudiosos Ernest Kris e Otto Kurz, representantes da linha psicanalítica da historiografia da arte,¹² ligada hoje ao nome de Ernest H. Gombrich, lembram que: “a nova imagem do artista que o século XVI produziu está expressa na opinião de que ‘os pensamentos maravilhosos e divinos’ nascem apenas quando o êxtase complementa as operações do intelecto (Vasari, 2 : 204). (...) a criação artística se fundamenta na visão interior, na inspiração. Daí nasceu a imagem do artista que cria a sua obra impelido por uma necessidade irreprimível, num ‘misto de fúria e loucura’ aparentado com a embriaguez. (...) Assim transformado no ‘estilite de deus’, o próprio artista foi honrado como um ser divino. A ‘religião’ entre cujos santos ele se conta é o culto do gênio dos tempos modernos”.

Através da obra de Erwin Panofsky,¹³ os autores falam da transformação do conceito de “idéia” na teoria da arte, cuja síntese é atingida com Santo Agostinho, para quem as idéias são “ ‘pensamentos de um Deus pessoal’ que cria o mundo de acordo com uma idéia divina”. Aí se encontra a ligação com Dürer, um dos principais afirmadores do conceito de “inspiração por concessão divina” - o pintor “está interiormente pleno de formas” - e da atividade artística como ato de “criar, tal e qual Deus fez”.

Entre outras designações e concepções, Ernest Kris e Otto Kurz indicam, sempre através de Panofsky, as transformações da idéia de um Deus-artista, explicação medieval da Criação divina, e de um artista-Deus, processo comparativo que predomina desde o Renascimento e favorece “a heroicização da criatividade artística”.

Encontro na obra de Murilo e nas suas ligações com Ismael Nery e Jorge de Lima, em pleno modernismo brasileiro, uma atualização dessa “heroicização”, favorecida pelos modelos da Igreja e concretizada na proposta da “restauração da poesia em Cristo”; que é apresentada pelo livro conjunto de Murilo e Jorge, *Tempo e Eternidade*. Nossos poetas substituem o êxtase e a embriaguez pelo exercício minucioso de uma proposta pedagógica que constitui

¹² As referências e citações a seguir correspondem ao livro de E. Kris e O. Kurz, *Lenda, Mito e Magia na imagem do artista - uma experiência histórica*, 1988, p.51-55. Gombrich foi assistente de Ernest Kris. As fontes de Kris e Kurz para as afirmações que cito são os textos de Giorgio Vasari e L. Venturi, este retomando os escritos da época, de Arentino.

¹³ O autor refere-se ao texto de 1924, *Idea ; Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, traduzido para o inglês em 1961 e editado em português, em 1994, pela editora Martins Fontes.

os próprios projetos pessoais de cada um, partindo da auto-educação para atingir uma espécie de apostolado.

Nessa poesia, a passagem do Antigo Testamento e da Gênese do mundo para o Novo Testamento e a Salvação da Humanidade pela morte de Cristo estabelece uma representação poética do supremo sacrifício do corpo, que se apresenta como uma exaltação do artista, digna do período renascentista. Atualizada pelas influências surrealistas que os três amigos brasileiros não recusam e que Walter Benjamin também vai reconhecer como manifestações de “êxtase”, mediadoras das “operações do intelecto” e da “criação artística” fundamentada “na visão interior”.

A vocação sacrificial é interpretada literalmente pela pintora Lídia Baís, em cujos quadros a mulher pode alcançar o lugar do discípulo predileto na Santa Ceia, ou o do próprio Cristo, na crucificação que alude aos mitos gregos dos raptos ou aos votos religiosos.

O interesse de Murilo por essa pintura, no final dos anos vinte, constitui um momento precursor da crítica de artes que exercerá ao longo de toda a sua vida e que se reveste, nos primeiros tempos, de nexos religiosos comuns à poesia.

O resgate de episódios e personagens bíblicos, especialmente o da crucificação, estabelece o que se pode reconhecer como o Sinal de Deus na obra muriliana, tanto poética quanto crítica: a vocação sacrificial do artista e o sentido pedagógico da arte.

Aliás, essa imagem foi bastante comum entre os modernistas brasileiros e seus modelos franceses, como se pode ver nas palavras de Oswald de Andrade, “um nostálgico do cristianismo”, segundo Murilo, e em um jocoso poema de Blaise Cendrars:

Oswald referia-se ao “(...) o instinto antropofágico (...) esse sentido étnico de que nos fizemos apóstolos”,¹⁴ e Cendrars formula um ‘autoretrato’:

J'ai passé une triste journée à penser à mes
amis
Et a lire le journal
Christ

¹⁴ O. de Andrade, entrevista a Nino Frank, seção “Malles e Valises” de *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 14 de julho de 1928, in: A. Eulálio, *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, 1978, p.73.

Vie crucifiée dans le journal grand ouvert
que je tiens les bras tendus.

.....

Cris

On dirait un aéroplane qui tombe.

C'est moi.¹⁵

Entre outros detalhes, Murilo observa, na obra de Oswald, "o fio cristão e contra-cristão que atravessa de livro em livro, a começar pela obsessão dos títulos" como "A Escada de Jacob", transformado em "A Escada Vermelha", "o que não altera o propósito inicial, pois o vermelho, antes de ser a cor padrão do comunismo, é a cor da púrpura romana, do sangue dos mártires...".¹⁶

Essa identificação do artista e do intelectual com o martírio tem seu sentido religioso, componente do processo colonizador americano sublinhado por Alfredo Bosi, para quem, ao lado dos aspectos econômicos, ocupar a terra, tem a mesma origem de culto - ritual, pois o

(...) momento religioso realiza a lembrança, reapresenta as origens, repropõe o nexo do indivíduo com uma totalidade cósmica. O culto dá sentido ao tempo redimindo-o da entropia cotidiana e da morte que cada novo minuto decreta sobre o anterior. *Morte, onde está tua vitória?*, este desafio que Paulo faz à sua grande inimiga em sua fala aos coríntios, é o sumo e a suma de todas as crenças. O culto não se confunde com a manipulação direta dos objetos e do outro com fins práticos (vale aqui a distinção universal entre magia e devoção); o culto, em si, na sua pureza, e enquanto alheio às instâncias de poder que dele se

¹⁵ Blaise Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques*, in A. Eulálio, ob. cit., 1978, p.154.

¹⁶ MM, "O eterno nas letras brasileiras modernas", *Lanterna Verde*, n° 4, Rio de Janeiro, 1936.

apropriam, significa o respeito pela alteridade das criaturas, pela sua transcendência, o desejo de ultrapassar os confins do próprio ego, e vencer com as forças da alma as angústias da existência carnal e finita. Há um vetor de despojamento e oblação que atravessa todo culto, e o culto em espírito e verdade em primeiro lugar.¹⁷

As palavras grifadas por Bosi poderiam ser endossadas por Murilo Mendes, devoto confesso do Apóstolo Paulo de Tarso. Na poesia e nos reflexos que sua crítica de artes apontou, desde o início, em uma pintura especialíssima, como a de Lídia Baís, o culto se renova no resgate de fórmulas conhecidas e, mesmo quando o individual parece exacerbado, tudo acontece em nome do “desejo de ultrapassar os confins do próprio ego”. Afinal, transcender como sinônimo de não morrer, permanência garantida pela criação artística.

Para finalizar, apresento, em anexo, uma seleção de textos sobre pintura, escolhidos entre as publicações brasileiras, anteriores à mudança de Murilo Mendes para a Europa, com uma única exceção, o texto “Soto”. O critério de escolha foi a identificação dos sinais de Deus, dos traços religiosos que tipificam a produção crítica do escritor. “Soto” é o texto que mais veementemente demonstra as tendências religiosas de Murilo, múltiplas, bem além de um catolicismo radical.

¹⁷ A. Bosi, *Dialética da colonização*, 1992, p.19.

Parte I - Notas para Murilo

Capítulo I. Da poesia à crítica: alguns nexos

1. Uma matriz poética dos artistas de Deus

O papel exercido por Murilo Mendes, como poeta e como crítico de artes, notado em livros, revistas e jornais, desde seu encontro com Ismael Nery, em 1921, até sua mudança para a Europa, em 1957 (principalmente no registro dos seus traços culturais católicos) configura uma atuação singular no plano da intelectualidade nacional da época, considerado de maneira ambígua pela crítica ou pela historiografia.

A questão religiosa da poesia de Murilo Mendes tem sido algumas vezes descartada como não fundamental. Outras vezes pode ter sido supervalorizada ao ponto de obscurecer o conjunto diversificado, plurifacetado da obra. Os estudiosos procuram ver a estrutura e as tendências modernistas, bem como a universalidade latente da obra e das peculiares realizações do poeta. Aos poucos as distorções vêm sendo corrigidas.

Impressiona, de imediato, a quantidade: dos dezenove livros de poesia reunidos pela primeira versão da *Poesia Completa*,¹ pelo menos sete apresentam consistência religiosa predominante—*O Sinal de Deus*, *Tempo e Eternidade*, *A Poesia em Pânico*, *Sonetos Brancos*, *Contemplação de Ouro preto*, *O Infinito Íntimo* e *Quatro Textos Evangélicos*.

Em mais oito livros, desde o primeiro, *Poemas*, de 1930, são muitos os textos em que o caráter religioso é predominante: entre imagens plenas de anjos, santos e desígnios divinos, há vários temas bíblicos. em *O Visionário*, tais como, em termos apenas de títulos de poemas, “A Anunciação”, “Lázaro”, “A Namorada de Lázaro”, “O Filho Pródigo”.

Os Quatro Elementos retoma a missão apostólica-apocalíptica já anunciada em *O Sinal de Deus* e *Tempo e Eternidade*, como concepção poética. Desde o primeiro poema, no qual o poeta é apresentado como portador dos poderes da criação, os quatro elementos são constantemente mobilizados pelo “sopro” do “Senhor”, até que se ordena o quinto: “Um outro elemento nos

¹ Com organização e notas de Luciana Stegagno Picchio, *Murilo Mendes Poesia completa e prosa*, 1994, que passarei a abreviar como PCP. Todas as citações a seguir procedem dessa edição.

envolve: / O lirismo de Deus crescendo violentamente / Ilumina por si mesmo o novo céu e a nova terra”.

As Metamorfoses é o livro que contém um dos poemas em que o conflito entre a carnalidade e a espiritualidade mais evidenciam a religiosidade de sentido cristão: “A idéia de uma mulher, mais densa que uma forma / (...) verruma todos os poros do meu corpo / E só não se torna o grande cáustico / Porque é um alívio diante da idéia muito mais forte e violenta de Deus”.

Em *Mundo Enigma*, muitos anjos evocados cercam um poema, - Ante um Cadáver - que teria tudo para ser uma página realista, materialista . A segunda estrofe até poderia confirmar isso, mas a primeira diz “Quando nos aproximaremos com fervor da nossa essência, / Partindo nosso pobre pão com o Hóspede / Que está no céu e está próximo a nós?”.

Poesia Liberdade é um livro em que o sentido político da religiosidade é denso: no poema “Ofício Humano”, por exemplo, em síntese, o título resume a espera pelo dia em que “O Cristo Jesus vier sobre a nuvem, / Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida”; “Murilo Menino” evoca a Virgem Maria ao lado da mãe-d’água, para não falar da “Homenagem a Raimundo Lulio” (teólogo e poeta espanhol de quem o escritor confessa a influência) ou do “Cristo da Pedra Fria”, um poema forte em relação ao cristianismo muriliano.

Parábola, se não bastasse o título, apresenta poemas como “Sant’Ana e a Virgem”, “São João Evangelista”.

De Tempo Espanhol é desnecessário discutir o caráter religioso, pois o poeta, no caminho de Santiago de Compostela, sente-se “participante da comunidade”, na Idade Média, portando “o bastão (...) E a gana diária de Deus”.

Talvez não se possa dizer que apresentam uma nota significativa de religiosidade quatro livros de poesia de Murilo Mendes:

- *Bumba-Meu Poeta*. No entanto, da imagem irreverente da festa popular participa São Francisco, de quem o coro proclama: “Este falar contamina (...) ninguém lhe pode escapar”. A representação do papel do poeta pela encarnação e paixão do Cristo, retomada simbólica e ironicamente, neste livro, não escapa às considerações de Luciana Stegagno Picchio:

Bumba-meu-poeta é um (...) Auto como o seu irônico modelo em filigrana, o Bumba-meu-boi maranhense e nordestino. Só que aqui o poeta se substitui ao boi, na sua função de vítima sacrificial e fecundante: da sua morte e ressurgimento a sociedade, que lhe vai dedicar culto póstumo, sairá regenerada. (...) No meio as cristalizações da memória individual do poeta e máscaras (...) Mas também figuras pertencentes ao imaginário individual de um MM observador do Caos, olho armado, católico, ecumênico e surrealista.²

- *História do Brasil* talvez não seja um livro religioso, pelo humor popularesco, apesar de considerar que Anchieta “Não era padre, era santo”;

- na leitura de *Siciliana*, embora chamem a atenção vários versos em que a palavra “deus” aparece com letra minúscula, elementos pagãos são valorizados, mas “um fogo” fala ao poeta - “Com o prodígio do meu sopro / Unirei terra, homem e Deus” - e nas cavernas de Siracusa “subsiste” um deus que habita o Eco. Pagão, talvez, mas religioso ao mesmo tempo, sem dúvida;

- finalmente, em *Convergência*, o livro em que a forma muda tanto e as palavras ficam ásperas, Orfeu, pagão, predomina. A irreverência religiosa está presente, sem dúvida, mas há um “Murilograma a N.S.J.C.” que confirma todos os títulos simbólicos da existência do Cristo, sob epígrafe em que Apollinaire concede ao filho de Deus, “melhor que os aviadores”, o “recorde mundial por altura”. Em que pese a ironia, a imagem e a representação da fé são presenças constantes, a apontar as peculiaridades de uma poética de conteúdo religioso diferenciado.

Quanto à poesia muriliana, fica assim difícil negar a presença constante de uma religiosidade ampla, peculiar. E se pensarmos na prosa, também extensa, logo se apresenta *O Discípulo de Emaús*, que reúne o cristianismo óbvio ao que tem sido considerado profissão estética do escritor.³

² L. S. Picchio, Notas e Variantes, *Bumba-meu poeta*, in PCP, p. 1611-12

³ L.S. Picchio, O itinerário poético de Murilo Mendes, 1959.

Apenas para confirmar alguns elementos acima observados , na poesia e na prosa, o religioso e o pagão são admitidos e devidamente delimitados pelo Autor: em *A Idade do Serrote* , Murilo admite a educação católica, apresenta as peculiaridades da sua concepção religiosa, desde a “primeira lição de ecumenismo”, o respeito que o pai recomendava pelos primos - “um ateu, um positivista, um maçom, um espírita” . Nos passeios com o Primo Néilson, aulas de literatura; os dois extremos estão entremeados nos passos do aprendiz, pelas ruas de Juiz de Fora.

O religioso, cristão, apreñde o culto a Tolstoi, que prenuncia o modelo permanente:

O homem que paralelamente à sua doce vida de nobre cria uma atividade de *apóstolo, professor, sapateiro, asceta*, tornando-se escritor para pesquisar e exprimir a verdade, parecia-me o modelo supremo, não a seguir, é claro, mas a cultivar.⁴

Os grifos, meus, sublinham os signos do messianismo cristão e do caráter pedagógico de que o projeto cultural de Murilo se reveste, provenientes, como se vê, da memória de uma idade tenra, mas moldada pelos dentes afiados de um instrumento de artesões. A formulação é do adulto; o dado, com certeza, pertence à formação inicial.

No mesmo texto, página seguinte, aparece o contestador, num traço de infidelidade herética:

Nesses passeios topávamos também com Jesus Cristo caolho, maneta, pernetta, canceroso, tuberculoso; mas eu não sentia nenhuma pena dele; achava-o incômodo, desviando o olhar. Já um pagão me habitava; o cristianismo era inatingível, irrealizável. Os mistérios e os dogmas me seduziam; mas a parte propriamente moral da religião me chateava.

⁴ M. Mendes, *A Idade do Serrote* , PCP, p. 926.

Aí estão as peculiaridades do poeta religioso, que transitou entre os extremos sem nunca chegar à ausência da fé, mesmo que fosse ancorado apenas pelo fascínio intelectual. O moralismo incomodava, e contribuía para que o modelo tolstoiano não fosse seguido, mas da convivência com Ismael Nery, e do padrão de criação artística que apresentou a Murilo, resultaria um cristianismo peculiar e próprio, um traço irrecusável de amalgamento entre a obra e a vida do escritor mineiro.

1.1. O sinal de Deus, do tempo à eternidade

Se, como na opinião de Luciana Picchio,⁵ e de resto qualquer leitura sensata, é evidente o fato de que Murilo não teria nenhum projeto revolucionário dirigido à Igreja Católica com seu cristianismo hipersensual, havia, com certeza, uma intenção de dedicar a vida e a obra à construção de uma imagem especial de intelectual e artista, cujas fontes e modelos podem ser identificados, na imanência dos textos, ou à revelia de uma leitura 'científica', por outra mais 'intuitiva'.

Para perseguir a pista dos nexos que ficaram entre seus poemas e seus pronunciamentos jornalísticos ou profissionais, elejo *O Sinal de Deus e Tempo e Eternidade*, livros pouco estudados e mais importantes do que têm sido considerados. Importantes, principalmente, para uma revisão da questão religiosa como base para a configuração do que possa ter sido um amplo projeto cultural pessoal, não institucional, através do qual Murilo Mendes se distinguiu entre os escritores católicos do seu tempo. Por projeto cultural, entendo o conjunto da obra de Murilo visto pelo ângulo da coerência que pôs os mesmos traços de uma religiosidade cristã heterodoxa, ampla, na poesia e nos textos críticos sobre artes.

⁵ Palestra proferida no IEL/UNICAMP, em 25.6.96.

Mário de Andrade, em texto conhecido, acusou Murilo de impor ao catolicismo universal um tom de mau gosto e anacronismo, fixado numa região do tempo e do espaço⁶, quando o que Murilo expressava era o fundo de verdade através do qual conseguia transformar em poesia a própria fé.⁷ Em *Poesia em Pânico* essa verdade já está concretizada nas ações que integram as personagens evangélicas no mundo urbano e contemporâneo; em *Sinal de Deus e Tempo e Eternidade* delinea-se a partir do corpo e da identidade da alma do próprio poeta.

Percorrendo os dois livros, na íntegra e na seqüência de aparecimento dos poemas, é possível identificar três chaves constantes de leitura: a ligação entre o amor humano e a busca da transcendência, pautada pela presença do feminino; a definição política do autor e sua opção religiosa, amalgamadas; o messianismo, como identidade poética, revestido das peculiaridades do que isso poderia significar no Brasil do início do século vinte.

Seleciono apenas alguns trechos para caracterizar esses três aspectos quanto aos reflexos que vejo deles na crítica de pintura, quer quanto aos conceitos que Murilo vai emitir, como crítico, quer quanto à temática que os artistas contemplados apresentam. Esse reconhecimento se dará, especialmente, em relação aos quadros da pintora Lídia Baís.

1.1.1. Um parêntese poético-político

O livro primeiro de *O Sinal de Deus* é composto, na maior parte, por poemas dedicados a mulheres, ou que têm nomes femininos como títulos, variando entre a segunda e a primeira pessoa. Este livro foi publicado, retirado

⁶ Comentário ao livro *Poesia em Pânico*, de 9-IV-939, publicado em *O empalhador de passarinho*, de Mário de Andrade; reproduzido, com cortes, na *Poesia Completa e Prosa*.

⁷ Ver, a respeito, J. P. Paes, *Adeus ao Pânico*, in: *Mistério em Casa*, 1961; *O surrealismo na literatura brasileira*. Folhetim, Folha de São Paulo, 1984.

das livrarias e reintegrado ao conjunto da obra pela edição Nova Aguilar, *Poesia Completa e Prosa*.⁸

Todos os textos da primeira parte de *O sinal de Deus* têm como contraponto à imagem de Deus, do amor divino, o eros humano que fica aquém, com suas angústias e insatisfações. As promessas do eu amoroso se referem às glórias e intensidades do amor eterno e da união essencial, da unidade essencial, no poema "Amor eterno":

Minha essência pura se reunirá à tua e
seremos um só. Tu serás a musa e o poeta - eu
serei o poeta e a musa. Nascerá a poesia eterna e
una.⁹

Essa idéia da unidade essencial não é banal, ela vai se fortalecer ao longo do livro, e poderá corresponder não só ao dogma católico, mas aos preceitos místicos de outras fontes, talvez não somente cristãs.

O poeta¹⁰ é traspassado por uma paixão que se quer transcendente e uma divindade que se propõe mais física, propícia à permanência de um encontro transitório entre homem e mulher, o qual possa revestir-se da eternidade espiritualizada, de uma dimensão que rompe os limites espaço-temporais. O sentido religioso aparece, aí, como uma boa solução para as promessas amorosas de fidelidade. As relações nesse plano poético, que se apresenta como cristão, não estão banalizadas pelo pecado, não são explicitamente sexuais, como também não são abstratas.

Entre os grandes temas do livro segundo de *O sinal de Deus*, a figura feminina continua sendo, talvez, não um obstáculo, mas uma imagem intermediária entre o poeta e a vida divinizada.

8 A edição Aguilar da Poesia Completa e parte da prosa, organizada por Luciana S. Picchio, reúne na categoria dispersos os livros *Sinal de Deus*, 1935-1936, *O infinito íntimo*, 1948-1953 e *Quatro Textos Evangélicos*, 1956.

⁹ SD, "Amor Eterno", p.754. Todas as citações a seguir procedem de PCP; para os dois livros, *O sinal de Deus*, SD e *Tempo e eternidade*, TE, seguidos dos títulos dos poemas e da página.

¹⁰ Quero evitar expressões como 'eu lírico', usadas para distinguir o Autor da personalidade criada pela linguagem poética. Adotarei a designação de poeta para essa dimensão do texto e usarei o próprio nome do escritor quando me referir à pessoa ou à produção não poética.

Para Murilo Mendes, a musa das musas “talvez seja a projeção feminina do pensamento de Deus”, aliás, “Depois da idéia de Deus a idéia mais forte é a da Musa eterna”.¹¹

Ao longo do percurso chega o momento em que “os carinhos femininos não (...) bastam”, o poeta anseia pela vinda do Filho de Deus, o mensageiro do “inédito” e do “inaudito”¹², porque “O nosso Deus é um Deus escondido” e “Só o Crucificado consegue de repente nos fazer crer na nossa existência”¹³. A lucidez a respeito do Deus cristão não deixa de ser ambígua, entre a afirmação da sua presença e as vicissitudes e as dúvidas da condição humana. A idéia do sacrifício do corpo e a imagem da cruz passam a ter um sentido poético amalgamado ao religioso que se amplia ao longo de uma leitura que se pretenda seqüencial, em progressão.

Assim, após essa intensa luta entre viver e transcender, que se funde a sua própria identidade,¹⁴ o poeta, finalmente convertido e iluminado, dirige-se à Virgem Maria, a mãe que lhe deu “a vida do mistério”, através do molde que “fundiu a Deus”, comum aos “predestinados”, aos “santos” e aos “poetas”. No título do poema, “Cariátide”, a imagem da escultura grega diz bem do seu conteúdo idealizado e tradicional, bem como da sua carga de sensualidade.

Como tal, faz parte da humanidade inteira, o “Corpo místico de Jesus Cristo”, todos continuamente “paridos sobrenaturalmente” pela Virgem Mãe, ao longo da história da cristandade. Todas as mulheres passam a ser então representadas pela Virgem, desde Eva até a musa Regina, intermediária entre o poeta e a Virgem, como esta entre o poeta e o Redentor. O advento da “Arquimulher”, síntese de todas as mulheres, pessoa, mais que fêmea, purificará o poeta nesse seio/fonte, “estancará a sede dos amores que acabam”.¹⁵

¹¹ Idem, ib. “A musa das musas”, p.758. A relação do poeta com sua musa aparece também em *Tempo e Eternidade*, que se verá a seguir.

¹² Id. ib. “O novo céu e a nova terra”, p. 759.

¹³ Id. ib. “Solidão do homem sem Cristo”, p.760.

¹⁴ Id. ib. “A cariátide”, p.764.

¹⁵ Id. ib. “À Virgem Maria”, p.765.

Na ampla visão de quem carrega “à força o peso do (...) passado, do (...) presente - e do pressentimento do (...) futuro” ainda “obrigado a sorrir”¹⁶, o poeta revê sua vida, do princípio ao fim, e antevê sua morte, alpha e ômega, em vinte e dois versos quase narrativos, que repassam momentos da poesia biográfica, quase todos contidos no mesmo livro, *O sinal de Deus*, alguns remetendo a outros livros, mas todos abrangendo às três questões que foram pinçadas até aqui, ou seja: a transcendência como missão da arte, entrelaçada à presença feminina, paralelas à explicitação das relações políticas que cercam o poeta.

Transcrevo o poema, na íntegra:

Alpha e Ômega

- 1 - O espírito de Deus fecunda as águas.
- 2 - A mãe do poeta sai do arco-íris tocando piano.
- 3 - O poeta nasce anunciado pelo cometa de Halley.
- 4 - O poeta é alimentado por três mulheres no deserto.
- 5 - A noiva do poeta morre numa tempestade marítima.
- 6 - O poeta confabula com Ismael sobre o princípio, o meio e o fim.
- 7 - O poeta encontra a musa Berenice e inaugura o estado de febre permanente,
- 8 - Três mulheres juram ao poeta amor eterno.
- 9 - O poeta recebe de Deus ordem de pregar a poesia eterna.
- 10 - O poeta entoia um cântico novo a Deus Amor.
- 11 - O poeta decifra a Esfinge da vida e abraça o Cristo.
- 12 - É dado ao poeta o grande poder sobre o lirismo na terra, no mar e no ar.
- 13 - O poeta veste os nus espirituais.
- 14 - Três mulheres apontam ao povo o coração do poeta.
- 15 - O coração sacerdotal do poeta transfunde-se nos corações alheios.
- 16 - O poeta separa o bem do mal e estende a mão aos dois mundos.

¹⁶ PCP, SD, “Cariátide”, p. 764. Substituí por reticências os pronomes de 1ª pessoa repetidos, para facilitar a leitura.

- 17 - O poeta define-se e julga-se.
- 18 - O poeta morre e justifica-se perante Deus.
- 19 - O corpo do poeta entra glorioso na Comunidade Universal dos Santos.
- 20 - Ouve-se o riso triunfante da Imaculada Conceição.
- 21 - A unidade encerra-se na Trindade.
- 22 - O Espírito de Deus transforma a face do Universo.

A inserção do poeta na totalidade ilimitada da criação se dá no poema “Alpha e Ômega”,¹⁷ no 1º e no 22º versos, como era no princípio, “O espírito de Deus fecunda as águas” e, no fim, a convicção de que “O espírito de Deus transforma a face do Universo”.

A trajetória terrena se dá nos limites do mistério e da transcendência; há indícios disso em cada momento em que se pode ler também a semelhança com a história do Cristo: nos versos 3 e 4 “o poeta nasce anunciado pelo cometa de Halley”, versão muriliana da estrela de Belém, e é alimentado por três mulheres no deserto, versão nem tão atualizada das tentações do demônio e da quarentena.

Se não houvesse ainda a explicitação do sentido mais amplo do que foi designado por “poesia em Cristo”, no livro *Tempo e Eternidade*, nos versos 9, 10 e 12, do mesmo poema, lê-se que “o poeta recebe de Deus ordem de pregar a poesia eterna”, “entoa um cântico novo a Deus Amor”, e recebe “o grande poder sobre o lirismo na terra, no mar e no ar”.

Trata-se, enfim, de uma espécie de messias lírico/estético/poético, que não dispensa a sua suposta ligação com o divino, dicotomiza-a com a paixão-tensão pelas mulheres e acaba por representar a unificação entre o erótico e o divino em um projeto literário amalgamado sob o signo eucarístico de uma posição religiosa e política conflituada, no tempo e na história de sua época.¹⁸

“Alpha e ômega” é o símbolo da missão do artista, as idéias de unidade e trindade são retomadas também como conceitos de crítica de artes.

¹⁷ “Alpha e Ômega”, PCP, SD, p.766.

¹⁸ O termo ‘eucarístico’ foi usado por Mário de Andrade, em anotação para artigo sobre Murilo, que talvez não tenha concluído. Voltarei a comentar essa questão, adiante.

É hora de abrir o parêntese poético para as malhas políticas do modernismo, prometido no subtítulo deste item.

As evidentes negativas de Murilo aos rótulos e às posições políticas que, com certeza lhe foram cobradas, de um lado, a inegável mediocridade do catolicismo da hora; e de outro, da prestação de serviços ao sistema, aparecem no texto “Alpha e Ômega” nas afirmações do seu papel:

O poeta confabula com Ismael sobre o princípio, o meio e o fim. (...) decifra a Esfinge da vida e abraça o Cristo. (...) veste os nus espirituais, três mulheres apontam seu coração ao povo, [porque] o coração sacerdotal do poeta transfunde-se nos corações alheios, [e faz dele o que] separa o bem do mal e estende a mão aos dois mundos.¹⁹

Tal é a definição político-poética de Murilo Mendes, sua declaração à esquerda, à direita, ao centro, aos revolucionários e às diversas correntes ligadas ao pensamento representativo da Igreja Católica. Um sacerdócio delimitado no âmbito da palavra artística empenhada por uma visão do mundo voltada para a transcendência como ideal; uma forma resgatadora de valores humanos que passam pela interseção divina.

Considerando-se à guisa de rápido conceito contemporâneo: à direita, os interesses do poder, à esquerda, a defesa dos desfavorecidos; uma tendência justificando desigualdades, outra pregando a luta para superá-las; ou à direita o poder, à esquerda o conhecimento,²⁰ parece fácil ver um Murilo definidamente canhestro, embora em termos um tanto diferentes daqueles que fizeram surgir, anunciado pelo anjo torto, o Drummond-gauche, mais para os desejos do que para preces, reconhecendo-se fraco e absolutamente não - divino.²¹

¹⁹ Na seqüência, transcrevo os versos 6, 11, 13, 14, 15, 16, do poema “Alpha e Ômega”.

²⁰ Ver os autores Norberto Bobbio e Bruno Latour, arrolados na bibliografia geral.

²¹ “A tarde talvez fosse azul/ não houvesse tantos desejos (...) Meu Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus” - “Poema de sete faces”, *Alguma poesia*, C.Drummond de Andrade, 1988, p.4.

O texto que define a missão literária, "O Poeta"²², traça o convívio dos contrários no caminho do homem que busca a perfeição divina a partir do reconhecimento da própria participação no pecado original, fonte das "trevas" e "luzes" e de todos os papéis sociais que permitirão encerrar, em uma única posição, "a direita, a esquerda e o centro". Essa explicitação, reconhecida como assertiva típica da direita, ao negar a separação ou diferenciação de tendências políticas contemporâneas²³, vai ser reforçada no texto "O novo céu e a nova terra"²⁴:

Eu não fui feito para trabalhar. Revolução dos homens: não me atraís porque falas em nome do trabalho. Foice e martelo - coisa pouca para um poeta.

A auto-suficiência, o hiperindividualismo se colocam ao lado da definição política, tal como aparece em "Alpha e ômega". Diz o poema "Consciência"²⁵: "Eu sou a organização do caos", "tempo, princípio e fim", "Eu me julguei antes de Deus me julgar", "já sou eterno".

O poeta traça sua concepção de uma superioridade lírica em relação aos partidarismos ou às questões humanas triviais. A missão poético-religiosa é suprapartidária. Isso pode confirmar-se, ainda, em "Genealogia"²⁶: "Tenho a sabedoria retrospectiva dos profetas", "Participo da vitalidade divina", "meu ofício consiste em sacralizar as coisas", "sou de raça real e sacerdotal".

Mas, tendo partilhado da plenitude do verbo, princípio no mínimo idealizável pelos artistas da palavra, é do lado esquerdo que se dá a culminância genealógica:

me destruí porque pronunciei o fiat. Mas quem quiser perder a sua vida a ganhará. Poetas, sirvamos os mistérios. Ajuntai-vos comigo para a grande ceia de Deus. Convidemos os pobres, os

²² Id. ib., p.758.

²³ Um pequeno texto foi meu guia na compreensão das controvérsias entre a esquerda e a direita na cultura brasileira: *O Anjo Torto*, de Emir Sader, 1995, a quem devo a indicação da leitura de Norberto Bobbio, 1995.

²⁴ Id. PCP, SD, p.759.

²⁵ Id. ib., p.761.

²⁶ Id. ib., p.761.

famintos, os estropiados, os sem trabalho, os miseráveis. E seremos todos um.²⁷

Essa linha de invocações pode ter continuidade e intensificação, na leitura do texto intitulado “A grande ceia”,²⁸ em que comungam “deserdados”, “tímidos”, “oprimidos”, “humildes”, “doentes incuráveis”, “prostitutas”, “covardes”, “desertores”, “derrotados”, “amantes saciados”; enfim, uma grande ceia oferecida “aos poetas que não sabem se exprimir”, “aos que enxergam demais” como “aos que receberam o inferno por herança”.

O papel do apóstolo é assumido, e o tom continua em outros textos, como “Natal”,²⁹ no qual se vê o artista-apóstolo oferecer-se “em sofrimento e poemas pelo resgate dos poetas cuja fé vacila”.

A evidência de uma posição crítica do autor, já apontada por vários estudos, também se manifesta em imagens contundentes: “Eu carrego nos ombros a Igreja Católica”³⁰; “O Espírito{..} deu um grande brado e sitiou a Igreja Católica”³¹

Finalmente, instaura-se a tendência que predominará, coincidentemente no texto intitulado “Universal”³²: “O poeta não se conforma em ser um indivíduo definido, com situação marcada numa classe, numa época, num temperamento”. Trata-se da experiência da totalidade, aqui tomada em uma acepção mais elementar, mas já defendida como essência poética da obra de Murilo.³³ Relegando para segundo plano a discussão político-ideológica, porque vai buscar o anseio universal de “ser a soma de todos os corpos e todas as almas”, e de pertencer às categorias extremas de “operário e rei”, “criança e patriarca”, “profeta e missionário”, da “extrema humildade à majestade máxima”.

Em freqüente oscilação entre as posições de apóstolo apaixonado e crítico lúcido, Murilo pontua seu papel de intelectual e artista. Não parece fácil

²⁷ Idem *ibidem*. Em Norberto Bobbio, *ob. cit.*, as caracterizações de direita e esquerda parecem servir, ambas, para Murilo Mendes, a segunda em versos como estes, a primeira em posições que defendem as elites, ou os privilégios das elites, principalmente a cultura, se for esse o conceito a prevalecer. À direita, as desigualdades vistas como fatalismo inevitável, à esquerda, a defesa da igualdade entre os homens, semelhante aos dogmas cristãos.

²⁸ Id. PCP, SD, p.762.

²⁹ Id. *ib.*, p.764.

³⁰ Id. *ib.*, “Cariátide”, p.764.

³¹ Id. *ib.*, “Ação”, p.765.

³² Id. *ib.*, p.765.

fixá-lo em qualquer dos dois extremos sem que seus próprios textos não venham questionar rótulos que se pretendam mais definitivos. A obra muriliana exige, em profundidade, a compreensão de uma sólida concepção do papel defendido pelo poeta, para o poeta. Sem falar de outras leituras, sempre possíveis.

Tempo e Eternidade, às vezes considerado menor, escrito com Jorge de Lima, dedicado à memória de Ismael Nery, mostra um discurso ainda mais contundente no sentido das definições políticas, em uma declaração como:

Até há pouco tempo atrás no meu país
ninguém sabia que a vida é luta de classes
E eu já era, desde cedo, inconformado e triste.³⁴

Este poema, *Novíssimo Job*, me parece representativo do amalgamento entre as convicções religiosas e políticas inerentes à concepção artística de Murilo Mendes. Se do ponto de vista junguiano *Job* é o arquétipo da conscientização espiritual do homem, do encontro entre o Ego e o Ser, para Murilo parece simbolizar a consciência social. O “novíssimo *Job*” não perdeu propriedades nem familiares, como o arquétipo bíblico, conhece o lado escuro, o abandono, só que com exclusividade, sem ter gozado dos privilégios do patriarca.

Há, pelo menos, coerência histórica na constatação: “Antes da separação entre os homens / existe a separação entre o homem e Deus”.³⁵

A tradição cultural, inegavelmente católica em que a obra se insere, justifica a coerência, mesmo que não seja essa a maior contribuição de um poeta cujo brilho, reconhecido, reside, afinal, nos paradoxos e nas contradições.

De qualquer maneira, trata-se de um olhar que não ignora, mas seleciona e se define, salvo, pelo menos, da alienação: “Meu novo olhar é o de quem desvendou os tempos futuros / E viu neles a separação entre os homens”

³⁶

³³ Cf. entre outros, M.M. Moura, *Murilo Mendes A poesia como totalidade*, 1995.

³⁴ *Novíssimo Job*, in *Tempo e eternidade*, PCP, p.245.

³⁵ Idem. Refiro-me a versões como a de Karen Armstrong, que defende a necessidade humana de um símbolo que represente a transcendência aos limites terrenos, no livro *Uma história de Deus*, 1994.

³⁶ Idem, PCP, TE, “Meu novo olhar”, p.247.

Há consciência, complacência e parcialidade: “Meu novo olhar é de quem penetra a massa / E sabe que, depois dela ter obtido pão e cinema, / Guerreará outra vez para não se entediar”.³⁷

As posições que às vezes oscilam entre o conservador e o neutro, apresentam afirmações como: “...a voz dos homens/ abafará a voz da sirene e da máquina,/ E que a palavra essencial de Jesus Cristo/ dominará as palavras do patrão e do operário”.³⁸

Para que não haja dúvidas, em que pese a dificuldade de se entender por poético o que parte do óbvio, é assim que a coragem lírica de Murilo Mendes se manifesta, numa espécie de “Filiação”:

Eu sou da raça do Eterno.
Fui criado no princípio
E desdobrado em muitas gerações
Através do espaço e do tempo.
Sinto-me acima das bandeiras,
Tropeçando em cabeças de chefes³⁹

Adiante, no poema “Angústia e Reação”⁴⁰, a referência sólida do mundo religioso é abalada: “Há dias em que pára nosso movimento em Deus”, “Há instantes em que (...) uma teoria política tem mais realidade que o Evangelho.” A persistência com que essa angústia é apresentada como momentânea não atenua nem a força contestatória do texto, nem o seu sentido vinculado a um tipo de visão da realidade, mas aponta para as hesitações do poeta na sua trajetória evangélica. Essa força leva ao desencadeamento do poema em termos de uma integração do poeta ao projeto religioso.

A busca da independência política, suprapartidária, pode ser reconhecida nos sinais particulares, humanos, da vida do próprio escritor, transpostos ao universo poético sem perder a individualidade e a altivez, mesmo quando a humildade e a submissão aos desígnios espirituais deveriam prevalecer, se os dogmas fossem rigorosamente seguidos. Assim, “a mãe do

³⁷ Idem.

³⁸ Id. ib., “Vocação do poeta”, p. 248/9.

³⁹ Id. ib., p. 250.

⁴⁰ Id. ib., p.252/3.

poeta sai do arco-íris tocando piano” , “a noiva do poeta morre numa tempestade marítima”, “o poeta encontra a Musa Berenice e inaugura o estado de febre permanente” , “três mulheres juram ao poeta amor eterno”. Ele mesmo se define, julga-se, “morre e justifica-se perante Deus” e “seu corpo entra glorioso na Comunidade Universal dos Santos”.⁴¹

1.1.2. A poesia entre o pagão e o cristão

No antepenúltimo e penúltimo versos do poema “Alpha e Ômega”, dá-se o reencontro com a Virgem, em tom inusitado, e a culminância do ciclo de ascensão, simulando uma naturalidade no mínimo polêmica em relação a um dos dogmas mais controvertidos da cultura ocidental:

À entrada do corpo do poeta, no reino da glória “ouve-se o riso triunfante da Imaculada Conceição” e “a unidade encerra-se na Trindade”.⁴² A busca da unidade como dogma e a inserção do artista na concepção da Santíssima Trindade vêm constituir um dos pontos nevrálgicos destes poemas de Murilo Mendes e do que se pretende entender ~~como~~ como expansão do seu pensamento através da crítica de arte até a influência e /ou relação com manifestações artísticas articuladas entre si.

A auto-suficiência é o tom que mais interessa registrar aqui, pela sintonia apresentada e relacionada à autonomia mundial dos artistas, em articulação, na cultura européia, a partir do neoclassicismo e, em particular, pelo que possa representar de peculiaridade em certa produção artística nacional.

Parece que Murilo insere um certo negar para conservar - um movimento histórico duradouro - no seu esforço, bem sucedido, de incluir na afirmação da sua religiosidade o que pode haver de mais oposto, ou diferente da beatitude, ou seja, a sensualidade, no sentido cárdio, ligado à emoção da sensibilidade pessoal e das relações interpessoais. O que não é nenhuma

⁴¹ Respectivamente, versos 2, 5, 7, 8, 17, 18, 19, do poema já mencionado, “Alpha e Ômega”.

novidade, cabe repetir. Basta lembrar São Juan de la Cruz, o poeta, de particular interesse para este trabalho. Afinal, os intérpretes da própria Bíblia têm zelado por um sistema de orientação da leitura no sentido de reconhecer a linguagem simbólica através da qual a força da fé e da Igreja é representada pelo amor, pela sensualidade que une pessoas entre si e uma coletividade a suas representações religiosas.

O que se destaca, na poesia do brasileiro de Minas, é a maneira como o faz, tanto no sentido da confecção poética quanto no ponto de vista em que se coloca.

Murilo Mendes, ao lado de Ismael Nery, e de outros que, próximos ou não, tiveram atitudes semelhantes, concebendo a arte como um apostolado, afrontaram um dogma da Igreja, bastante significativo, do ponto de vista da teologia, o da verticalidade, isto é, das funções hierárquicas autorizadas a legislar e transmitir os dogmas que os fiéis somente seguem.⁴³ Só que, afrontando-o, seguiram ao pé da letra as palavras do evangelho, da igualdade entre os homens no plano divino, que atualmente têm desdobramentos nos conceitos religiosos da chamada Nova Era.⁴⁴ Quer dizer, a idéia de ser criado à imagem de Deus, da participação do gênesis, e da transmissão do evangelho levadas às últimas conseqüências, no identificar-se como parte do “corpo místico”, parte de uma totalidade que nada exclui e a tudo abarca, de resto extremamente clara em um dos mais famosos e conhecidos poemas de Murilo, “Mapa”, como se verá adiante.

Ora, o papel do amor na proposta da poesia em Cristo, nas duas dimensões em que transita Murilo Mendes, do humano ao divino, e vice-versa, é introduzir a verdade dessa contradição permanente na própria estrutura poética. Ou, pelo menos, é uma bela tentativa.

O livro *Tempo e Eternidade* dimensiona a tese que vejo na obra de Murilo Mendes, de Jorge de Lima e de Ismael Nery, decididos por uma poesia

⁴² Id. ib., versos 20 e 21.

⁴³ Em Max Weber se encontra a questão da democracia católica, em que a massa de fiéis constitui um plano horizontal, que não se comunica entre si, em termos da transmissão do dogma, função hierárquica de sentido vertical. Ver Bibliografia.

⁴⁴ Ver questões da Nova Era e mercado editorial, fenômeno hoje semelhante ao do catolicismo nas décadas de 30 e 40. A respeito, arrolei, na Bibliografia, O. de Carvalho, *A Nova Era e a Revolução Cultural*, 1994.

religiosa, católica, pretendem seguir um projeto de trabalho explicitado na própria palavra poética.

A leitura que proponho constata a instauração de um universo poético que se instala a partir dos sinais particulares da vivência do poeta. Dividido entre a natureza divina e a natureza humana, de ambas se reconhecendo portador, o poeta aposta na vida eterna que o discurso dogmático promete. Para superar a condição da mortalidade, vai traçando paralelos entre uma individualidade que transborda seus próprios limites e reproduz os patriarcas do Antigo Testamento, e os apóstolos, do Novo. Vai criando uma intimidade entre a personalidade contemporânea do sujeito que fala nos poemas e os princípios do catolicismo - os dogmas mesmo, da unidade e da trindade, principalmente.

Essa familiaridade entre o indivíduo - que se pronuncia em termos poéticos - e as idéias religiosas - que cultiva - se solidifica através de uma leitura que confronte outros livros de poesia e as propostas de construção cultural presentes nos textos críticos, pelo menos de boa parte da carreira intelectual de Murilo Mendes.

Prevalecerá, talvez, para os que aceitaram as idéias de Ismael Nery, o messianismo como idade duradoura, entremeada pelos lamentos do novíssimo Jó. Esse também novo poeta não se desfaz dos modelos que o antecederam, inclusive aqueles de origem pagã, confessados nas passagens de *A Idade do Serrote*. Como a Musa, que perderá seus atributos mais humanos para aproximar-se de uma concepção cristã, mas ligada, com mais insistência, às imagens cósmicas e míticas, aos tempos primordiais, “da formação das pedras”, recebendo em sacrifício, dos poetas, “as amadas retrospectivas, atuais e futuras”.⁴⁵

Na seqüência dos poemas que definem a vocação poética, a imagem da musa e a relação do poeta com ela, o plano da eternidade é comum a ambos. O messianismo assumido pelo sujeito-poeta, além de igualar o poder do poeta ao da musa, pode inverter os papéis, ou voltar a exaltar a inspiradora com uma posição que não chega a ser reverente. Ou, finalmente, supõe

⁴⁵ Id. TE, “Musa”, p.247.

dificuldades e fraquezas mútuas, a Musa restituída ao mesmo pedestal ao qual também se ergue o poeta, condicionado à renúncia da condição humana e ao alcance da transcendência pela submissão, como se pode constatar:

Vocação do Poeta

Não nasci no começo deste século:
Nasci no plano do eterno,
Nasci de mil vidas superpostas,
Nasci de mil ternuras desdobradas.
(...)
Vim para experimentar dúvidas e contradições
(...)
Vim para distribuir inspiração às musas.⁴⁶

O Poeta e a Musa

Vens da eternidade e voltas para a eternidade.
(...)
Tens o ar frio de quem ultrapassou o mundo sensível e
resolve lhe dar um sinal da sua condescendência.
(...)
Esperas que eu diminua minha humanidade para ficar junto de
ti,
Sem ação, sem impulsos, observando apenas o desenrolar do
tempo,
o ciclo das estações, o curso dos astros, as cambiantes da cor
do céu e do oceano...
Seremos duas estátuas confabulando.
Então os acontecimentos não agirão mais sobre mim.
E eu sobrevoarei a vida física.
E tocarei o espírito da musa.⁴⁷

⁴⁶ Id. ib. "Vocação do poeta", p.248.

⁴⁷ Id. ib. "O poeta e a musa", p.249.

1.1.3. A estética religiosa como projeto implícito

Até aqui, então, em dois dos mais desprezados livros de Murilo Mendes, o projeto cultural e estético do escritor se mostra fiel às tradições religiosas da transcendência, da ascensão como caminho natural da arte poética, revestidas da personalidade contemporânea, o que não é novo, mas ainda é contundente. Um projeto não institucional, implícito, vale sublinhar, como coerência interna entre a religiosidade do autor e a elaboração metafórica das imagens que se repetem constantemente.

Trata-se do projeto da imortalidade que só o discurso religioso pode avaliar com tal credibilidade: a fusão entre o eterno e o transitório, baudeleriana, e significativamente expressa pelo poeta-crítico, que contempla o pintores e as telas da vida moderna, concretamente, nos textos que tratam de pintura, em poesia ou em prosa.

Em síntese, o projeto cultural de Murilo designa ao poeta o dom da profecia, na forma do discurso artístico, de criação ou de reflexão; ao artista, o papel mais próximo possível da divindade; a missão que se impõe e é escolhida pretende, através da palavra religiosa, denunciar e amenizar desigualdades. Se todos são iguais perante Deus, e se todos são um único corpo simbolizado pelo corpo de Cristo, que se sacrifica 'ad eternum', as misérias humanas são pequenas e superáveis pela consciência que projeta para o invisível as condições de uma vida melhor, porque mais verdadeira, propõe o poeta.

Nos dois livros citados, a identidade explícita da pessoa e da mítica imagem a ser cultivada e valorizada, da intelectualidade e da sensibilidade artística como trajeto de elevação espiritual, coloca^{se} do sentido mais simples ao mais intenso. De difícil digestão nos tempos em que as tradições deveriam estar por terra, e Deus, morto.

Essa vocação artística amalgamada à uma concepção religiosa já aparecia no primeiro livro, de 1930, *Poemas*, que reúne versos de um período de

quatro anos, 1925 a 29, bem diferenciados entre si. A onipotência, a divindade do poeta - “Sou o espírito que assiste à Criação / e que bole com todas as almas que encontra” - se apresenta em imagens explícitas e em subentendidos que dependem, ou favorecem, intenções de leitura, sinalizando as tendências mais freqüentes dos traços religiosos ligados ao messianismo como papel do artista.

Um dos sinais que coloca Murilo Mendes entre os que se propõem ao ritual do sacrifício crístico está traçado sobre o mapa do próprio corpo do poeta, seu país, seu mundo, matéria e instrumentos da modelagem de um projeto e de uma concepção de arte seguidos à risca:

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.⁴⁷

Se a expressão “Estou limitado” faz pensar na ambigüidade do cristianismo de Murilo, bem distante do tom triunfal que se esperaria de um apóstolo, por outro lado, demonstra que esse “Eu” é mais uma personificação simbólica do próprio Cristo, esse sim “limitado” na condição humana que a restauração dessa poesia dita cristã atribui. Aliás, outro poema, não incluído na primeira edição do mesmo livro, *Poemas*, deixa mais clara essa personificação de Deus pela poesia, e delimita melhor as dimensões do divino e do humano:

(...)deus que morre numa cruz pra variar de essência,
tudo me invoca pra ultrapassar minhas dimensões.⁴⁹

Não posso deixar de relacionar os quatro pontos cardeais com as extremidades do corpo do poeta, que apontam para uma expansão representativa do sacrifício divino. A cruz é o mais totalizante dos símbolos,⁵⁰ porque as duas linhas, convergindo no centro, somam-se em quatro segmentos, que são a base de todos os símbolos de orientação. Ao mesmo tempo, significa síntese, conjunção e emanação, sendo que na mística cristã, pela cruz está

⁴⁸ PCP, *Poemas*, “Mapa”, p.116.

⁴⁹ Id. ib. “Canto Novo”, p.123. Apêndice da edição de L.S. Picchio, que acrescenta três poemas ao primeiro livro de MM. Este poema foi publicado na revista *Verde*, N.1, maio, 1929, p.8.

⁵⁰ Consultei o *Dicionário enciclopédico da Religiões*, p. 745 e o *Dicionário de Símbolos*, p.309s.

representada a libertação espiritual do homem. Cada nuance da poesia de Murilo Mendes passa por essas e outras significações, que ao longo deste trabalho irão sendo delineadas, em seus reflexos sobre a crítica de artes.

Esse poeta, como todo artista, nessa concepção, é um corpo que se doa e se distende para abarcar todos os sentidos da dor humana, até alcançar a transcendência, para novamente retornar aos dramas individuais e cotidianos, resgatar a humanidade na encenação contínua da paixão do Cristo:

Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregam numa cruz, numa única vida .

Na poesia selecionada neste item, na qual o escritor apresenta a sua visão do universo, o modelo aponta a imagem do artista próximo a Cristo, no mínimo no papel de um profeta, patriarca trazido do Antigo Testamento para os papéis do Novo e deste para o mundo contemporâneo do Autor, um homem com toda a sua carga emocional e sensual, na luta absoluta, cotidiana e interminável de tentar superar a condição terrena. Essa imagem é complementada pela polivalência que abrange as quatro manifestações da arte - a literatura, a pintura, a música e a teoria da arte - que o artista deve exercer, como crítico que se movimenta como um apóstolo, ou como biógrafo, da vida alheia ou da própria, como se vê acentuadamente na configuração de alguns projetos culturais brasileiros.

No âmago dessa proposição está a identificação com o sacrifício da cruz, que não é fortuita e nem disparatada se pensarmos na vocação sacrificial reconhecida na criação artística de Murilo Mendes e Ismael Nery. O sinal de Deus, o crucifixo, possibilita muitos níveis de leitura, aos quais deverei remeter minhas considerações continuamente.

Outro poema do livro *Tempo e Eternidade* define a dimensão dessa proposta poética que se quer portadora da palavra do Cristo revivido, um sinalizador do “amor essencial”, que na expressão do poema seguinte é representado pela “musa bela e serena”, mas antes refere-se ao poeta como o

portador do novo olhar,⁵¹ que no título do poema já define o olhar que abrange o universo com uma convicção amarga.

O poema se encerra com a identificação do poeta com a trajetória do Cristo, aquele que “já vê se desenrolar sua própria paixão e morte”, a sua própria ascensão à Unidade divina, “esperando a integração do próprio ser definitivo”, em um contexto ainda exterior, “sob o olhar fixo e incompreensível de Deus”. É um contexto de exteriorização da idéia do divino, porque o “olhar de Deus” está ainda distanciado do “novo olhar” do poeta, apesar do objetivo da integração unitária e infinita, proposto como fazer estético, inclusive. Embora fale da identidade íntima, o sentido da divindade ainda se coloca ‘fora’ do eu poético. Trata-se de uma identificação histórica, de semelhança fatural, ainda sem a conotação do essencial interior.

A concepção da divindade do artista não se coloca como uma alucinação ou como um rasgo de ingenuidade. Idéias como a unidade, a onipresença, o compromisso com a salvação, são concebidas como a consciência da natureza espiritual do homem, que na tradição judaico cristã só pode ser atingida pelo sacrifício do corpo. Aqui se apresentam como uma apropriação estética, simbólica, em que o poeta, pela palavra e todos os artistas, através das respectivas linguagens, cumprem a missão divina de apreender e ensinar a transcendência.

⁵¹ TE, “Meu novo olhar”, p.247.

1.2. Job e seus amigos William Blake e Murilo Mendes

É nítida a atração de Murilo Mendes pelas fusões e encontros possíveis entre o poeta e o crítico ou entre o pintor e o poeta.

Um dos textos da antologia de pronunciamentos críticos propostos para este estudo apresenta um desses encontros: 'O amigo William Blake'.

O crítico não esconde seu entusiasmo pelo artista inglês, classificado entre os participantes da "arte visionária",¹ sem dificuldade de entender e aceitar as peculiaridades que marcaram o homem e o pintor, "É um poeta que se exprime plasticamente", diz Murilo, e pela reunião das duas linguagens, pelo mesmo gesto "escreve versos, ilustrando-os simultaneamente". O crítico vai mais longe, chegando a definir: William Blake "justapõe essas duas faces de uma mesma Arte. Porque a Arte é a Poesia".

Poder-se-ia dizer quase o mesmo de Murilo Mendes, um pintor que exprime sinestesticamente a poesia, um poeta que olha para a pintura, para a escultura e ouve música, recolhendo, de cada uma, essências primordiais que utiliza na composição de sua poesia, justapondo, então, todas as faces da mesma Arte. As misteriosas idéias cristãs da unidade e da trindade assumem para Murilo essa singela capacidade de conciliar diferentes ou até contrários.

O antiacademicismo e a preferência de Blake pelos temas bíblicos apontam traços que os textos murilianos de crítica de pintura sublinharão constantemente. A religiosidade também é assinalada, e o crítico se esforça para reconhecer no "amigo" a vivência cristã e o espírito contestador que ele mesmo, como poeta, apresentará em sua própria obra.

Para Blake, "um grande cristão apesar de anti-clerical", "um cristão das primeiras épocas" que se ocupava com o Antigo Testamento, "as figuras dos patriarcas e dos profetas começam a fazer parte de sua vida cotidiana, apresentando uma fãlidade maior que a dos amigos e parentes". Esse o artista familiar a Murilo, porque prolongava

¹ Cf. Michel Random, *L'Art Visionnaire*, 1991.

na sua pessoa a raça que terá de existir até o fim dos tempos, a raça dos poetas, dos visionários e dos santos voltados para os problemas transcendentais.

E as afinidades não se esgotam aí, pois muitos estudos já identificaram em Murilo o que ele viu em Blake: “um poeta lírico, alegórico (...) rebelado contra a Lei, a favor dos instintos, pregando o choque dos contrários”.

Da mesma forma, Murilo exalta a ‘atualidade’ de William Blake nos termos de “o inatural, herói da suprema Liberdade, herói do infundável combate entre o visível e o invisível”. Esses serão os termos com os quais o crítico Murilo Mendes assinalará suas considerações a respeito de muitos pintores e obras. Termos que reúnem o paganismo mitológico e os símbolos bíblicos no que se pode reconhecer como uma religiosidade ampla, que ultrapassa dogmas e simples configurações temáticas.

É em torno da figura de Job, um dos temas preferidos por William Blake, que se dá um encontro interessante entre a concepção do artista, reconhecível na poesia de Murilo, no modelo atualizado do profeta, e a atuação do crítico, que vai buscar, entre os criadores de arte que contempla, afinidades iluminadoras.

Na tradição dos serviços prestados pela arte ao discurso e ao estabelecimento visual do cristianismo, o discurso da Igreja, especialmente, tem em Murilo Mendes um dos que atualizam os dogmas e neles inserem a realidade do seu tempo, através da ancoragem entre o Antigo e o Novo Testamento.

No caso de “Novíssimo Job”, a partir de alguns pontos da história de Jó, em que pese a beleza do texto bíblico, o poeta, à primeira vista, mantém o tom queixoso e agressivo, sem dar nova vida ao Jó resignado, exemplo universal da paciência heróica, como se pode constatar em um quadro de cotejamento entre os textos:

1.21- Nu saí do ventre de minha mãe e nu
tornarei para lá.

3.11- Por que não morri dentro do ventre materno?

Por que não pereci logo que saí dele?

*Por que não me fizeste morrer pelo gládio de Herodes,
Ou ^{por} que não me fizeste morrer no ventre de minha mãe?*

7.21- Vou dormir no pó

E já estou salvo porque me deste a poeira por herança.

7.15- Minha alma prefere um fim violento

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.

7.16- Tem piedade de mim porque meus dias
são nada.

Por que me queres vivo?

... (faze) cessar um instante o meu suplício.

1.16 - O fogo de Deus caiu do céu

Manda a tempestade de fogo (...)

9.12 - que lhe pode dizer: por que fazes isto?

(...) ninguém sabe o que tu queres de nós

14. 21 - Estejam os seus filhos exaltados ou
estejam abatidos, ele não o saberá

Tu também não terás teus filhos renegados?

15.2 - Porventura o sábio responderá como se
falasse ao vento?²

Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo

Murilo transforma a trajetória de Jó através de pontos de vista e referentes provenientes do novo testamento: dirige-se ao Cristo e não ao Deus Pai; introduz personagens da história de Cristo e compara-se a Ele - “criado à tua imagem e semelhança”, sem “o poder de multiplicar o pão”. Assim o tom queixoso e submisso vai dando lugar a um Jó ‘atualizado’ pela personalidade poética que se impõe.³

Herodes e a Virgem Maria são referenciais colados aos originais; a alusão à Maria Madalena é mais livre, insinuante e até jocosa, bem própria do Murilo irreverente já estudado: “(...) não me deixaste nem a neta de Madalena para me amar”.⁴

Proposto também no título do livro, o significado da relação tempo - eternidade tem ainda um referencial de ‘atestado’ histórico da validade da palavra evangélica através de séculos, renovada em sua tendência de esquerda, e que dimensionou a imagem de Jó pelo Novo Testamento, nos versos de MM.

Cristo - como o novo Jó - e o poeta - como Cristo - estão postos ao lado dos desvalidos, estão “sem abrigo no mundo”, condenados a viver “passado, presente e futuro”, sentem-se recusados. E mesmo quando a palavra parece ou deveria ser resignada, o tom é ácido, pois, tendo “a poeira como

² Os versículos bíblicos estão numerados e seguidos dos versos de MM, em itálico. Transcrevo o poema, na íntegra, adiante. Trabalhei com dois exemplares da Bíblia, do mesmo tradutor, 1974 e 1982, Livros Poéticos, Jó. Utilizei a forma da edição de 1974. Um terceiro exemplar, com outra tradução, mencionado na Bibliografia, foi utilizado para cotejamento.

³ Há estudos fascinantes que tratam da figura de Jó, sob enfoques diferentes, tais como, entre outros: Robert Alter, “Truth and Poetry in the Book of Job”, in: *The art of biblical poetry*, 1985; E. F. Edinger, *O encontro com o self - Um comentário junguiano sobre as “Ilustrações do Livro de Jó” de William Blake*, 1986; Carl Jung, *Resposta a Jó*, 1979.

⁴ Idem, PCP, TE, “Novíssimo Job”, p. 245. Transcrevo o poema a seguir.

herança”, finaliza o poema invertendo o fardo: “Estou contigo mesmo e não me queres ter / Sou tua herança desde toda a eternidade”.⁵

Mesmo que se estabeleça a graça⁶, “a criação transformada”, com os braços divinos abrigando o poeta na travessia do “mundo em pânico”, o novo olhar, pelo Novo Testamento, “é o de quem já sabe que alegria e ventura não permanecem”⁷. A predominância não é a da pregação triunfalista da palavra cristã. Há questionamento e ressentimento; o drama de Jó permanece.⁸

Antes de concluir a interpretação dessa aproximação entre Murilo e Blake, penso que vale a transcrição integral do poema, uma vez que a composição insinua o poeta em todas as suas características:

Novíssimo Job

1- Eu fui criado à tua imagem e semelhança.
Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão do
pobre,
Nem a neta de Madalena para me amar,
O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.
5 -Deixaste-me de ti somente o escárnio que te
deram,
Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,
Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,
E o eco do teu grito de abandono:
Por isso serei angustiado e só até a consumação dos
meus dias.
10 - Por que não me fizeste morrer pelo gládio de
Herodes,
Ou por que não me fizeste morrer no ventre da minha
mãe?
Não me liguei ao mundo, nem venci o mundo.
Já me julguei muito antes do teu julgamento.

⁵ Idem, *ibidem*.

⁶ Idem, *ib.* poema com esse título, “Graça”, p.246.

⁷ Id. *ib.* “Meu novo olhar”, p. 247.

⁸ Essa afirmação pode ser confrontada e confirmada com outros estudos sobre Murilo Mendes, como, por exemplo, M.M. de Moura, *Murilo Mendes a poesia como totalidade*, 1995, p.63, entre outras.

E já estou salvo porque me deste a poeira por herança.

15 - Até há pouco tempo atrás no meu país
Ninguém sabia que a vida é a luta entre classes
E eu já era, desde cedo, inconformado e triste.

Antes da separação entre os homens
Existe a separação entre o homem e Deus.

20 - É doce te encarar como poeta e amigo
É duro te encarar como criador e juiz.

Tu me guardas como instrumento de teus desígnios,
Tu és o Grande Inquisidor perante mim.

Por que me queres vivo? Mata-me desde já.

25 - Cria outras almas, outros universos,
Sonda-os, explora-os com sua lenta enorme.
Mas faze cessar um instante o meu suplício.

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.

Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo,

30 - Mas a última e essencial palavra está contigo.

Todas as tuas obras dão testemunho de ti,

Mas ninguém sabe o que tu queres de nós.

(Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã

E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada.)

35 - Tu também não terá teus filhos renegados?

Aqueles que criaste e entregaste ao demônio

Para satisfazer tua cólera e paixão?

Ó Deus, tua justiça é maior que tua misericórdia.

Por que me deixaste assim sem abrigo no mundo?

40 - Por que me deste passado, presente e futuro?

Manda a tempestade de fogo a destruir minha
existência.

- Estou contigo mesmo e não me queres ter

Sou tua herança desde toda a eternidade.

Jó é o símbolo da fidelidade, diz a tradição, e o imaginário muriliano não foge disso. Mas a complexidade da relação entre Job e seu Deus vai bem mais longe, e faz juz às interpretações mais densas. A que interessa aqui é relativa às gravuras que Blake dedicou à história de Jó. Da abordagem psicanalítica utilizo apenas algumas considerações iluminadoras das características do arquétipo de Jó.⁹

A revelação divina, dizem os exegetas junguianos, é a compreensão do Ser, isto é, da totalidade cósmica, alcançada pelo ego, que obtém essa recompensa pelo apego a sua integridade, pela perseverança na fé.

No caso da poesia de Murilo Mendes, entendo que essa revelação é bem concreta. Simbolicamente, se coloca na concepção de arte que ele vai defender, com a dedicação de um Jó. Cristo é “poeta e amigo”, “criador e juiz”, detém “a última e essencial palavra”. O embate entre o poeta e seu criador se dá pela capacidade de expressão, análoga à capacidade de transcender. E será esse o principal escopo do Murilo crítico de artes.

A “criação artística visionária”, nas palavras de Jung, é “uma experiência primordial que ultrapassa o entendimento do homem”, e se contrapõe à “criação artística psicológica”, apegada aos limites da capacidade humana. O artista visionário se move nos patamares em que “as experiências primordiais rasgam de alto a baixo a cortina em que está pintada a figura de um mundo ordenado, e permitem um vislumbre do abismo insondável do ainda não nascido e das coisas ainda por vir (...)”.¹⁰

Esse vislumbre, na obra de Murilo Mendes, está diretamente ligado à religiosidade que defendeu na criação e no exercício intelectual, sem desvincular o plano poético da sua própria experiência vital. Do seu combate pessoal com todos os arquétipos - não poucos - que sua poesia e sua prosa invocaram, Murilo saiu consciente da criação artística e da missão cultural que escolheu

⁹ Para a psicanálise as características do arquétipo de Jó são: 1) combate entre o Ego, Jó, e a Personalidade Maior, Deus, Anjo, Ser Superior, Self, Ser Interior; 2) chaga e sofrimento do ego abatido pelo combate; 3) perseverança do ego; 4) revelação divina que recompensa o ego”. A literatura é pródiga na recriação simbólica desse combate, e o estudo de E.F. Edinger enumera: Jacó e o Anjo, que examinarei no próximo item; Paulo e Cristo, um encontro caro a Murilo Mendes; Fausto e Mefistófeles; o Capitão Ahab e Moby Dick; Nietzsche e Zarathustra. Cf. E. F. Edinger, ob. cit. p. 13-14.

¹⁰ Carl Jung, *Psychology and Literature*, 1979, par. 141s. Apud E.F. Edinger, ob. cit., p.15.

como Jó, consciente de ser “o portador do fado divino, que dá sentido ao seu sofrimento e libertação à sua alma”.¹¹

As gravuras de William Blake, que Murilo amou, expõem com clareza didática - outra preferência de Murilo, dessa vez em seus textos críticos - as vicissitudes de Jó, explicitando o seu papel junto a um Deus que também vive, no episódio de Jó, um processo de autoconhecimento.

A teoria jungueana olha com naturalidade para as relações dos homens com os planos divinos, demonstrando, inclusive, que Deus necessita dos homens para se tornar consciente de seu lado sombrio e corresponder às ambições do monoteísmo, que não teria sentido sem uma totalidade que englobe o bem e o mal, a luz e a treva:

Deus pode ser chamado de bom apenas porque Ele é capaz de manifestar Sua bondade nas pessoas. Sua *qualidade moral* depende das pessoas. Eis o motivo por que Ele encarna. A *individuação e a existência individual* são indispensáveis para a transformação de Deus, o Criador.¹²

Destaco, em grifos, a qualidade moral e a individuação como elementos fundamentais dessa visão que, penso, revela bem a complexidade da obra de Murilo Mendes, estabelecendo um impasse que não se resolve: entre arte, religião e ética, uma proposta de reconhecimento da divindade se estabelece no cruzamento entre a realidade e a imaginação, além do alcance dos argumentos racionalistas. É por isso que, como mecanismo de controle, nenhum dos três segmentos pode prescindir do outro, na concepção muriliana.

Assim, o crítico, como o poeta Murilo Mendes, verá, nos artistas e nas obras que contempla, uma qualidade moral e uma manifestação ética com o mesmo peso de convicção religiosa.

Da mesma forma, a missão do artista perante Deus recebe um fardo ainda mais pesado, como se pode ver em mais uma aproximação entre Murilo

¹¹ Rivkah Klager, *Satan in the Old Testament*, 1967, p.129, apud E.F. Edinger, ob. cit., p. 91.

¹² C. Jung, *Jung Letters*, 1975, vol.2, p.312, apud E.F. Edinger, ob. cit., p. 93.

Mendes e seus contemporâneos, dessa vez o grego Kazantzákis, que Murilo talvez não tenha conhecido, para quem os homens, e principalmente os artistas, são os salvadores de Deus.

Para sinalizar a abrangência dessa concepção que aceita a proximidade entre a arte e o plano divino, convém lembrar um especialista em literatura - Robert Alter e suas análises da poesia bíblica, tratando da culminante fala de Deus, no livro de Jó:

Através desse 'pushing' de expressão poética (...)a fala final nos ajuda a ver o panorama da criação, como talvez somente se possa fazer através da poesia, com os olhos de Deus.¹³

¹³ Robert Alter, *The Art of Biblical Poetry*, 1985, p. 87. Traduzi livremente.

1.3. Ascese: uma visão grega que Murilo discutiria

Novíssimo Jacob

Antes de eu nascer tu velavas sobre mim
E mandaste teu anjo substituir minha mãe morta.
Ele me continha quando eu corria à beira-mar
Ou quando me debruçava sobre o abismo,
5 Cantava serestas e acalantos
Para aplacar minhas horas de pedra.
Às vezes uma vasta sombra atravessava os dias:
E de noite eu ouvia claramente os passos do serafim
Perderem-se nas estrelas do céu.
10 Mais tarde uma mulher ao meu lado
Tinha um esboço de asas nas espáduas.
E na minha alma diminuíam os cuidados do tempo.

Manda-me de novo teu anjo
A fim de lavar as minhas chagas,
15 A fim de refrescar a minha boca:
Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém.
É preciso que eu te veja nos menores detalhes,
É preciso que eu seja não só eu, também tu.
E que encare o sofrimento como um céu aberto,
20 E tua luz descendo e subindo sobre mim.

Em um poema como Novíssimo Jacob¹ a atualização do arquétipo trazido da tradição milenar para o Brasil dos anos 30 assume outras dimensões. Escrito em 1934, trata-se de versos cuja leitura interpretativa pode retroceder às linhas bíblicas ou avançar até as tendências esotéricas e espiritualistas deste final de século, quando as visões orientais do mundo tomam tanto fôlego. De qualquer forma, em um enfoque que transborda os limites do sentido

¹ Id. ib.p.251.

evangélico da doutrina cristã, na linha da personagem assumida em primeira pessoa, o poema dimensiona a natureza religiosa do artista, que perpassa toda a obra de Murilo Mendes, indefectível:

*Antes de eu nascer tu velavas por mim
E mandaste teu anjo substituir minha mãe morta.*

25/21- O senhor permitiu que Rebecca que era estéril concebesse.

25/28-Rebecca amava Jacó

*É preciso que eu seja (...) também tu.
E que encare o sofrimento como um céu aberto
E tua luz descendo e subindo sobre mim.*

25/28/12- (Jacó) Viu em sonhos uma escada posta sobre a terra, cujo cimo tocava o céu, e os anjos de Deus subindo e descendo por ela.

*E de noite eu ouvia claramente os passos do serafim
Perderem-se nas estradas do céu.*

32/1 - Jacó prosseguiu o caminho que levava, e saíram-lhe ao encontro uns anjos de Deus.²

O “novíssimo Jacob”, como o velho Jacó, conviveu com anjos, obteve e perdeu a proteção divina, mas não teve nem o amor nem a presença da mãe, nem a fortuna, nem as muitas mulheres (legítimas) e filhos de quem fala o texto bíblico. Uma mulher ao seu lado “tinha um esboço de asas nas espáduas”, e diminuía, na alma do poeta, “os cuidados do tempo”, alusão ao zelo de Rebeca, à trama da primogenitura trocada pelo prato de lentilhas.

O novo Jacó, mais próximo, então, do velho Jó, não chama pelos anjos para defender-se de inimigos ou resgatar riquezas, mas para “lavar” as “chagas”, “refrescar” a “boca”, porque a palavra de Deus nem sempre “nos sustém”. A “luta com o anjo”, expressão cara a Murilo, que vai empregá-la

² A referência de leitura e transcrição de trechos da Bíblia é a mesma indicada acima, para “Novíssimo Job”.

algumas vezes em suas crônicas críticas, é tomada do episódio bíblico, sem aparecer no poema em questão, a não ser com o sentido da relação com o que seria o “anjo da guarda” das versões infantis: “teu anjo (...) me continha quando eu corria à beira-mar / (...) me debruçava sobre o abismo, (...). Manda-me de novo teu anjo (...)”

Aqui também chama a atenção a intensidade dos detalhes em que o poeta se aproxima da identidade do Cristo e como filho se dirige ao Pai; o próprio corpo, em chagas, refletindo os caminhos, a escada, enfim, a trajetória pela qual a “luz” sobe e desce, lembrando o princípio oriental de kundalini³, em uma concepção análoga ao conceito tântrico, de integração com a proteção divina. Uma análise mais detida poderia detectar alguns desses pontos que redimensionam uma leitura ligada exclusivamente aos elementos bíblicos.

A escada, pela qual Jacó via os anjos subindo e descendo do céu, que Murilo não transporta do texto bíblico, é um símbolo reconhecido, em vários aspectos e tradições, ligado à representação das relações entre o céu e a terra.⁴

A imagem da luta com o anjo como processo artístico ocorrerá muitas vezes no discurso crítico de Murilo, e pode ser considerada uma imagem consagrada na pintura.⁵ O sofrimento a ser encarado, no poema, pode incluir a angústia da criação poética, pode ser que o apelo - “Manda-me de novo teu anjo” - signifique também uma crise do processo da escrita, a luta sendo necessária, pois de um ponto de vista interior, a criação se renova ou progride, simbolicamente, em cada conflito superado.⁶

Ao artista cabe a missão simbólica do combate na produção e na manutenção da cultura, como a Jacó, por sua vitória, coube o papel de suporte digno da energia que devia dar origem ao povo de Israel.⁷

³ Força que une os extremos da espinha, subindo e descendo, ensinamento iogue para “ganhar força espiritual, habilidades sobrenaturais, conhecimento e liberação”. In Schlesinger e Porto, *Dicionário enciclopédico das religiões*, vol II, 1995, p. 1532.

⁴ Ver J. Chevalier e A. Cheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, 1990, p. 378s.

⁵ Ver itens 1., 1.1., Cap. IV deste trabalho.

⁶ Idem, p.566. *Dicionário de Símbolos*

⁷ Idem *ibidem*.

1.3.1. Kazantzákis, o grego

Em vários momentos de seus pronunciamentos a respeito de cultura ou crítica de artes, Murilo nos remete às ligações ocidentais com a cultura grega, sempre considerando a questão não devidamente tratada, mas sem tratá-la, ele também.

Sem pretender aprofundamento analítico-filosófico, apenas com o objetivo de pontuar a questão, encontro em livro recentemente publicado, sob tradução de um dos críticos de Murilo Mendes, José Paulo Paes,⁸ uma proposta oriunda da Grécia, no princípio do século. Mais exatamente: 1928, ano em que Murilo e seus amigos frequentavam a casa e a visão do mundo de Ismael Nery, o essencialismo.⁹ Trata-se das idéias, altamente poéticas, de Nikos Kazantzákis, apresentado pelo tradutor como “um místico sem Igreja”.

À parte o nihilismo nietzscheano que Murilo sem dúvidas discutiria, a concepção dos homens de fé como “salvadores de Deus” é muito esclarecedora do projeto desenvolvido em suas apreciações da pintura, reproduzindo a matriz poética. A pertinência disso se comprova no retrato de Nietzsche, escrito por um Murilo mais “grato” do que “íngrato”. Reconhecendo o universo comum, apesar do abismo partidário, Murilo endossa o pensamento do criador de Zaratustra: “A palavra do passado é sempre palavra de oráculo: só a compreenderéis se fordes os construtores do futuro e os visionários do presente”.¹⁰

Para Kazantzákis,¹¹ toda a vida é regida por duas correntes antagônicas, ambas sagradas, que devem ser articuladas e harmonizadas para regular todo pensamento e toda ação:

⁸ Este trabalho de J.P. Paes não parece estar relacionado aos seus estudos a respeito da obra de Murilo Mendes. A aproximação, no entanto, é evidente.

⁹ Esta questão será tratada na quarta parte deste estudo.

¹⁰ Nietzsche, in *Retratos-Relâmpago*, PCP, p. 1210.

¹¹ N. Kazantzákis, *Ascese Os Salvadores de Deus*, 1997. Cito, na sequência, as páginas 38, 119 e 123.

Vimos de um abismo de trevas; findamos num abismo de trevas: ao intervalo de luz entre um e outro damos o nome de vida.

Tão logo nascemos, principia o retorno; partida e volta são simultâneos; morremos a cada instante. Por isso, muitos proclamaram: O escopo da vida é a morte.

Todavia, tão logo nascemos, principia o esforço de criar, de tramar, de fazer da matéria vida: a cada instante nascemos. Por isso muitos proclamaram: o escopo da vida efêmera é a imortalidade. Nos transitórios corpos vivos, lutam duas correntes: 1^a a ascendente, rumo à síntese, à vida, à imortalidade; 2^a a descendente, rumo à dissolução, à matéria, à morte.

Obviamente, Murilo está no segundo grupo e nele vê e trata de inserir os artistas que distingue com sua apreciação crítica. Seu projeto, nesse sentido, trata de reunir a religião e a arte em suas várias linguagens. Quando se propôs, com Jorge de Lima, a “restaurar a poesia em Cristo”,¹² e quando diz, em carta à pintora Lídia Baís,¹³ que trabalhar “na ordem espiritual (...) é um dos meios de nos libertarmos das contingências deste mundo”, Murilo está agindo como “os Salvadores de Deus”, pois é pela ação do homem sobre a matéria que está assegurada a permanência do espírito, afirma Kazantzákis:

Não é Deus que nos irá salvar; nós é que o salvaremos lutando, criando, transfigurando a matéria em espírito.

Um escopo essencial do procedimento artístico e crítico de Murilo reside na defesa e na busca da liberdade. O sentido “das contingências deste mundo” tem desdobramentos e nuances contra todas as formas de opressão, inclusive da própria Igreja. E é na definição da “Relação de Homem a Homem” que o místico grego estabelece a idéia da liberdade e da superioridade

¹² Ver itens 1., 1.1., Cap. I; 2., Cap. III, sobre poesia e crítica.

instaurada pela luta dos homens por essa liberdade, principalmente através de uma concepção também baudelaireana do que se pode vislumbrar como uma configuração da arte:

Qual é a essência do nosso Deus? A luta pela liberdade. (...) Qual o nosso dever? Ascender com ele por essa linha ensangüentada.

A criação artística, mais que qualquer ação política, reside na imagem dessa “linha ensangüentada”, que o Autor explica ainda mais, sem compartimentalizar o que seria arte ou ciência, ao estabelecer o mesmo círculo infinito da criação, alpha e ômega, comprovado na poesia muriliana. Para Kazantzákis,

Nós, homens, somos miseráveis, pusilâmines, mesquinhos, insignificantes. Mas há em nós uma essência superior que nos impele impiedosamente para cima.

Dessa lama humana, joram canções divinas, idéias portentosas, amores intensos, um impulso incessante, misterioso, sem princípio nem fim nem propósito, e superior a todos os propósitos.

Versos de Baudelaire, “alma santa” e “alquimista”, que transformam a lama em ouro, a miséria da vida urbana em glória, a “essência superior” identificada no poeta. Toda semelhança não seria simples coincidência. Essa é uma idéia inegavelmente próxima das preocupações poético-pedagógicas do poeta e crítico Murilo Mendes.

Sem dúvida, há distância entre o catolicismo declarado de Murilo e a posição de “místico sem Igreja”, de Kazantzákis, mas a força do desencanto e a convicção da unidade homem-Deus são comuns ao grego e ao mineiro, no lamento de Jacó:

Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém.
É preciso que eu seja não só eu, também tu.

¹³ Item 4.1. deste trabalho.

A grande questão não é mais ser ou não ser católico, porque esses artistas, místicos, afinal, nada mais fazem do que o movimento eterno de “humanizar Deus e divinizar o homem”. A odisséia, obra concreta de Kazantzákis e implícita trajetória poética de Murilo Mendes, também compõe, afinal, uma “teodicéia - justificação do homem a partir da justificação de Deus”.¹⁴

¹⁴ Entre aspas, repito as palavras de Benedito Nunes, “A voz inaudível de Deus”, Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, 30/03/97, p.11.

1.4. Poesia - oração: O poeta e o santo nos Dias do Senhor

O livro que é objeto das considerações apresentadas neste item não faz parte de nenhum dos principais estudos a respeito da obra de Murilo Mendes e não fazia parte dos objetivos deste trabalho. Passo a incluí-lo por tratar-se de um argumento significativo em defesa da importância da religiosidade na obra do Autor, bem como da diferenciação que a obra apresenta em relação à poesia e a crítica de artes brasileiras.

Trata-se da antologia *Os Dias do Senhor*, publicada em Portugal, em 1962, que encontrei na Biblioteca do Centro de Estudos Murilo Mendes, em Juiz de Fora, constituída por parte do acervo pessoal do escritor, adquirido pelo Ministério da Cultura e parte doada pela viúva do poeta, Maria da Saudade Cortesão Mendes.

Catalogado entre os livros das seções de teoria e história religiosa, é, na verdade, uma antologia literária: versão portuguesa do original francês, de 1960, que se propõe a reunir textos multisseculares e universais, de caráter religioso mais amplo do que pareceria inicialmente. Tem como referencial os temas relativos ao ano litúrgico da Igreja Católica, mas o tradutor e organizador refere-se à "literatura espiritual" de língua portuguesa, justificando a inserção de autores não cristãos e não crentes, e da poesia moderna, apesar das dificuldades de adesão. Suponho que as dificuldades são bilaterais: dos escritores em aderir à idéia, e dos fiéis conservadores em lê-los. A situação é semelhante à questão da arte sacra na França, onde problemas políticos e estéticos alimentaram divergências entre os artistas e a Igreja, a ser tratada adiante.

A flexibilidade em relação aos escritores não religiosos não invalida a argumentação em favor da religiosidade de Murilo, porque aponta justamente para o caráter não ortodoxo em que está inserida, e se confirma no conteúdo dos poemas, conforme mostrarei adiante.

A proposta é apresentada por Jean Guilton que delinea uma antologia peculiar, da qual Murilo Mendes e Jorge de Lima fazem parte. Esse título não é arrolado pelos estudos mais completos sobre os dois autores. O filósofo apresenta o valor de oração da poesia e dos textos de reflexão religiosa.

Laís Corrêa de Araújo¹ levanta a possibilidade do próprio Murilo ter renegado essa antologia, por não aceitar os poemas nela incluídos. Declara que Murilo tivera essa atitude muitas vezes, pedindo, inclusive, que os livros *História do Brasil e Tempo e Eternidade* não fossem incluídos na fixação de sua obra.

Como hoje existe *Poesia Completa e Prosa*, publicada sob responsabilidade de Luciana Stegagno Picchio, que inclui os poemas em questão, talvez se deva pensar que haveria outros motivos para o 'esquecimento' desse livro, tanto pelo poeta quanto por seus estudiosos.

Duas tendências justificariam a hipótese da exclusão premeditada dessa antologia da obra muriliana. A primeira diz respeito ao nível de exigência de Murilo: seu zelo pela correção e exatidão, tanto das edições de seus próprios textos, quanto dos seus estudiosos, como demonstra sua correspondência com Laís Araújo.² Além de ser um livro irregular, pela seleção, organização e edição, um dos poemas está transcrito com erros. O escritor deve ter se ressentido disso.

A segunda tendência diz respeito ao problema da não-aceitação da religiosidade entre os intelectuais que detêm, ainda hoje, os meios mais conceituados de discussão e divulgação da cultura nacional - os acadêmicos, a pequena imprensa especializada e o também pequeno parque editorial. Em contraste com a máquina editorial da Igreja, evidentemente.³ O poeta preocupava-se com a compreensão de sua obra em relação a esses meios, e suponho que nos anos sessenta sua resistência às críticas e aos boicotes deveria estar muito enfraquecida.

Talvez Murilo não aprovasse o aparecimento de poemas seus no mesmo livro que arrola textos de Alceu Amoroso Lima e Gustavo Corção, uma linhagem da intelectualidade católica brasileira na qual ele realmente não

¹ Em resposta a consulta feita por carta, em junho de 1997.

² Ver o Suplemento Literário de Minas Gerais, nº 13, maio de 1996.

³ Ver item 1., Cap.III deste trabalho.

deveria ser incluído, por mais que encerre uma face muito verdadeira da cultura nacional.

Existe um bilhete de Murilo para Alceu, que lhe teria pedido a opinião sobre um grosso volume de poemas, quando o poeta veio ao Brasil, em 1972: "Querido Alceu, Estas páginas revelam (eu já sabia) um homem de espírito elevado, comunitário, de qualidades excepcionais. Mas, a meu ver, nada têm de poético. Você me pediu franqueza. (...) Seu Murilo"⁴

Dez anos antes, por ocasião da publicação da antologia, Murilo, consciente de seu valor de poeta, não teria gostado de se ver ao lado de tais escritores. Mas as diferenciações definitivas só podem resultar de um conhecimento mínimo da poesia e da prosa de Murilo, o que é raro. Este é um conflito em cujo bojo ainda hoje se debatem os críticos do poeta.

Por outro lado, *Os Dias do Senhor* põe Murilo ao lado de Paul Claudel e Juan de la Cruz, além de boa parte dos autores indicados por ele mesmo em relação à sua formação intelectual-religiosa.⁵ Seu lápis parece ter assinalado com gosto: o próprio nome no índice, seus versos e os versos prosaicos do místico espanhol, na mesma página. Fica difícil classificar a omissão dessa antologia que, do meu ponto de vista, aumenta a importância de Murilo como escritor e torna mais compreensível a sua posição quanto ao aspecto religioso da produção literária brasileira.

Valem algumas considerações sobre o 'encontro' com Juan de La Cruz, nas páginas da esquecida antologia, portuguesa, com certeza.

O único poema que Murilo assinalou, além de corrigir, em outro, os erros mencionados, é "Começo", transcrito do livro *Poesia em Pânico*. Logo em seguida destacou as palavras de Juan de La Cruz:

Minhas são as gentes, os justos são meus, e meus os pecadores

.....

⁴ Consultei o volume no Centro de Estudos Murilo Mendes, Juiz de Fora, cópia do original existente no Arquivo Tristão de Ataíde, no Rio de Janeiro.

⁵ Ver J. C. Guimarães, *Territórios...*, 1993, p.42, sobre o testemunho de Murilo quanto aos seus estudos de religião. Segundo o Autor, "a linha progressista, não ortodoxa (...) [de] preocupações sociais" do catolicismo muriliano ficam definidas pelos nomes citados. Columba Marmion, Meister Eckart, François Mauriac, Karl Adam, Romano Guardini, Henrique Suso, J.H. Newman, Charles Péguy, Georges Bernanos, além do já citado Paul Claudel, estão presentes na antologia *Os Dias do Senhor*, e perfazem mais de 50% dos dezoito nomes arrolados em "Testimonianza".

Não te diminuas, nem repares em migalhas que caem da mesa do
teu Pai.⁶

O primeiro fragmento está em perfeito acordo com a concepção poética e religiosa de Murilo Mendes em relação aos aspectos sociais. Mas há um certo tom amargo que o segundo fragmento confirma e me faz pensar na questão mesma dessa antologia. Murilo ao mesmo tempo reafirmando seu ideário ético e cultivando um distanciamento desconfiado ou até presunçoso.

Desconheço a razão da exclusão dessa antologia da obra de Murilo Mendes, se é que houve essa exclusão. Mas é realmente difícil aceitar a idéia de desconhecimento ou esquecimento, já que foi publicada em plena vida do escritor, na capital portuguesa que era familiar a ele e à esposa. Além disso, a obra constitui-se de uma tradução do original francês, da qual participaram diversos autores conhecidos e estimados por Murilo.

O contexto em que a poesia muriliana se coloca, a partir dessa obra, é muito representativo da proporção da religiosidade na vida do Autor. E as concepções que norteiam a proposta dessa antologia são absolutamente coerentes com o seu pensamento.

Enfim, a decisão de utilizar *Os Dias do Senhor* em defesa da importância e da coerência da religiosidade na obra de Murilo Mendes ultrapassa o patamar de todas essas questões para apoiar-se, primeiro, na idéia da independência da obra publicada.

A idéia se confirma pelas decisões tomadas pela organizadora da *Poesia Completa*, em relação a obras que Murilo não reuniu na edição de 1959, ou manifestou vontade de excluir do conjunto de sua obra, como *Bumba-Meu -Poeta*, *História do Brasil*, *Tempo e Eternidade*. Deste último observa L. S. Picchio: "Não o destruiu porém MM(...)"⁷

Parece um bom critério para considerar *Os Dias do Senhor* uma antologia de língua portuguesa, de caráter universal, da qual Murilo Mendes

⁶ In *Os Dias do Senhor*, p. 162, transcrito de São João da Cruz, *Oraçion del Alma Enamorada*, Obras completas, BAC, Madrid, 1950, p. 1281.

⁷ PCP, Notas e variantes, p.1687.

participou, pois o Autor não destruiu o livro, e o conservou em sua biblioteca pessoal.

Em segundo lugar, a aproximação entre as idéias de Murilo Mendes e a apresentação de Jean Guitton à essa antologia ‘esquecida’ pelos levantamentos da produção do poeta mineiro constitui um argumento que merece o destaque de subtítulo especial, no mínimo pela inteligência e elegância dos dois envolvidos, cargas ideológicas à parte.

1.4.1. Toque de recolher: fala um filósofo católico

Jean Guitton apresenta a palavra dos santos e dos autores “espirituais” como ajuda para a impossibilidade de expressão. Se o Ofício da Igreja é uma Oração oficial, “recitada ao mesmo tempo por todos os santos da terra”, diz Guitton, em passagem assinalada por Murilo:

podia-se criar uma espécie de para-liturgia, que nos fosse pessoal e onde cada qual podia colher o que para si e só para si tivesse significado: seria a um tempo oração e poesia, mas sobretudo história, história incomunicável, prelúdio do canto eterno com que todos glorificarão a misericórdia de Deus na sua existência temporal, segundo as palavras: misericordias Domini in aeternum cantabo.⁸

A antologia se propõe como uma “recolha” de textos que favorecem o “recolhimento”; quer dizer, a tarefa de terceiros, coletiva, a serviço do esforço pessoal do indivíduo que busca o auto-conhecimento, ou nas palavras do dogma

⁸ *Os Dias do Senhor*. Trad. e org. João Bérnard da Costa. Apres. de Jean Guitton. Lisboa : Livraria Moraes Editora, 1962. p.16. Esta passagem está assinalada, a lápis, podendo ser uma anotação de Murilo Mendes que também assinalou, com asteriscos e traços, muitas passagens do livro.

católico, busca a unificação, o “recolhimento de Deus”. Concepção próxima daquela mapeada na poesia de Murilo e que se reflete nos textos críticos.

A poesia, como a crítica muriliana, pode ser entendida como mediadora “entre a escolha que só uma alma pode fazer para seu uso próprio e a oração canônica da Igreja universal”. Esta é outra forma de falar do alerta para a natureza transcendente do homem como missão do artista, uma das chaves da crítica muriliana.

A dialética entre a tradição e a modernidade - que nos poemas de Murilo permite a atualização dos protótipos bíblicos, aos quais o poeta empresta sua voz - também é assinalada por Jean Guitton:

(os textos desta obra) São como um Livro de Horas deuterolítico, como um homem moderno pode desejar, um homem preso ao passado e vinculado ao presente, que despreza a lenda e de qualquer retórica e apaixonadamente procure a substância, a pureza, a densidade e o bom gosto.⁹

Como se vê, os elos entre a tradição católica e a arte moderna, no caso a poesia,¹⁰ são habilmente defendidos. Mais uma vez se apresentam esses elos revestidos da naturalidade que manteve a hegemonia da Igreja Católica na vida cultural do Ocidente, por tanto tempo. Em benefício mútuo entre a instituição e a arte, não custa lembrar.

Então, um “homem moderno” despreza lendas e despreza retóricas, mas não dispensa a “densidade”, nem o “bom gosto”. Admite-se, aí a dessacralização da oração, que valoriza as expressões individuais como um indício de modernidade. E a concepção da poesia, ou da prosa, como caminho de elevação, de caráter pedagógico, também cabe nessa formulação.

Murilo talvez tenha renegado sua participação nessa antologia, mas que seu perfil se reflete nas idéias de Jean Guitton, isso é irrefutável.

⁹ Idem ibidem.

¹⁰ No item 1., Cap.IV apresento alguns aspectos dessa questão em relação à pintura moderna e a Igreja Católica.

A própria rebeldia, ou diferenciação que o catolicismo de Murilo tenha apresentado, está prevista no âmbito das definições de Jean Guitton, que alerta para o perigo dos textos, de tão “sugestivos, belos e significativos”, estimularem mais a “alegria profana” do que a “fé” do leitor. Ensina o filósofo que “A Hora divina não deve afastar-nos da Hora humana, das preocupações do pensamento, do trabalho e da ajuda aos outros; antes pelo contrário, deve fecundá-la”.

Esse foi um risco que Murilo, literalmente, tirou de letra, pois, talvez, uma das razões do sucesso da sua poética e da adequação de sua crítica resida no fato de nunca ter subestimado a “Hora humana”, nem perdido a fé, mesmo que seus arroubos religiosos o tenham constrangido - como ainda constroem a seus críticos - a ponto de repudiar alguns momentos, como a participação na “deutero- (nova, segunda) liturgia”, proposta por Jean Guitton.

Cabe ainda registrar dois trechos da apresentação destacados por Murilo, considerando que assinalava idéias que lhe agradavam, iluminadoras, portanto, do seu pensamento:

os mais puros pensamentos e os mais puros
poemas (...) fôssemos lendo *ao ritmo das horas;*
de preferência ao crepúsculo, quando a alma,
cansada de ter vivido, se deve - como diz Platão -
somente à música.

Grifei as palavras assinaladas pelo poeta, pois nelas se reconhece a ligação de Murilo com a música, que o levou a “ajudar os outros”, aos costumes da pelo menos propalada caridade cristã. Refiro-me ao gesto pedagógico de compartilhar a audição de música erudita com os leitores das crônicas do *Jornal A Manhã*, ainda no Brasil dos anos quarenta.

A justificativa da autonomia da obra, ainda que à revelia do autor, se comprova no cruzamento entre idéias e ações de Murilo, seja no exercício poético, seja na participação ativa na vida cultural dos dois países em que viveu.

Para ser o mestre dos paradoxos na poesia, o escritor treinava a disciplina de uma coerência profissional que definiu uma missão cumprida à risca e pode ser rastreada em vários níveis do seu discurso.

Compensa, nesse sentido, considerar as marcas da sua própria leitura deixada nos livros que lhe pertenceram, passando a fazer parte deles. O seu texto complementa essas marcas, na medida em que sugere várias gamas de interpretação.

Quando leio a última passagem assinalada por Murilo na apresentação de Jean Guitton à antologia *Os Dias do Senhor*, encontro uma linha de raciocínio que não chega a trair a realização poética. A participação nessa antologia não invalidou uma face muito significativa da atuação cultural de Murilo Mendes, cosmopolita e engajada.

Jean Guitton cita Louis Lavelle e Murilo aprova: “a Escritura sem fé é a ‘petrificação do verbo’(...)”. Teria aprovado a imagem ou a relação dessa idéia com seus próprios versos:

Uma vasta mão me sacudirá na manhã pura.
Talvez eu nasça naquele momento,
Eu que venho morrendo desde a criação do mundo,
Eu que trago fortíssimo comigo
O pecado de nossos primeiros pais.

O espaço e o tempo
Hão de se desfazer no vestido da Grande noiva branca.
Serei finalmente decifrado, o estrangeiro da vida
Descansará pela primeira vez no universo familiar.¹¹

O desejo de ser “decifrado” e acolhido, expresso nos dois últimos versos, se abre para os sentidos:

- do dogma religioso mais imediato ao contexto em que o poema está inserido, do crente em busca do reino de Deus, a “casa do Senhor”, como propõe o intróito dessa “para-liturgia” que se apropria da palavra de Murilo para “modernizar” o tema da purificação do domingo da quarta semana da quaresma,

¹¹ “Começo” é o último poema do livro *A poesia em pânico*, in PCC, p.309.

de uma perspectiva temporal, que a estrutura do livro vai opor à outra perspectiva, a santoral;¹²

- da concepção do artista como um missionário de Deus e da cultura, que busca e espera cumprir seus desígnios - ser ouvido, lido, entendido e seguido.

No paradoxo da imagem “universo familiar”, que encerra o poema, o amplo e o mínimo se fundem, para refletir o sentido da totalidade entre o homem e o cosmos, que provem do dogma, mas se confirma no cotidiano laico, no simples recusar-se a um fim sem glória. Esse ‘cosmos’ é composto de inúmeros sistemas interligados, como os níveis de significação do texto e respectivas exegeses. Um desses sistemas, é, sem dúvida, o do poeta e seu leitor; outro, o de cada homem e sua fé.

Diante disso, a escolha deveria ser livre: toque de recolher para não ouvir, não ver, não falar de religião se não for por anátema - ou ato de recolher a oferta muriliana. Em recolhimento, procurar entender ^{b'} que revelar ou ocultar o sentimento religioso pode ter significado, em sentido maior, para a criação, para a crítica e para a historiografia da cultura nacional.

Desse ângulo, Murilo, como seus críticos, deveria ter percebido que os conflitos ideológicos, entre os quais o religioso, e as imperfeições hipertrofiadas a ponto de justificar omissões, “setorizam” e empobrecem. Bem mais que a escolha de uma das direções, que pode iluminar todas as outras, conhecidas ou não. Estou aludindo às palavras de Murilo Marcondes de Moura¹³:

Dessa forma, o leitor observa desconcertado uma variedade de gostos e de referências, muitas vezes aproximados sem mediações. Tudo aparece mesclado: o sério e o banal, o grotesco e o agradável, o rigor e o arabesco veloz, a utopia e a amargura. O que fazer? Efetuar o inventário das direções tomadas

¹² Como observei antes, a antologia é irregular em vários aspectos, e a organização é complexa, para não dizer confusa, o que também pode ter desestimulado Murilo e seus críticos. No caso, a perspectiva “temporal” é a laica; a “santoral” compreende a manifestação dos santos ou de seus intérpretes. Murilo participa da segunda com um poema, “São João Evangelista”, do livro *Parábola*, e um fragmento de “A Anunciação”, do livro *O Visionário*.

¹³ “Murilo Mendes: obra em mosaico”, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, exemplar citado, p. 3.

por essa poesia? Nesse caso o risco da paráfrase seria quase fatal. Escolher entre algumas delas? Mas aqui a perda é flagrante. Ao que parece, e nisso residiria um dos valores principais da poesia de Murilo Mendes, capaz de lhe assegurar um posto singular em nossa tradição, estamos diante de uma obra que exige um compromisso dos mais custosos: o despojamento das certezas adquiridas e das posições tomadas em troca de uma experiência inclusiva, que rejeita vigorosamente a setorização do pensamento e da sensibilidade, experiência em que a poesia dá as cartas, mas a poesia em seu mais alto grau de aventura e de risco.

Foi por ser religioso e pagão que Murilo chegou a ser assim plural, tão mineiro, tão brasileiro quanto cidadão do mundo.

Capítulo II - A crítica muriliana: na literatura e na música

1. Os escribas de Deus

O Murilo Mendes que se pronunciou pelas primeiras vezes como adido cultural do governo brasileiro, na Europa, aparentemente, está bem distanciado do poeta dos primeiros livros, do cronista de jornais e revistas. Seus referenciais católicos tão nítidos e até exacerbados foram submergidos por uma bibliografia acadêmica, ligeiramente diferenciada pela presença de alguns nomes como Sérgio Buarque e Caio Prado. Tais referenciais contribuem para assinalar, mais uma vez, uma visada não convencional sobre os aspectos da cultura brasileira que se propôs a divulgar com o cuidado de quem tem um projeto definido, de caráter cosmopolita.

Em dezembro de 1957, Murilo foi conferencista do Círculo Filológico de Milão, como professor de literatura brasileira na Universidade de Roma, discorrendo sobre "Aspectos da cultura brasileira". Tem o nítido objetivo de apresentar um quadro digno da cultura universal, minimizando os elementos diferenciadores; reconhece raízes e influências, embora rejeite os modelos exóticos e folclóricos.

Os componentes religiosos são evocados, tanto os provenientes da contribuição cultural negra, através dos fenômenos do sincretismo, quanto as bases da educação brasileira, de orientação eclesiástica - dentro do espírito da Contra-Reforma, através da atuação da Companhia de Jesus e das diversas ordens, como Beneditinos, Carmelitas e Franciscanos.

Deixa transparecer seu entusiasmo pelo encontro entre os elementos mágicos dos rituais africanos e os aspectos mais populares do culto

católico, do qual resultam cerimônias de “singolare bellezza”, a que o Rio, a Bahia e o Recife devem seu teatro, afirma.

Outro pronunciamento do Autor, três anos mais tarde, em dezembro de 1960, através de convênio do governo italiano para estudos filológicos e históricos portugueses e brasileiros, publicado sob o título de “Conflito de culturas em três poetas brasileiros”, seleciona os nomes de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp, como representantes das linguagens de ruptura, através da elaboração poética.

O tema religioso, apesar das eventuais ligações, critérios ou tendências, não é mencionado no tratamento do problema central, isto é, o das culturas européia e a americana em conflito, pelas quais transitam os três poetas, na tarefa de legitimar especialmente a porção brasileira, situada entre os pólos nacional e universal.

A religiosidade aparece na introdução do assunto, que retoma bastante o texto anterior, assinalando a presença africana, de um lado, e a dos missionários que, ao lado dos militares, vão ao encontro dos indígenas, nas florestas e sertões. A menção a esse dado remete mais ao papel negativo da religião durante o período colonial, tantas vezes apontado, do que a uma apologia da empreitada missionária.

Em Mário de Andrade, “neto espiritual de José de Alencar”, Murilo identifica a figura básica do movimento modernista, entendido como acesso do país à maioria cultural. Vê Mário como o principal responsável por um processo de nacionalismo “assimilador”¹, e mentor do conjunto de normas “orgânicas” do modernismo brasileiro. Essas normas são: a pesquisa estética aliada à atualização da inteligência artística e à consciência criadora nacional e estável.

Ao precisar o redimensionamento da cultura nacional através de uma nova formulação da linguagem, da valorização estética do material folclórico e da disciplina do artesanato literário como objetivo, Murilo identifica a “missão” de Mário em seu caráter ético e auto-outorgado, o de “dar uma nova consciência artística ao Brasil”.

¹ MM cita Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, vol.III, RJ, São José, 1959. Mantenho entre aspas as palavras que extraí da citação.

O “nacionalismo assimilador”, que não se faz contra nenhum país ou povo, nas palavras de Afrânio Coutinho, pode corresponder a um postulado católico assimilado organicamente pelo pensamento de Murilo. Ao mencionar a “família espiritual” e a “missão” a que se propõe Mário de Andrade, parece estar identificando um processo apostólico, de evangelização, submerso e submisso a um projeto intelectual mais poderoso. Quero dizer que Murilo aproxima o projeto cultural de Mário de uma atitude que não é estranha ao caráter dos procedimentos religiosos.

Na apresentação de Oswald de Andrade, “terrorista literário”, e da imagem do índio como símbolo nacional, é no “tupy or not tupy”, no Manifesto Antropófago de 1928, Murilo constata, nas palavras de Oswald:

Nunca fomos catequizados. Vivemos através de
um direito sonâmbulo.
Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém
do Pará.²

A partir daí, embora não se explicita a discussão, o que com certeza Murilo fez em outros momentos, rompe-se a possibilidade de enquadramento do pensamento muriliano na categoria acrítica do catolicismo. A aventura cultural é também religiosa. A “consciência artística do Brasil”, que Mário queria “disciplinada”, é “bagunceira” em Murilo Mendes, e se quer transcendente, elevada, universal, sem deixar de ser absolutamente pessoal.

O trabalho em prol dessa consciência Murilo iniciou antes de sair do Brasil, exercendo o papel de crítico. Isso nos termos das manifestações estético-culturais de um catolicismo apostólico brasileiro independente, paralelo, se quisermos, ao programa da Igreja no Brasil, à qual Murilo nunca esteve ligado, oficialmente, como intelectual, a não ser por pequeno período que ele mesmo interrompeu.³

O terceiro nome, Raul Bopp, a quem atribui a melhor realização poética dentro da proposta modernista, vem constituir a personalidade em que mais se reconhece a concepção apostólica do poeta que Murilo defende. Bopp é

² MM cita Oswald - Revista do livro, nº 16, RJ, 1959, pp.193-94.

celebrado como o “viajante por excelência”, e é essa a mesma qualidade do apóstolo São Paulo, um modelo que Murilo admite muitas vezes em seus textos jornalísticos. Nosso crítico destaca, na poesia do autor de “Cobra Norato”, o tratamento de temas e linguagens, pelo “dom de síntese”, pela “dimensão cósmica”, pelo “contato mais profundo com o sentido vital da terra”, que levam ao “mundo amazônico” no “continente do terceiro dia da criação” ,

Estamos em plena gênese bíblica e o poeta Bopp que, segundo Murilo, viajou e conheceu tantas culturas, “permaneceu tipicamente brasileiro”, realizando a ruptura com as fontes tradicionais e a manifestação do genuíno continente paradisíaco.

Esses traços e essas decisões apontam para uma concepção da cultura brasileira própria do pensamento de Murilo Mendes, na qual alguns tópicos ou características estão suficientemente claras, inclusive algumas já mencionadas acima. Essas características são:

a valorização do elemento indígena como signo da face brasileira ainda não completamente assimilada, nem em processos criativos nem em interpretativos. A assimilação desse elemento, configurado no universo amazônico, constituiria uma dimensão em que a visão européia não penetrou, na qual Raul Bopp edificou o plano da sua revolta, como mais uma tentativa de ruptura cultural;

a preferência por uma idéia de pluralidade de culturas que inclui a própria influência européia mais como parcela, menos como ruptura, que, de fato, segundo Murilo, nunca houve, porque os processos que realmente edificam uma cultura nacional são esforços legítimos de caracterização dos dados nativos e “sua conseqüente re-elaboração através da obra literária”.

A partir dessa visão que dá igual peso, ou pelo menos peso mais equilibrado ao nacionalismo como distinção e ao universalismo como aproximação da cultura brasileira com suas fontes, Murilo apontou a “marcha para uma interpenetração de culturas cada vez maior”.

³ Ver, a respeito, as considerações de Julio C. Guimarães sobre a conversão de Murilo, in *Territórios /conjunções poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, 1993, p. 41 s. O Autor se reporta às declarações de Alceu Amoroso Lima e Antonio Cândido.

A expressão chave desse pensamento passa a ser a idéia da mobilidade que vai abranger o país como um todo, de componentes diversificados, multifacetado, próprio para ser reconhecido como “laboratório de experiências”, a terra em que “o vento muda de lugar”, fugindo aos pés do poeta; o povo tem a “alma crivada de raças” que transitam num trem que “divide o Brasil como um meridiano”, na leitura que Murilo faz, na seqüência, de Raul Bopp, Mário e Oswald de Andrade.

Para definir o processo de “ruptura”, caracterizador da “modernidade” (termos que Murilo emprega a propósito dos três poetas, ainda sem explicitar os dois conceitos, que, aliás, até hoje se mantêm imprecisos), o escritor mineiro deu mais ênfase aos componentes universais do que aos nacionais, contrariando as posições predominantes na sua época.

A religiosidade, como traço de coesão entre a criação artística e a vida, que Murilo perseguiu, caracterizou também outros poetas da época, ainda menos estudados. Pelo menos a trajetória inicial, a opção por poemas religiosos, aproxima Murilo de Vinícius de Moraes, por exemplo.⁴

Recapitulando, penso que é possível resgatar os traços religiosos, aparentemente irrelevantes nos dois primeiros pronunciamentos feitos na Europa. Afinal, me parece que os três poetas escolhidos para representar a ruptura, sem envolvimento religioso direto, correspondem ao modelo visto no que chamo de “matriz poética”:

Mário de Andrade é o ‘missionário’ do drama da ruptura, estabelecendo seus rumos e tendo a participação mais contundente;

Oswald de Andrade é o ‘profeta’, porta-voz da religiosidade do “homem cordial”,⁵ irreverente e anti-hierárquica;

Raul Bopp é o ‘viajante’, o apóstolo portador da palavra transformada pela nacionalidade - que também corresponde, na seleção de Murilo, às características do homem cordial, de Sérgio Buarque de Holanda. Murilo identificou na poética de Bopp: a linguagem que elabora a intimidade do

⁴ Vale o registro de que Vinícius de Moraes pode ter representado, na sua dedicação à música popular, uma espécie de síntese do artista que Murilo e Mário de Andrade sonhavam para o Brasil. Reuniu as qualidades, aparentemente opostas, caras aos dois: o universal e o nacional, o tradicional, o erudito e o popular.

⁵ Conceito estabelecido por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, 1976, p.101-102.

coração, íntimo de divindades - pelo uso de diminutivos, como verbos, “estorzinho, querzinho”, na poesia; pela convivência com “deusinho e santinho”.

A ruptura, para Murilo Mendes, é um amalgamento entre raízes helênicas, via influência européia, e o “caldeamento de raças”, tão caro à sociologia da literatura, linha predominante nesse quadro da cultura brasileira que o poeta, agora professor, vai apresentar aos europeus. Mas a consagração do artista como missionário, apóstolo, profeta, subjaz aos pronunciamentos. Traçando protótipos dessa linhagem, Murilo concretizou o aprendizado autodidata que deu origem ao conferencista internacional.

2. As crônicas brasileiras de literatura

Apresento a seguir uma leitura dos textos sobre Miguel de Cervantes, Albert Camus, Sérgio Konder Reis, Carminha Gouthier, Maria Léa de Oliveira e Jorge de Lima.⁶ Originários do período entre 1947 e 1951, leio, em primeiro lugar, os artigos sobre escritores consagrados e internacionais, seguidos dos textos dedicados aos brasileiros. Significativamente, os últimos, em série de três, referentes a Jorge de Lima e a *Invenção de Orfeu*, são de 1951, imediatamente posteriores à trilogia sobre o pintor Lasar Segall, de que tratarei adiante e, da mesma forma, são incisivos quanto à religiosidade do artista e quanto à determinação do crítico em salientá-la.

O objetivo, como já foi dito, é encontrar os traços que permitam a identificação de protótipos do artista e do crítico que Murilo está pretendendo fixar, na tarefa de fortalecer expressões da cultura nacional. Tarefa essa a que parece ter-se dedicado com estreitas fronteiras em relação aos projetos que possam ter sido considerados mais importantes, em todo o período da história

⁶ Como os textos são inéditos em livro, com exceção da trilogia sobre Jorge de Lima, estão relacionados, por ordem alfabética, na seleção da produção esparsa de Murilo, no respectivo setor da Bibliografia Geral.

cultural que envolve o Brasil, independentemente de tendências ideológicas, prestígio e aceitação imediatos.

2.1. Murilo e Camus nas fileiras do Bom Samaritano

“O Próximo Cervantes”⁷ é um texto curioso, pela ambigüidade criada pelo título e pela insistência quanto ao caráter religioso, católico mesmo, salientado continuamente.

Assim, o próximo Cervantes não é aquele que virá após o autor de *Dom Quixote*, com igual envergadura. Mas está implícita a voz dos mandamentos, sob a qual foi escrito esse “produto exemplar da cultura cristã”, *Dom Quixote* - a “parábola do Bom Samaritano: o signo do amor ao próximo, esse próximo que Cristo caracterizou nosso ensinamento eterno”. Justamente quando a noção desse amor se dilui no seio de uma “religião da humanidade, humanidade num sentido meio vago e remoto, (que) tende a substituir a religião que repousa precisamente sobre os mandamentos de amor a Deus e ao próximo”.

Na verdade, desde o início do texto, Murilo já deixa evidente o que está querendo assinalar e a quem se dirige, utilizando arsenal de tanto peso: aos “homens na sua dupla qualidade de indivíduos e de membros de uma vasta comunidade”; é preciso lembrar que “há que amar a humanidade, mas há que amar primeiro o homem fora de um conceito algébrico”, pois o “universalismo não anula o individualismo - antes pelo contrário o pressupõe”.

Aí está Murilo Mendes, nem tanto a deus, nem tanto ao diabo, muito antes pelo contrário, a salientar, no culto pelo individual e pelo coletivo, no particular e no universal, os extremos que se propõe a equilibrar.

É evidente o objetivo de assinalar a filiação católica de *Dom Quixote* e a incompreensão da crítica do “cristianismo como formador, como vínculo do destino do homem ocidental”. Da mesma forma, é lembrado o próprio Cervantes, na definição de *Dom Quixote* como um “fiel discípulo do Cristo”. As

⁷ Letras e Artes, dom. 19 out., 1947, p.7.

“estradas poeirentas da Mancha” são comparadas aos campos da Galiléia, contrapondo o espaço restrito à universalidade da missão cristã, desde os tempos da sua fundação.

Essa relação entre o religioso e o universal pode ser identificada na proposta da restauração da poesia em Cristo e no exercício crítico de Murilo Mendes, não como inovação, mas como manutenção e atualização de uma linha tradicional na criação literária. Ainda hoje, mesmo que o sentido religioso continue sendo revisado e questionado, o tema da paixão de Cristo e a figura do Messias continuam sendo foco de interesse de uma produção literária significativa.⁸

A figura do Bom Samaritano é emblemática, nesse texto, e ligada ao conjunto de textos de Murilo examinados neste trabalho, cuja tônica é, sem dúvida, a identificação dos arquétipos subjacentes ao plano artístico que funde, em Murilo, o ‘eu poético’ e o missionário da cultura, da mesma forma que o próprio Murilo vê, no Quixote, a fusão entre o “idealista visionário e o homem prático”, Sancho Pança como um desdobramento do Quixote e vice-versa.

A ligação de Murilo com a cultura espanhola evidencia - se como mais um nexos religioso, confirmado em outros textos, inclusive o livro inédito até a publicação póstuma da *Poesia completa e prosa*.⁹ Mais um traço da busca de uma legitimação elevada, ‘nobre’ para sua identidade artística e intelectual. Unamuno é lembrado, com a interpretação da ligação entre Dom Quixote e Santo Inácio de Loyola, a quem nosso autor acrescenta a lembrança de Santa Tereza de Jesus, entre outros espanhóis ilustres que, além de encarnar os dois tipos, visionário e realista, “teriam conciliado no seu espírito e nos seus método de vida o Ocidente como fruto de ação e o Oriente como fruto de contemplação”.

⁸ Basta lembrar: *A última tentação de Cristo* de Nikos Kazantzákis; o mais recente e polêmico *Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago; e uma curiosidade - *Messias*, de Gore Vidal. Esse romance atualiza a imagem do Messias para os movimentos evangélicos dos Estados Unidos da segunda metade deste século, numa fusão significativa entre o papel do escritor e o messianismo, particularizado, inclusive, em ligeiro jogo de palavras, entre o nome da personagem e o do próprio autor: o narrador, Eugene Luther, é o mentor intelectual do messias da seita Cavita, autor das idéias e das palavras que o líder pronuncia, e um dissidente, como Lutero. Seu nome é o verdadeiro nome do autor, Eugene Luther Vidal Jr.

⁹ Trata-se de *Espaço espanhol*, de notas de viagem, de 1966-1969, PCP, p.1119. A obra está fora do período da produção de Murilo que me interessa neste trabalho, o que determina a impossibilidade de considerá-la, apesar das importantes conexões que apresenta com as preocupações e influências religiosas demonstradas pelo autor.

O papel múltiplo e de interpenetração entre as artes, que sempre interessa a Murilo, está registrado na passagem alusiva aos “artistas mais díspares” que comentaram *Dom Quixote* “pela ilustração, a gravura ou a música”, tais como Massenet, Strauss, Gustave Doré e Daumier.

A lucidez crítica de Murilo em relação à Igreja não perde a oportunidade de lembrar a palavra de Cristo como um referencial de ajustamento: se o cristianismo, como organização, fragilizou-se, é porque os valores espirituais desvinculam-se do valor imediato. E a manutenção das exigências cristãs, do amor a Deus e ao próximo, da dignidade humana diante da violência passa a residir, com muito mais ênfase, na “cultura do Cristo, fecundadora de heróis, de artistas e de santos”.

É explícita e clara, neste texto, a definição do artista que interessa ao crítico Murilo Mendes: a “manifesta caridade de Cervantes faz dele um leal servidor da cultura do Cristo” e *Dom Quixote* ainda tem um papel a cumprir pela sua trama rica e pela idéia de libertação que transmite. Cristianismo e liberdade são inseparáveis.

É interessante confirmar isso em outro texto, publicado dois anos após o “Próximo Cervantes”, em que a questão religiosa aparece no viés da negação ou da oposição. Embora não seja mencionado o nome de Cristo, os valores estabelecidos são os mesmos: “Camus”.¹⁰

Albert Camus é, para Murilo Mendes, um “homem que não possui a fé religiosa (mas) compreende (...) o estado de absurdo (...) acredita na força espiritual do homem, na sua força interior. (...) Delegado de uma minoria anônima (...) dos homens que recusam servir ao totalitarismo sob todas as formas. Humanista, pensador, moralista, dramaturgo, novelista (em quem) o homem (...) corresponde ao escritor: franco, leal, (...) de generosidade rara (...) [que] trabalha pela reposição dos valores humanos de permanência, pelo predomínio da natureza sobre a política, pelo atendimento dos homens em escala internacional”.

O modelo religioso cristão vai aparecer na sutileza de uma citação erudita:

¹⁰ L&A, domingo, 7 ago. 1949, p.5.

Se Diderot declarou que o fim do homem não é a salvação, mas a felicidade (*de resto a religião afirma que o fim do homem é a beatitude*), Candide lhe responde no mesmo registro, pois a sua resolução de *cultivar um jardim é uma transposição moderna da idéia do Paraíso Perdido*.

Os grifos, meus, assinalam, nessa afirmação de Murilo, a persistência nas características religiosas, bíblicas ou cristãs que o crítico encontra nas obras e autores que examina.

Confirmam-se, mais uma vez, a contemporaneidade apoiada por uma linhagem cultural universal e a religiosidade compatível com o engajamento social, como dois traços fundamentais da concepção muriliana do sentido da obra de arte e do papel do artista.

O artista que Murilo aprecia em Camus tem o mérito de tratar dos problemas do seu próprio tempo, “testemunha sensível do drama da nossa época (...) que pensa e age por conta própria, não se resignando em ser o agente de nenhum partido nem de nenhuma seita”. A reverência à tradição se explicita na observação de que Camus também pertence à “toda a longa linha libertária, clássica ou romântica”, “sincronizando sua vasta cultura clássica dos fatos e vibrações do momento presente”. Essa sincronia entre o passado e o presente significa, para o católico Murilo, a constatação de idéias que, caras a Camus, podem estar ligadas a Leon Tolstói e ao Sermão da Montanha.

Idéias para as quais, afinal, a cultura, a obra de arte, acentuando “os aspectos trágicos da vida atual”, devem contribuir para o “desenvolvimento de todos os valores positivos do homem, num clima de compreensão e fraternidade”.¹¹

No arremate dessas idéias, já no final do texto sobre Camus, aparece um tom panfletário, lembrando alguns poemas examinados acima: “Direis que a técnica proselitista dos maiores líderes cristãos é ingênua? Viva então, nesse caso a ingenuidade, muito superior à técnica dos sábidos, dos realistas, que outra coisa não têm feito senão multiplicar os cemitérios”.

¹¹ Estou utilizando, entre aspas, palavras com que Murilo, no texto, caracteriza o que seria uma posição de Camus, e não propriamente uma função da obra, porque a idéia me parece esclarecedora.

Estará Murilo sendo um desses proselitistas, ou não atribui a si mesmo o título de “líder cristão”, nem chega a dimensionar o que está contido em uma definição de ingenuidade. Também não considera as ligações da Igreja Católica quanto aos rudes processos da sua própria consolidação, das colonizações e da manutenção de poder.

Talvez, bem além disso, estejamos na frente de um argumentador que seleciona as idéias a defender, na medida em que podem servir às afirmações do seu pensamento, no qual as dimensões aparentemente contraditórias não se excluem.

2.2. Murilo e seus “próximos” brasileiros

No quadro estabelecido sob essas diretrizes religiosas, o surgimento de nomes desconhecidos ou esquecidos, entre os artistas ignorados pelos cânones vigentes, torna-se inevitável; da mesma forma, alteram-se os critérios que permitirão tal surgimento.

Proponho-me a resgatar o episódio que envolve um dos artistas desconhecidos apoiados por Murilo, mas trata-se de uma pintora. Por isso, cabe registrar, de forma rápida, três textos que tratam de autores brasileiros que não alcançaram a consagração institucional, pelo menos não em nível nacional, e que têm em comum a Bíblia como fonte densamente trabalhada, segundo o crítico.

Pela ordem de aparecimento dos textos, a respeito de Marcos Konder Reis,¹² Murilo fala dos defeitos dos poemas do jovem escritor, o que não é um procedimento comum no seu trabalho crítico. Depois, ao longo do texto, aponta as qualidades que o levarão a reconhecer a ambição de todos os

¹² L&A, 21-dez-1947, p.7. Konder Reis é escritor catarinense, tem seu nome, currículo e obras registrados em compêndios como R. Menezes, *Dicionário Literário Brasileiro*, 1978. Vários livros seus, com dedicatória, podem ser consultados na Biblioteca do CEMM.

poetas, cuja fatalidade vocacional é a de “através de todas as lutas, misérias, desânimos e sofrimentos, arrebatam o céu”.

Aparecem nesse texto as mesmas qualidades que Murilo considera de fundamental ligação com o cristianismo: liberdade, anarquia e inconformismo diante do totalitarismo; procura da felicidade a que tendem todos os homens, independentemente de dogmas ou fileiras.

Nosso crítico envolve qualquer tendência a alguma forma de religiosidade no manto do cristianismo, incluindo, por exemplo, os temas do mistério da infância e o panteísmo, “pois antes de ser cristão, somos pagãos”. Chega a afirmar que “o aspecto dionisíaco (...) não entra em conflito com a (...) fé cristã: desdobra mesmo motivos pouco explorados do dogma”. Na verdade, a coerência disso reside, antes, nas razões que se encontram na poesia do próprio Murilo, em que religiosidade e sensualidade não se separam.

Vários livros de Marcos Konder Reis, com dedicatória, foram conservados por Murilo e podem ser consultados na Biblioteca que pertenceu ao escritor.

Outros dois artigos são dedicados a transcrever poemas e um trecho narrativo, de Carminha Gouthier e Maria Léa de Oliveira, duas escritoras mineiras.¹³ O segundo não apresenta indicações de caráter religioso, mas vale a lembrança pela afirmação da universalidade que Murilo tanto defende, desta vez pelo critério de referências do escritor.

Ao observar que não sabe se Maria Léa, estreada, teria lido a escritora de quem ele, Murilo, se aproximava, Katherine Mansfield, arremata com uma prosaica observação de que “o vasto livro da vida está aberto a todos; todos bebem na mesma fonte sensações e idéias”. Sem dúvida, um argumento representativo dos ‘arranjos’ murilianos para legitimar suas opiniões, recomendações e até para, muitas vezes, elaborar seus poemas. As palavras evangélicas “na casa do pai há muitas moradas” e o sentido da unidade universal do cristianismo, nelas representadas, são a matriz para esse tipo de argumento, constante na crítica muriliana.

¹³ L&A, 17-jul.-1949, p.11 e 11-set.-1949, p.6., respectivamente. Não encontrei referência às duas escritoras nos compêndios mais conhecidos.

Já quanto a Carminha Gouthier, as fontes bíblicas de inspiração são destacadas e mais de uma vez explicitam-se as qualidades da poesia religiosa que escapa aos “toques de sentimentalismo” e aos “subprodutos da malsinada ‘literatura’ católica dos livros ‘piedosos’ e sentimentais”. Carminha Gouthier, segundo Murilo, combina “abstração com humanidade”, é “freqüentadora assídua do livro de Jó, dos Salmos, do Novo Testamento”, com versos “extensos, em metro livre, mas conservando sempre uma medida de gosto e uma atenção às leis fundamentais de ritmo e equilíbrio”, desviando-se “do efêmero, captando em versos de grande ressonância a parte essencial da nossa vida de espírito”.

Na leitura dos dois poemas transcritos é possível ver mais - a “vida de espírito” de Carminha é claramente construída por uma distensão das idéias de espaço e tempo que lembra a poesia de Murilo: “(...) pássaros que fogem(...) / estrela que espera... mesa de pés fincados nos quatro pontos cardiais (...) chão de barco invadindo o segredo das águas (...) hora vencida (...) Ontem hoje amanhã / tudo é raiz de eternidade. / Inútil medida do (...) corpo. / O (...) coração estendido como laje sonora / sob os pés de todas as criaturas / (...) mãos (que) alcançaram os telhados do mundo”.¹⁴

2.3. Jorge de Lima no exército de Deus

Os três últimos textos desta seqüência tratam de *Invenção de Orfeu* e acompanharam as edições do livro de Jorge de Lima.¹⁵ Coloca-se, desde o primeiro parágrafo, a dimensão que interessa assinalar: o cronista apresentando o poeta como “companheiro de armas espirituais”.

¹⁴ Idem. O título do poema de C. Gouthier é “Sobre os telhados do mundo”. Todas as reticências indicam os cortes, meus, para simplificar a citação.

¹⁵ A edição consultada da *Poesia Completa de Jorge de Lima*, RJ: Nova Fronteira, 2 ed., vol.II, transcreve os textos como apêndice da 1ª edição, com erro quanto ao ano de publicação dos artigos em L&A, 10 -jun; 17 - jun.; 24-jun. de 1951 e não 52, ano da publicação de *Invenção de Orfeu*.

Declarada a militância e o caráter dela, a serviço de Cristo, é a definição da atuação do crítico que se explicita, pela negação. O poema “cíclico, poema-rio” desconcerta o leitor especial e o amigo, que opta por confessar seu desespero “de não poder agarrar o monstro com as armas da intenção, da sensibilidade crítica, da lucidez e da estreita afinidade (que me liga) ao companheiro de selva escura”.

Essa posição é tipicamente muriliana: quando se espera de um crítico a precisão, e respectiva autoridade de um ‘expert’, encerra a trilogia evocando o Champollion que a obra de Jorge de Lima espera.

Talvez haja uma certa ironia nisso, pois na cronologia de publicação, estes textos seguem-se a outra trilogia, sobre Segall,¹⁶ em que os princípios críticos que orientam a ‘leitura’ de Murilo foram apresentados. Quanto a *Invenção de Orfeu*, esses princípios são o que o crítico “queria”, mas lhe escapa:

surpreender o núcleo do livro, sua profunda razão de ser (...) sua temática, sondar sua unidade, ligá-lo ao restante da (...) obra (...) descobrir o encadeamento de um capítulo a outro (...) os motivos que informam as páginas autônomas.

Considerados os critérios de abordagem literária da obra, quanto a sua estrutura, também são definidas questões essenciais, como o reconhecimento do caráter barroco e monumental do livro.¹⁷ São mencionados, mas não identificados, planos superpostos; o problema do tempo e do espaço é mais detalhado, considerado audacioso e imprevisto em termos da literatura nacional; a polifonia é apontada pelas influências da arquitetura, da pintura, da música, da história, da mitologia e da teologia, ligadas à gama de preferências e ramos de atuação do autor; as técnicas e formas utilizadas são enumeradas e mencionado o cruzamento de momentos épicos, líricos, dramas e farsas, com tons surrealistas que configuram a complexidade e erudição do texto. Tal enumeração acaba por permitir a identificação do “processo gerador deste livro”

¹⁶ Item 6., Cap.IV deste trabalho.

¹⁷ Posteriormente, em uma das conferências mencionadas acima, Murilo considerou essa chave fácil demais para a compreensão da literatura brasileira como um todo.

- a “fotomontagem”, definida como “recorte e cruzamento de idéias, palavras, imagens, alegorias, sensações” e relacionada a um resultado de “redução ou aumento superlativo das categorias de tempo e espaço”.

Esses elementos são fundamentais no discernimento da universalidade que Murilo atribui ao poema-rio de Jorge, e no registro da religiosidade do texto. No primeiro nível os cortes “implacáveis no tempo”, abrem dimensões diferenciadas, onde o espaço também é configurado arbitrariamente, de Egipto, Mesopotâmias, Caldéias e Babilônias a Venezas e Restelos, enfim estabelecendo, no poema, “o seu domínio próprio”.

No segundo, a religiosidade se instaura a partir de uma categoria literária reconhecida, “a obsessão da procura do tempo perdido”, tomada por Murilo não pela dimensão proustiana da memória, mas pelo “princípio dos tempos”. Bem além da “fotomontagem da infância”, um tempo “reconstituído” pela contínua referência e meditação da Queda do homem”, quando, no duelo entre o “espírito luciferino” e o “espírito que santifica”, pode dar-se “a renúncia aos elementos efêmeros”. A idéia da Queda é um princípio bíblico da criação do mundo que perpassa os dois Testamentos, pelos quais o poeta Murilo transita com um desembaraço espantoso.

A definição da temática é perseguida ao longo dos três textos, com predominância, como era de se esperar, para a discussão dos níveis de transcendência do texto diante da realidade e da condição humana, na complexidade da elaboração do tempo. O “instante da queda” e a exposição da “substância anárquica do homem” são apontados como tema, cuja crueza é dividida entre as tendências do autor: o “frio realismo” do técnico, talvez do médico, e a capacidade do conhecimento do “homem católico”.

Esse momento me parece crucial no discurso crítico de Murilo Mendes, e a tentativa de segui-lo talvez possa levar à compreensão, pelo menos parcial, do alcance do seu pensamento e da sua proposta.

No segundo texto, “A luta com o Anjo”, Murilo atribui um caráter apostólico, quase messiânico, a seu amigo Jorge, pois “ele mesmo em inúmeras páginas insinua, ele mesmo - suprema coragem - se define um mágico e um

claune (sic) espiritual. Um claune de gênio, (...), capaz de transpor aos olhos do mundo a nobre matéria do seu sofrimento em canto largo e purificador”.

O “novíssimo Jacob” agora está identificado com outro poeta, nada menos que o parceiro de *Tempo e Eternidade*, na “luta com o anjo” da qual “é muito provável que dentro em pouco ele se levante (...) trazendo um novo diamante arrancado aos abismos”.¹⁸

Por outro lado, o dilema brasileiro da valorização da ‘cor local’, do lado da “percepção do homem mediano”, e, ao mesmo tempo, da ‘construção’ de uma “cultura elevada”, acessível a poucos, está bem representado na obra de Jorge de Lima, vista pelo amigo e parceiro. Para o homem mediano, os poemas nordestinos, a poesia “física” e “sensorial”, que, apesar do “aspecto folclórico”, atinge “categoria universal”. Para os elevados, os poemas de Orfeu, feitos para quem seja capaz “de maior penetração espiritual, hábitos de meditação, (...) familiaridade com (...) ‘correspondências’ e analogias próprias ao clima da literatura e da religião”.

Parece este um viés adequado para ler Murilo Mendes, porque abre a possibilidade de inverter as posições dos elementos que compõem o grande tabuleiro cultural e rever o papel dos componentes religiosos.

2.4. Uma tradição de poucas rupturas

Neste mapeamento da concepção muriliana da literatura brasileira, no período em questão, evidenciam-se alguns temas preferidos da doutrina católica, alguns estreitamente ligados aos poemas da “restauração da poesia em Cristo”, tais como: a Queda, a luta com o anjo, o início e o fim dos tempos.

O artista, poeta, músico ou aprendiz de música, às voltas com essas questões é apresentado como profeta, missionário, apóstolo, de alguma forma reconhecível nas personalidades da história cristã. Mesmo que a rebeldia ou até

¹⁸ A expressão de Murilo lembra a passagem de Jacó, Gênesis, 32.-22, aludida anteriormente.

a não religiosidade seja a tônica do artista, haverá valores éticos e sociais a identificar com a fé, a esperança ou a caridade.

Há, implícito, principalmente nos artigos sobre Jorge de Lima, um conjunto de elementos nomeados como instrumentos e objetivos: intenção, sensibilidade, afinidade do crítico em relação à obra; núcleo, razão profunda, temática, unidade, encadeamento entre as partes, ligadas ou autônomas.

Da literatura e da arte ficam as concepções de manifestação da liberdade e de caminho de elevação espiritual.

Da crítica, como combate às limitações culturais e auxiliar na elevação espiritual da comunidade, fica uma leitura que persegue estruturas mais intencionais do que formais, na busca do cerne de motivos interiores. Reveladores, afinal, da espiritualidade em seu sentido religioso, ainda que chegue a reconhecer a independência ideológica e doutrinária.

Da cultura nacional, fica o reconhecimento de uma miscigenação enriquecedora mas não superlativa em relação às raízes, na reivindicação de um papel mais igualitário junto às manifestações européias. Isso na medida em que as origens são asseguradas e ampliadas pelo gênio de alguns escritores, até as realizações mais intencionais e sérias dos modernistas. O crítico reconhece os processos de ruptura que não isolam as manifestações nacionais, mas as ampliam até o equilíbrio aos níveis internacionais de cultura, passando pela superação dos traços do exotismo tropical.

3. Música : um projeto pedagógico de caridade cristã

... j'ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.
Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence,
Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.

Charles Baudelaire

Os textos de Murilo Mendes, dedicados a fornecer um roteiro de audição de música erudita, surgem com os primeiros números do suplemento Letras e Artes do jornal A Manhã, do Rio de Janeiro, entre 1946 e 1947.

Conforme a apresentação da coletânea publicada em 1993,¹ os textos levam a marca do projeto artístico de Murilo sobre o tripé da “crítica ao acanhamento cultural”, a “reivindicação da liberdade” e a associação entre “livre pesquisa estética” e “recuperação de uma totalidade de fundo religioso”.

Confirma-se o caráter didático do projeto; justifica-se a popularidade alcançada pela proposta, indicada pelas manifestações dos leitores, freqüentemente mencionadas pelo cronista que, desde o primeiro texto, deixa clara a destinação da escrita, “as possibilidades de discotecas para amadores”, e o tom que prevalecerá, embora não único, de bom humor e complacência para com os inexperientes.

A mescla entre “o fundo religioso”, a irreverência e o cosmopolitismo, que os estudiosos têm reconhecido em Murilo Mendes, já se colocam nas primeiras páginas, quando o cronista avisa aos incautos: “Quem pretender se divertir ou ‘passar o tempo’ com a audição do gregoriano está frito, pois nele o tempo não passa”, e logo assinala que o risco compensa, pois “o gregoriano representa, na opinião de musicólogos categorizados, a solução mais perfeita, até

¹ M.M. de Moura, in Murilo Mendes, *Formação de discoteca*, 1993, p. xiv a xxviii.

hoje encontrada pela música européia, para o famoso problema da união da palavra e do som”.²

As crônicas reúnem as principais características da ‘missão’ artístico-cultural a que se propõe Murilo: os temas religiosos e a densidade proveniente deles; na questão do tempo, aí popularizada no trocadilho “passar o tempo” onde “o tempo não passa”; a concessão apostólica de partilhar com ‘o próximo’, culturalmente ‘debilitado’, uma experiência própria do intelectual ligado à arte; a garantia do nível estético pela menção de estudos especializados e de proveniência européia.

A concepção pedagógica dessa proposta demonstra, ao mesmo tempo, flexibilidade com a seleção e firmeza no estabelecimento de “hierarquia”, “prioridade de valores e de preferências”, e até da quantidade mínima de peças de uma coleção.

Há um tom de reclame, para usar termo da época, ou recuando mais, na tradição do pregão, na apresentação das idéias da excepcionalidade do artista, ou de quem tenha sensibilidade para a arte, em palavras que se revestem de simplicidade, mas nem tanto, porque há lugar para demonstração de cultura sólida, em versos franceses sobre os quais incidem as noções de prestígio e permanência, conduzindo mesmo à idéia de eternidade nas condições excepcionais do paraíso.

Esse é um ponto de confluência marcante entre a intenção pedagógico-cultural, a manipulação de linguagens e pré-conceitos e a aplicação dos princípios de divulgação religiosa, que fazem do projeto de Murilo um apostolado, com toda a carga de sentidos que essa definição possa acarretar.

Acentua-se, no bojo dessa tensão entre um jogo manipulador e uma ‘nobreza’ de intenções, uma convicção que se articula em detrimento de qualquer maniqueísmo. Não se trata de rotular um autor, sua obra e o projeto em que esteja inserido, mas de entender que os processos desse tipo estiveram presentes na construção das condições culturais que se têm, ou não se têm hoje. Tanto que as conseqüências e repercussões ainda são sentidas, senão evidenciadas.

² Essa questão é tratada da mesma forma por Mário de Andrade na *Pequena História da Música*, 1942. A própria idéia da “Formação de discoteca” pode estar ligada à *Pequena História*, que apresenta um anexo denominado Discoteca. Há fontes e conceitos a merecer mais aproximações-distinções entre Murilo e Mário, em todas as frentes em que ambos se lançaram como construtores culturais.

A respeito de Beethoven, em defesa dos Quartetos contra a fama de hermetismo que pode afastar os iniciantes, Murilo reafirma o “propósito, se bem que modesto, de ajudar alguns a se elevarem e ajudar os elevados a se elevarem ainda mais”.

É gritante o contraste entre a declaração de modéstia e a convicção de que arte e superioridade são sinônimos de um estado a ser alcançado, de evidente conotação religiosa que passa pela exaltação individual. O trecho sobre Beethoven é ilustrativo:

Diremos, pois, que a linguagem sonora dos Quartetos de Beethoven é a *linguagem universal do individuo cultivado*, isto é, saiu da individualidade complexa e poderosa ... marca uma fisionomia que é própria do grande mestre; e ao mesmo tempo pode servir a todos os homens cultivados no esclarecimento de seus mais íntimos e mais fortes problemas morais e espirituais. Ouvindo-os, meditando-os e assimilando-os, não só participareis das lutas, dos sofrimentos, das derrotas e da esperança de Beethoven, como também *Beethoven participará de vossos sofrimentos, vossas lutas, vossas derrotas e vossas esperanças*. O homem de mediana cultura que não encontrar, em certas passagens dos Quartetos, muito de si mesmo, de seus problemas, de suas dúvidas e afirmações, é um homem para quem a vida é um acidente casual e não pode ter a profunda e transcendente significação que de fato tem; é um homem que não viveu e passa como uma sombra”.³

Beethoven ocupa o papel do redentor, no sentido em que o artista, para Murilo Mendes, tem essa tarefa de redimir a massa e transmitir a mensagem do plano divino. Essa proposição se repete nos textos que tratam das outras áreas culturais. Esse modelo corresponde ao resíduo de uma interpretação literal das promessas cristãs de igualdade entre os homens e Deus, através da figura redentora do Cristo, que o próprio poeta muitas vezes assume, como, por exemplo, nos poemas examinados antes, “Alpha e Ômega”, “Novíssimo Job” e “Novíssimo Jacob”.

Nesses casos as afirmações de Murilo apresentam uma sinceridade, muitas vezes, plena de pieguismo. Não diria pueril, porque a sua obra poética, tanto anterior quanto posterior à época das crônicas, demonstra uma elaboração de qualidade inegável. Quanto ao aspecto religioso, não parece correto desvincular a produção crítico-jornalística da poesia, pois podem compor um projeto único.

Levando-se em conta o veículo de transmissão e o objetivo declarado, na época em que os textos foram escritos, tudo é compreensível sob o reconhecimento de um projeto político-cultural evidente.

O sentido religioso representa uma proporção muito significativa para ser ignorada ou confundida com um mero componente de uma atividade cultural, que se estende pelo alcance da imprensa e da parcela viável de leitores, justamente porque corresponde a um projeto que representa o país em seus pólos tidos como mais desenvolvidos. O que é dito é o que o público espera ouvir, ou ler, mas sem concessões da posição de um refinamento estético insistente.

Cristo deveria ter pintado, escrito ou esculpido, mas apenas cantou, registra Murilo.⁴ Daí a verdadeira importância da música, “fonte perene de renovação e reeducação”.⁵ O teor religioso, em Murilo Mendes, não exclui os elementos físicos e sensoriais, que se devem somar, no caso da música, que remete à dança, para permitir a concepção de que o movimento é uma qualidade essencial do espírito.⁶

Ao tratar de Manuel de Falla Murilo assinala com mais ênfase as idéias de sensualidade ligadas à arte, especialmente à música e à cultura espanhola. Assim, “não é por acaso nem em vão que, em seu grande lirismo mortificado, leva a anotação tão católica e espanhola da devoção ao Corpo e Sangue de Cristo”, e em uma peça de de Falla encontra-se “uma verdadeira síntese espiritual na música dessa Espanha grandiosa e indomável, que está no coração de todos nós, contínua e permanente imagem de sangue, volúpia, morte e eternidade”⁷

³ Idem, Murilo Mendes, 1993, p. 28. Grifos meus.

⁴ Idem, ib. p. 111,141.

⁵ Id. ib., p. 83.

⁶ Id. ib., p. 111.

⁷ Id. ib., p. 108,109.

Aí estão os elementos fundamentais do que se possa entender de um conceito de arte defendido por Murilo Mendes, tanto em suas intervenções jornalísticas quanto em sua poesia: valorização de uma sensualidade que não se dissocia da busca da espiritualidade e do sentido da eternidade; o aperfeiçoamento cultural como elevação, síntese de toda a pretensão cultural e até vital de Murilo Mendes. Idéias que podem ser comprovadas na série de textos jornalísticos, na maior parte de sua obra e nos estudos que já foram publicados sobre ela.

Articulados a essa posição, que projeta na arte dimensões transcendentais, pode ser útil assinalar dois aspectos: a superioridade atribuída ao plano cultural/universal e à noção de nacionalismo decorrente. Digo decorrente porque essa noção é uma das distinções da obra de Murilo Mendes no panorama modernista dos anos trinta e quarenta. O "fundo religioso" é identificável na configuração da universalidade em que o nacionalismo integra-se como uma partícula homogênea. Aliás, diria que o que possa haver de homogêneo em um criador controvérsico como Murilo reside não em nacionalismo, mas nesse perpassar da religiosidade que o poeta e o crítico estão apontando insistentemente, ao longo de muitos textos.

Nas séries de crítica de literatura e pintura, os artistas brasileiros ocupam a maior parte dos textos e na série musical, mais voltada para a indicação de nomes universais, também há lugar para Vila - Lobos, ao lado de considerações sobre outras questões relativas ao meio musical da época. E as considerações serão constantemente relativas ao aparelhamento técnico, às fontes religiosas ou às características pessoais análogas, à busca da transcendência identificável em traços ou no conjunto da obra em foco.

Um dos traços mais insistentes nas crônicas musicais de Murilo diz respeito à desvalorização dos músicos ligados aos movimentos nacionalistas e à respectiva exaltação das qualidades universais da música. Assim, Debussy é mais importante que Wagner, porque "a nova era musical não se abriu sob o signo de indigestas mitologias nórdicas que celebrariam o ideal guerreiro; abriu-se sob o

signo da liberdade, das mitologias eternas do amor e da natureza, mais atentas ao indivíduo do que aos nacionalismos”.⁸

À universalidade se integra o fenômeno da intercorrência de culturas, que Murilo exalta nas primeiras conferências realizadas na Europa. É a mesma concepção que o leva a tratar de Stravinsky como um legítimo representante da “nossa época”, louvável porque “a intercorrência de culturas só pode produzir resultados favoráveis do desenvolvimento e progresso harmônico da intelectualidade humana”.⁹

Há, no setor musical, um encontro que assinala esse quadro também no que diz respeito ao amalgamento entre a universalidade e a religiosidade, passando pela presença clara da imagem do artista divinizado: Murilo Mendes e Otto Maria Carpeaux.

3.1. Contraponto: o cronista e o crítico no universal, ao pé da letra

No mesmo caderno cultural Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, um ano após a publicação da série *Formação de Discoteca*, Otto Maria Carpeaux¹⁰ enfoca justamente o quarteto selecionado por Murilo como músicos “essenciais, fundamentais”: Bach, Haendel, Mozart, Beethoven. A seleção de Carpeaux inclui também artigos sobre Schubert e Chopin, isso para nomear apenas os compositores que Murilo abordou nos textos da “*Formação*”. O cotejamento entre essas duas séries de artigos permite elucidações interessantes sobre a proposta e a posição de Murilo em relação à música e correspondência dessa posição ao seu projeto de exercício da crítica e da arte como um apostolado de paz, amor e caridade, mapeando os traços que configuram o artista religioso.

Seleciono dois representantes do contraponto entre Murilo e Otto: Mozart, sobre quem o intelectual austríaco discorda de Murilo, e Bach, caso em

⁸ Id. ib. p.78.

⁹ Id. ib. p.81.

¹⁰ *A Manhã*, L&A, RJ, 1947.

que Carpeaux oferece um bom argumento para defesa desta tese sobre a força da religiosidade na crítica de artes de Murilo, como um traço denso de universalidade.

Quanto a Mozart, que nos artigos de Murilo “ouviu os segredos do céu e do inferno”¹¹ e em um poema põe “asas no céu translúcido.....aero-amigo”,¹² Carpeaux é implacável:

De joelhos peço perdão a meu amigo Murilo
Mendes, mas é preciso dizê-lo: Mozart não foi um anjo.
Depois da morte, talvez, anjo tocando as mais belas
melodias do Rococó para Deus e os santos; mas no
século XVIII, o gênio foi criatura humana, muito humana”.

13

Se Mozart é para Murilo o músico das esferas espirituais, seu preferido muitas vezes declarado, com a visão de Carpeaux percebe - se a parcialidade dessa preferência, ou do que é explicitado dela, diante de um músico cuja obra representa uma “época menos crente”. A música religiosa reveladora de uma emocionada preocupação com o “destino do seu mundo”, mas quase sem sentido litúrgico, a ópera *Dom Giovanni*, ao mesmo tempo ‘ópera séria’ e ‘bufa’,¹⁴ como expressão da nobreza e da aristocracia com a qual Mozart teve momentos de aproximação e rompimento.¹⁵ Apesar das divergências, Mozart é, ou quer ser, mais um nobre do que um anjo, mais mundano do que espiritualizado.

O Mozart de Carpeaux surge mais próximo da pessoa Murilo do que aquele que está nas crônicas do próprio Murilo, nas quais o sentimento religioso é preponderante. O lado mundano de Mozart, que busca uma ascensão social

¹¹ Idem ob. cit. M. Mendes, 1993, p. 17.

¹² “Mozart” é um poema do livro *Os quatro elementos*, de 1935 in *Poesia Completa e Prosa*, p.267. De 1941, o poema “W.A.M” assinala o 150º aniversário da morte do compositor que “canta para que o homem retorne ao Paraíso”, in Apêndice a *Conversa portátil*, PCP, p.1489. Em *Parábola*, livro que reúne poemas de 1946-1952, o poema “Exegese” indica subtítulo (Mozart, divertimento em Ré Maior, K₃₃₄), “a substância da morte abre as asas para a transcendência”, PCP, p.549. Além disso, é conhecida a visão que Murilo narra de Mozart, cf. “Os arquivos implacáveis de João Condé”, *Jornal A Manhã*, Letras e Artes, 15, mai., 1949, p. 8-9.

¹³ O.M.Carpeaux, *Sobre letras e artes*, 1992, p.159.

¹⁴ Id. ib., ob. cit. p. 159,60. Ver J. Starobinski, 1979 *Os emblemas da razão*, “Mozart Noturno”, 1989, p.33; “Luzes e poder em A flauta mágica”, p. 132.

¹⁵ Ver o artigo de Mário de Andrade “O pontapé de Mozart”, do rodapé *Mundo Musical*, Folha da Manhã, SP, 1-7-1943. Todo o conjunto de artigos do rodapé está reunidos na *Edição crítica e comentada de O Mundo Musical de Mário de Andrade*, de Jorge Coli, no prelo. Consuefi a versão em mimeo, de 1990, vol. 1, p.40, da Biblioteca IFCH/UNICAMP.

lembra atitude 'aristocrática' de Murilo - ensinar o público a ouvir música erudita, partilhando a experiência de um aprendizado solitário e metódico.¹⁶

Bach representa o oposto, sacrificando sua vida nos limites de uma pequena cidade e de um projeto aparentemente simples e modesto, de realizar o "verdadeiro fim de sua vida", a "boa organização dos serviços musicais na Igreja".¹⁷ Quer dizer, uma opção de trabalho e vida homogêneos pela idéia de uma missão claramente definida, que o poeta mineiro vai reverenciar ao extremo.

Murilo vê em Bach "o ordenador, o construtor por excelência" que "desperta a religiosidade escondida no mais íntimo do ateu, desenvolve e aperfeiçoa a religiosidade do crente", é "luterano e universal", portanto "é mesmo o modelo do cristão, do homem total que venceu as forças exteriores pela contemplação dos mistérios do Salvador". E muito mais:

É um resultado de Encarnação vivida, continuada, repetida e desenvolvida, musicalmente até o máximo, no espírito, no coração, no ser todo de um europeu existindo em pleno século dezoito.¹⁸

Se o Bach de Murilo acaba representando o próprio Cristo em versão musical, Carpeaux, apesar de considerar anacrônica a delimitação do gênio de Bach entre a música sacra e a profana quanto ao "cristianismo superior", tanto quanto a implicação "modernista" - aí junto com Murilo - fornece um cruzamento entre enfoques histórico e teórico-formal, justamente o que é mais frágil em Murilo, para confirmar a idéia da deificação do artista.

Trata-se da informação de que no final da *Arte da Fuga*, no terceiro tema da fuga nº19, as notas, os fonemas e as letras fundem - se na seqüência B-a-c-h, antecedendo longa pausa que termina com acordes do coral "Vor Deinen Thron tret'ich hiermit - Apresento-me perante o Teu trono..." Essa a glória almejada por Bach e esse o caminho: alçar-se à presença - e à imortalidade - de Deus, através da sua arte, da sua obra, mais que por sua vida pessoal.

¹⁶ Referências aos hábitos de Murilo se encontram nos acima mencionados "Arquivos de João Condé". Há um cuidado didático e elegante em transmitir o conhecimento de música erudita como vivência. O texto sobre Bach, por exemplo, é seguido da observação: "Esta crônica foi inspirada pela audição das Trinta Variações Goldberg de J. S. Bach, para cravo, na interpretação de Wanda Lanowska".

¹⁷ Carpeaux cita Bach, em documento de 1708, um pedido de demissão.

¹⁸ M. Mendes, ob. cit., 1993, p.146-150.

Os termos “ordenador”, “construtor”, são revestidos, no texto de Murilo, citado acima, de um certo tom de mistério, numa carga de sentido profético, evangélico: desperta o ateu, vence pela contemplação, “é um resultado de Encarnação vívida”. O projeto pedagógico de Bach é esclarecido por Carpeaux nas dimensões de um projeto de vida.

Os limites são fáceis de transpor para Murilo; seu fervor abarca tudo no mesmo tom exacerbado da fé em que, resguardados os elementos retóricos de expressão, a linguagem - das crônicas e artigos - contamina-se do recurso poético da conciliação dos contrários, já tão decantado pelos analistas da sua obra poética.

O confronto com o artigo de Carpeaux¹⁹ vai reforçar a idéia que estou perseguindo, de que nesse conjunto de textos, como na poesia da “*restauração em Cristo*”, a individualidade se reveste da aura da divindade, no bojo de uma concepção cultural em que se apresenta a religiosidade, como vivência, muito mais que uma simples opção de credo.

A crítica de Carpeaux vai apresentar também uma idéia de transcendência, não pelo tipo de afirmação genérica que usa o Murilo das crônicas, ou pela linguagem elaborada da “poesia em Cristo”, mas pelo crivo que pode partir de uma visão panorâmica e grandiloquente para ser amarrada à imanência da obra, diante da qual a subjetividade ou a tendência ideológico-religiosa até pode existir, mas é obrigada a recuar.

No que concerne ao objetivo deste trabalho, por descoberta se entende a revelação de nomes pequenos, esquecidos, obras pequenas, duvidosas, que assinalam a irreversibilidade de um projeto de duas caras, amalgamento da tradição com a renovação, sem o qual a mentalidade provinciana não se move.

O conhecimento ou o esforço pelo conhecimento da música é um dos elementos formadores do protótipo de pessoa culta e de artista que Murilo defendeu, mesmo que com pequenos gestos, dos quais resultaram algum tipo de referência construtora nos domínios da cultura nacional em algum dos seus recônditos sertões.

¹⁹ O.M. Carpeaux, L&A, 30, mar. 1947; *Sobre Letras e Artes*, 1992, p. 148 -152.

Detalhes técnicos dos dois artigos poderiam ser discutidos, se este trabalho tivesse a música como objetivo e fosse escrito por um especialista. O que interessa é assinalar o conteúdo de um confronto em que a preocupação pedagógico-cultural e religiosa de Murilo, nos textos sobre música, não destoam muito significativamente da posição de um crítico como Carpeaux.

Ao mesmo tempo que a comparação aponta para uma certa ingenuidade que as posições de Murilo às vezes aparentam - digo aparentam porque o proposital não pode ser descartado - distinguem o crítico do cronista, o analista do divulgador da arte e do cristianismo. Otto, como Mário de Andrade, trata sua formação e define seus objetivos de modo bem diferente de Murilo. A educação religiosa é comum aos três, mas só Murilo faz dela um modo de viver amalgamado ao modo de criar.

As crônicas musicais são isto, enumeram peças que o escritor considera fundamentais para a formação de uma discoteca e para uma educação refinada, com vistas a um 'estar a vontade' em um mundo, ou melhor, em um modo de viver elegante, ao qual Murilo atribui também um caráter religioso. Porque não há frivolidade nessa atitude, ou porque não é esse o traço predominante nessa atitude, salva-se o seu projeto pedagógico-cultural, como divulgador, sem o escopo de um crítico, como de resto, ele mesmo sempre afirmou.

Capítulo III - O contexto e os conceitos

1. As revistas, os jornais e o Sinal de Deus

Kíaxon
vá vá vá
vá filosofia vã

qual o ciã
deste menino
clandestino
qual o ciã

- Chico César, MPB, 1996 -

No ambiente cultural brasileiro dos anos 20, década que precedeu o ingresso de Murilo Mendes na carreira de colaborador em jornais e revistas, um dos periódicos que circulavam no Rio e em São Paulo dá continuidade ao conceito de arte como “sorriso da sociedade”. Engloba diversas áreas culturais, da arte à política, toma posições partidárias, como, por exemplo, apoio aos maragatos contra os borgistas, no Rio Grande do Sul, em defesa dos princípios liberais, em 1924.

Refiro-me à *Novíssima*, que mereceu de seus críticos o apelido de “Velhíssima”, oposição que revela a medida das polêmicas comuns nos meios culturais da época. Preparada para passar a imagem de harmonia e maturidade cultural e política, a revista apresenta uma nítida separação entre o “mundo da inteligência e do espírito e o mundo real”, tendo como público as elites, que se esforçam para demonstrar uma cultura geral. A alegada posição estética se resume, afinal, em “diversas homenagens a artistas consagrados pela elite da sociedade”. Trata-se do tipo de imprensa que tem a função de “ocultar os conflitos de uma sociedade repleta de problemas”.¹

A crítica literária de *Novíssima*, cujo titular foi Plínio Salgado, pode ser sintetizada como uma visão idealista, ‘mister nobre e complexo’ a ser exercido com o objetivo de orientar opiniões com critério, independência e

¹ Conforme M. Guelli, *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*, 1987, p. 47-72.

cultura. Cabe ao crítico a função de fazer justiça e ser imparcial, sem prender-se ao formalismo de questões técnicas.²

A simples referência ao nome de Plínio Salgado é problemática, na medida em que uma leitura apressada possa criar a confusão de qualquer aproximação com Murilo Mendes, embora ele mesmo tenha por diversas vezes advertido e alertado contra o catolicismo reacionário.³ Vale lembrar a revista e seu crítico, para assinalar as diferenças das posições.

Palavras como orientação, justiça, imparcialidade, seriedade, independência aparecem como tipificações do autoritarismo que caracteriza as posições conservadoras e é vigorosamente rejeitado por Murilo. À crítica, defendida por Salgado e aos setores que representa, cabe agitar os meios culturais, apreciar e comentar, jamais confirmar ou negar o que o artista afirma; estar à margem, propor sem impor, assistir sem torcer.⁴

Esta posição corresponde à definição do "ecletismo" condenado por Mário Pedrosa, endossando Baudelaire.⁵ Aliás, a distinção entre a crítica eclética e a crítica dos artistas, sob o enfoque do especialista Mário Pedrosa, reúne, como se vê, marxistas e românticos, da mesma forma que contribui para excluir Murilo das alas poderosas da cultura católica de seu tempo.⁶

A crítica de artistas - muito mais uma convivência estética do que um julgamento distanciado pela autoridade - ao mesmo tempo que torna mais peculiar o exercício crítico, assinala as diferenças mais fundamentais entre os escritores e os veículos de suas idéias.

Para Cecília de Lara, "a matização de idéias é bem maior do que se supõe ou se deseja ver, nos anos 20". Artistas e intelectuais, atraídos pelo socialismo, viviam conflitos entre as novas idéias e suas próprias condições de formação e convicção religiosa. Entre eles, a autora destaca Alceu Amoroso Lima, que optou pela conversão e adesão à Igreja; Sérgio Buarque de Holanda,

² Idem, p. 87s.

³ Um desses pronunciamentos é, por exemplo, o artigo "Attrahirei tudo a mim" (S. João, XII, 32), publicado pelo Boletim de Ariel, Nº 4, jan., 1937, p. 106-107. As palavras de S. João são utilizadas para defender a ampla aceitação de idéias, de diferentes procedências.

⁴ Idem, M. Guelfi, ob. cit. p. 88s.

⁵ Ver item 2.1., deste capítulo.

⁶ Julio Castañon Guimarães trata das questões da crítica e das ligações de Murilo com o catolicismo no livro sobre Murilo Mendes, no livro *Territórios e Injunções...*, já mencionado e a ser retomado adiante.

Antonio de Alcântara Machado e Mário de Andrade, que escolheram o conflito “que se cristalizou como uma posição existencial”.⁷

É exemplar, enquanto evidência desses conflitos da época, o drama vivido por Mário de Andrade, entre seus sentimentos religiosos e as exigências intelectuais do período, predominantemente socialistas. A correspondência de Mário, já publicada,⁸ constitui uma comovente comprovação desses conflitos. O sofrimento que se evidencia nesse tipo de experiência deve ter sido um componente de proporções consideráveis no processo de criação de Mário e de tantos outros.

Aliás, entre Mário e Murilo o problema religioso deixou marcas consideráveis, refletidas no importante artigo de Mário sobre o livro *Poesia em Pânico*, que pode ser confrontado com uma significativa carta de Mário a Alceu Amoroso Lima, escrita muito antes.

No artigo a sensibilidade artística e a fragilidade humana são confessadas, sem medo de certo pieguismo rapidamente superado por uma linguagem que se densifica no reconhecimento de uma dor familiar:

Uma dor perdulária levada impiedosamente ao extremo limite da *autopunição*; um desregramento congestionado que *descrê da sua própria fé, maltrata seus próprios ideais, ignora o escândalo*; uma paixão enceguedida, marcada por uma sinceridade silvestre, emperrada no espontâneo, que desiste de seus prazeres na grandiosa volúpia de sofrer; um grito, um *grito imenso*, um choro, um choro violento, *uma audácia temerária feita entre medos e covardias*; um desespero sexual que vê pra castigar a amada e constantemente a doura de encantos vulgares e infieis: era natural que tantos desequilíbrios assim juntados pusessem a arte em fuga e a poesia em pânico. Mas juntados que foram por um espírito absolutamente invulgar, criaram um dos

⁷ Prefácio in M. Guelfi, ob. cit. 1987, p. 9.

⁸ Cf. correspondência de Mário de Andrade com Alceu Amoroso Lima e Augusto Meyer, arroladas na bibliografia geral.

momentos mais belos da poesia contemporânea e,
por certo, o seu mais doloroso canto de amor.⁹

Os limites tênues das paixões humanas, entre as quais a fé, parecem ser mais frágeis para os artistas, capazes de revelar essa fraqueza comum nas figuras excepcionais dos modernistas, defensores de projetos tão racionais que suas dores e fragilidades tornavam-se insuspeitas.

Outras palavras recortadas do artigo de Mário, “a arte em fuga e a poesia em pânico”, restituídas ao contexto, mudam de tom, o que faz pensar nos riscos desse tipo de citação, ao mesmo tempo que desmascara evidências: os elogios à poesia de Murilo, que estrategicamente arrematam o artigo, nesse jogo de ferir e acariciar, se tornam irrelevantes diante da descoberta da identidade do próprio sofrimento, que Mário expõe, talvez escudado pela posição de crítico, mas acabando por revelar uma significativa confirmação entre a obra e a vida.

Na carta a Alceu Amoroso Lima, já publicada,¹⁰ em agosto de 1930 Mário pedia licença a Alceu para dedicar-lhe “Marco da Viração”, parte de seu livro *Remate de Males*, dizendo que ali nada havia que comprometesse diretamente o homenageado, “no seu catolicismo que é a parte mais nobre e intratável da sua personalidade”.

Repetindo o procedimento de transcrever e grifar as palavras de Mário, têm-se:

Entre o catolicismo intratável (quero dizer:
sem acomodações) de você e a *tíbieza do meu*
entram tantas personagens no espetáculo que
alguma gente pode cobrir as faces com as mãos,
sujar-se de cinza benta e *gritar de escândalo*.¹¹

Os nove anos que separam esta carta da crítica à *Poesia em Pânico* não apagaram a consciência de Mário, a ponto de as palavras serem quase as mesmas, numa projeção do sentido artístico de uma densidade muito diferente

⁹ M. de Andrade, “A poesia em pânico” in: *O empalhador de passarinhos*, 1972.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

de uma avaliação crítica de qualquer tendência. De resto, nenhuma abordagem poderia ter o alcance de uma leitura que hoje dialoga com momentos e produções tão diferenciadas, dos mesmos intelectuais, numa mesma época.

É impressionante o rígido condicionamento político-cultural que levou o episódio vivido por Mário e Alceu ao desfecho de uma segunda carta que, alguns meses depois, cancelava a dedicatória, com a 'justificativa' de que, afinal, Alceu seria prejudicado. Essa decisão foi mantida, pois "Marco da Viração" tem outro homenageado,¹² e aponta para as nuances da difícil realidade de ser uma pessoa pública neste país, ainda que ligada aos meios considerados superiores.

Manoel Bandeira foi testemunha desse impasse, e a carta a ele endereçada acentua o que corria paralelamente à questão religiosa, em termos dos constrangimentos de que Mário procurava defender-se: "...eu que nunca sei direito si sou católico, quando ateu me pergunta digo que sou, quando católico pergunta digo que não. (...) Além do mais ele voltou à crítica literária e não quero que imaginem que estou amaciando críticos".¹³ Aí está uma expressão sólida de tudo o que Mário se obrigou a ocultar em nome de um projeto cultural pessoal, no sentido da convivência, mesmo, com um meio pretensioso e autocentrado

Parte do poema que Mário analisa na primeira carta a Alceu, registra o conceito de Deus e a relação desse conceito com as manifestações da arte nele contidas. O significado da palavra Deus que "*ressoa no bojo do violão! no bordão! gentes, bem no bordão*"¹⁴ é digno do enfoque dado à

¹¹ Ver carta de Mário de Andrade a Alceu Amoroso Lima, 16 - VIII - 30, in Andrade, 1968 : 15.

¹² Consulto a edição do Círculo do Livro, *Poesias Completas*, de 1976, p. 228, em que consta: "a José Bento Faria Ferraz".

¹³ M. Andrade, 1968, p. 251.

¹⁴ Idem MA, *Poesias Completas*, p. 239-241. *Remate de males*, - Marco da Viração - 7- "A adivinha".

(...)
Ser o bojo vazio do violão...
A noite igualada separa a vida do universo,
É o momento em que as coisas todas são resumos
E pelas esquinas dos bairros se engrandecem os violões.
Que é que é?...
É um instrumento de música oscilando num soco de pedra.
.....
Mas o violão é mais imenso que as palavras
E não as compreende mais.

Que significa até a palavra "Deus"?
... alguma coisa mais desejada...
Mais bem puxada, mais bem dançada,
além do mundo e do pensamento...

religiosidade brasileira por Sérgio Buarque de Holanda, próximo de Mário no convívio com o “conflito cristalizado” do drama religioso da época, nas palavras de M. Guelfi. Quantos artistas brasileiros correspondem à essa concepção ou contribuíram para uma discussão em torno dela?

É problemática a argumentação em torno da diferença entre os escritores acima relacionados e aqueles que estiveram ligados à *Novíssima* e outras publicações do tipo, âncoras do integralismo e das variantes das concepções fascistas que figuraram no ambiente cultural da época.

Durante a década de vinte, vários grupos se formaram em torno de publicações periódicas, algumas mais radicais, quer nas posições conservadoras, como *Novíssima*, ou mais inovadoras, como *Estética*. Se pensarmos nos escritores que assinaram artigos em muitas dessas revistas e no papel que elas exerceram, impõe-se uma relativa flexibilidade em torno da idéia do modernismo e dos caminhos da configuração de uma cultura brasileira do século que se iniciava.

As maiores cisões se davam em torno de tendências como o “Verde-amarelismo”, nascido com *Novíssima* e defensor de um nacionalismo que retoma alguns elementos da tradição europeia, da mesma forma que *Festa*, enquanto a defesa dos processos mais radicais de ruptura ficava com *Klaxon* e os movimentos “Pau-Brasil” e “Antropofagia”.

O grupo ligado à *Novíssima* queria unir o conceito tradicional de Beleza à ideologia do nacionalismo. Embora pregasse contra a imitação estrangeira, pelo ideário unanimista e fascista, terminava por ficar mais próximo dos europeus do que os que admitiam as ligações entre o nacional e o universalismo. Esse era o caso dos que gravitavam em torno de *Estética*.¹⁵

Catira leve e jongo lento,
Pra que não basta noite de dança...
Êxtase de interminável festança,
Que a insuficiência do amor não abre
Na flor humana duma palavra...
Ele ressoa no bojo do violão! no bordão! gentes, bem no bordão!
Mas o violão não sabe não! Ninguém não sabe! (...)

A informalidade com que o divino aparece nesse poema, de 1930, torna incompreensíveis as objeções de Mário à poesia de Murilo, ou faz pensar que todas as leituras precisam ser refeitas, em termos cada vez mais diferenciados. Chama a atenção, no último verso, a construção coloquial, pleonástica, o “ninguém não sabe”, que empregada poeticamente é atingida pela ambigüidade da própria idéia que refere, ninguém sabe, por ninguém não sabe, pode resultar em algo que todos sabem, ou pelo menos, suspeitam.

¹⁵ Idem M. Guelfi, ob. cit., p. 216s.

Encontram-se os traços da proposta cultural de Murilo Mendes em uma dessas duas correntes, a que “situa o caso brasileiro em termos de participação no ‘espírito moderno’, internacional, opondo Modernismo a passadismo”. Cecília de Lara identifica a influência simbolista que circulou por várias publicações até passar a ser a marca registrada da revista *Festa*, com seu grupo espiritualista, interessado em temas filosóficos, morais e religiosos.¹⁶

Não deve ter sido por acaso que *Festa* teve, talvez, a periodização mais longa (1927/1935). Como a linha moderada de *Novíssima*, sem as tendências integralistas/fascistas, os religiosos e moralistas de *Festa* tiveram o importante papel de divulgadores do Modernismo, capazes de transmitir as novidades com um mínimo de credibilidade, gradualmente, através de autores respeitados pela elite conservadora e pelo pequeno público da cultura nacional: “Sem destruir o passado, assimilaram e transmitiram, aos poucos, os elementos renovadores do movimento”.¹⁷

Penso que é interessante o reconhecimento desses matizes, porque o pensamento de Murilo não poderia ser compreendido sem a pontuação das tradições religiosas, laços que sempre foram muito sólidos na sua produção artística e na cultura nacional como um todo.

As tendências conservadoras não foram superadas nem pelo modernismo nem pelo século inteiro de revoluções formais e temáticas. Um enfoque que simplesmente compartimentalize idéias como velho e novo, conservador e revolucionário, opressor e libertário, não abrangiria as nuances e a complexidade do problema.

O exame, ainda que rápido, de duas publicações das quais Murilo participou, em diferentes momentos, confirma essa complexidade.

O suplemento do jornal “A Manhã” circulou entre 46 e 52. Folhear quase ao acaso alguns exemplares de 49 e mapear os traços religiosos dos artistas de quem as crônicas de Murilo Mendes tratam demonstra que correspondem à linha ideológica do jornal, cujo teor católico é marcante.

¹⁶ C. Lara, *Klaxon & Terra Roxa...*, 1972, p. 211-12.

¹⁷ *idem*, M. Gueiffi, ob. cit. 1987, p. 222, grifo meu. Sobre a revista *Festa*, ver N. Caccese, *Festa: contribuição para o estudo do modernismo*, 1971.

Percorrendo apenas as evidências mais sutis, nas manchetes, nos títulos e nas sínteses de algumas colunas, têm-se: Gilberto Amado escrevendo sobre o apelo brasileiro e cristão de Nabuco, em trecho de discurso pelo centenário de Anchieta, em 1897 - “O sucessor do idealismo cristão (...) uma grande nação católica a criar”¹⁸. Em página e coluna que o empastelamento não permite distinguir a autoria, um texto indaga sobre a origem da poesia inglesa e as ligações com a leitura da Bíblia, que desde a Renascença seria um monumento da língua inglesa - o crítico Edmond Jaloux pergunta e o poeta George Moore responde.¹⁹

Avançando para 1951, encontra-se a coluna de Jorge de Lima, “Preparação para a poesia”, ao lado de autores como Adonias Filho e Sérgio Milliet, que escrevem sobre François Mauriac, José Régio, Georges Bernanos. Todos têm cabeçalhos avantajados, destaques diversos, nas páginas 2, 3 e seguintes.

No mesmo exemplar²⁰, em pequena nota de seção avulsa, na página 2, em letras minúsculas, é mencionada a publicação de *Claudiel, Mauriac et Cie, catholiques de litteratures*, de Ducand, Bourget, Valentim Breton, Padre Lefèvre, pilares da extrema direita do “Pensée Catholique”. A nota registra que são violentamente criticados os escritores jovens, ligados a Luc Estang, crítico de “La Croix”.

Mesmo sob uma leitura superficial, a esquerda católica é predominante no jornal, e o cristianismo está na pauta diária. A título de ilustração, vale citar Adonias Filho, na coluna “Fragmentos de um jornal”, lendo *Job, le predestiné*, de *. Baumann:

Ignoro mesmo ser possível falar, exatamente de um romance católico. Mas o que se percebe, no plano católico, é a contemplação sobrenatural da própria vida, uma sombra descendo sobre a grande excitação dos sentidos. (...) Sei, no entanto, que sua presença não se pode

¹⁸ L&A, 14-8-49, p.11.

¹⁹ Idem, 11-9-49, p.10.

²⁰ Idem, 10-6-51.

* Émile Baumann, Livro de 1922.

caracterizar através de um destino problemático. Hoje mais do que ontem, seu destino é coisa tão certa quanto sua penetração na alma e no coração da criatura.²¹

É instigante essa preocupação com o “destino problemático” do catolicismo, devidamente simbolizado pelo tema de Jó, caro a Murilo. A ambigüidade dos papéis dos escritores que conviveram com esse destino se coloca nos extremos: tiveram que conviver com forças tão poderosas quanto as exigências políticas de seu tempo e a influência religiosa, geralmente católica e autoritária, inerente aos respectivos núcleos familiares e à sociedade brasileira. Ao mesmo tempo, muitos de seus projetos eram elaborados e defendidos como um libelo ao autoritarismo.

Quando uma obra como a de Murilo Mendes é reveladora de tantas faces da mesma visão do mundo, é preciso rejeitar os preconceitos e tentar olhar, com isenção, para todos os ângulos da questão.

Um desses ângulos é representado, no caso da trajetória intelectual de Murilo, pela revista *A Ordem*. Segundo o estudo de Romualdo Dias,²² a revista é um dos instrumentos da “obra restauradora” da Igreja, que teve período áureo de 1922 a 1933 e constituiu o esforço empreendido “para definir o papel do catolicismo na sociedade brasileira”.

Entre as propostas apresentadas consta o interesse em “fomentar o diálogo entre catolicismo e cultura brasileira”. Os intelectuais eram considerados elementos de sustentação do processo da doutrina católica da autoridade, ao lado da hierarquia, da ortodoxia, dos grupos organizados e do movimento de massas.

É bom lembrar que Murilo viveu, no Rio de Janeiro, na época em que os movimentos para construção do Monumento ao Cristo Redentor e pela Consagração do Brasil a Nossa Senhora Aparecida, mobilizavam a opinião pública. O primeiro iniciou-se em 1922 e culminou com a inauguração em 1931, coincidindo com o segundo.

²¹ Idem, 10-6-51, p.3.

²² R. Dias, *Imagens da Ordem*, 1996, p.92 - 96.

Murilo não seria imune à força dessas imagens²³ que marcaram gerações. Mas seu ponto de vista, ligado à exposição da teoria essencialista de Ismael Nery, com certeza não agradou aos líderes católicos da revista *A Ordem*, onde publicou, em 1935, o resumo do pensamento de Ismael, elaborado por Jorge Burlamaqui. Na mesma época participou, durante alguns meses, da Ação Católica. Permaneceu ligado à Conferência Vicentina e ao Mosteiro São Bento.²⁴ Em 1937, no *Boletim de Ariel* e em *Dom Casmurro*, alguns artigos de Murilo assinalam suas divergências com os proponentes de uma reforma social a partir dos valores católicos, da qual, a princípio, seria simpatizante.

Muitos argumentos têm sido apresentados em defesa do distanciamento de Murilo em relação às tendências integralistas. Outro argumento, dos mais contundentes, pode ser constituído pelo cotejamento entre as idéias defendidas na revista *A Ordem*, antes da fase que acolheu Murilo,²⁵ e algumas das orientações religiosas referenciadas pelo poeta mineiro, inclusive nos últimos anos de sua vida.

Em 1922, a revista criticava o católico brasileiro, em geral, como “um indivíduo que faz as maiores e mais absurdas restrições à sua fé (...)

²³ Nada indica que o poema “O Cristo da Pedra Fria”, do livro *Poesia Libertade*, 1943 - 1945, constitua uma referência ao Cristo do Corcovado, mas não posso deixar de pensar nesse poema como a medida exata da poesia de Murilo, com seu Cristo profundamente humano, que

com a chaga do ombro aberta (...)
sentou-se na pedra fria.
O frio que sinto pela queixa dos mortos,
o frio da fome dos outros
o frio (...) do desconsolo do Cristo em mim, em vós, em todos”.
(PCP, p. 427)

Esse Cristo é muito distinto da imagem difundida pela poderosa propaganda da Igreja, um símbolo da redenção que abria os braços sobre a antiga capital do Brasil, representando a acolhida de toda a humanidade sofredora. (Cf. R. Dias, ob.cit., p. 127). Essa medida fica mais evidente, se lembrarmos o poema de Jorge de Lima, este sim, explicitamente ligado à celebração:

Adoro esse Cristo turista
de braços abertos
que procura equilíbrio
na montanha brasileira. Os homens de Fé têm esperança n'Ele
porque Ele é ligeiro, porque Ele é ubíquo, porque Ele é imutável”.

(Jorge de Lima, “Cristo Redentor do Corcovado”, *Poemas escolhidos*, in *Poesia Completa*, 1980, p.1470. Para outra abordagem do mesmo poema de JL, ver Fábio de Souza Andrade, *O engenheiro noturno*, p. 39.)
Não encontrei alusões a Nossa Senhora Aparecida. O poeta era devoto da Imaculada Conceição, como se nota na leitura do livro *O Sinal de Deus*.

²⁴ Ver, quanto às ligações de Murilo Mendes com as entidades ligadas à Igreja e ao laicato, J. C. Guimarães, ob. cit., 1993, p. 40s.; quanto às referidas entidades e o programa da Igreja, Romualdo Dias, *Imagens da Ordem*, 1996.

²⁵ A revista passou por diversas fases entre posições acirradas, à direita radical, com a direção de Jackson de Figueiredo, até 1928, e tentativas de modernização sob orientação de Alceu Amoroso Lima, que fez o convite a Murilo.

socialmente é tão idiota que às vezes pode ser confundido com um teosofista”.

26

No texto “Soto”²⁷ Murilo refere-se ao seu apreço pessoal pela leitura dos Upanishads sânscritos, tidos como primeiros vestígios da teosofia.²⁸ A descompostura pronunciada pela revista *A Ordem* não era endereçada a Murilo, recém chegado ao Rio e ainda distante da conversão pública, que ocorreria em 1934. Mas os fatos indicam que a tendência existia e incomodava os defensores do catolicismo brasileiro. Como também indicam que Murilo poderia ter sido um adepto tão fervoroso do hinduísmo quanto foi de um cristianismo pouco ortodoxo, peculiaríssimo, talvez, até, por influência desta e de outras correntes religiosas.

Confirma-se o forte interesse de Murilo pelas linhas ligadas aos “teosofistas” na biblioteca pessoal do escritor, composta de diversos títulos de religião e filosofia hindus anotados, em edições de diferentes épocas, de 1925 à 1971.²⁹ Esse interesse e os conseqüentes reflexos do orientalismo em sua obra não impediram o autor de declarar-se católico em inúmeros pronunciamentos ao longo de toda a sua vida. Mas também constituem um dos principais motivos subjacentes ao fato de que as relações não foram serenas, entre o poeta e os movimentos mais significativos da Igreja brasileira, durante as décadas de 30 e 50.

Assim, na singular coincidência que se instala na epígrafe deste item, a classificação em escolas, períodos ou grupos se torna vã e inútil quando o foco de atenção recai sobre uma obra como a de Murilo Mendes. Uma obra em que a religiosidade é eminentemente ecumênica e se reveste das mais variadas reverberações.

Aliás, convém lembrar o livro *Tempo e Eternidade*, de Murilo Mendes e Jorge de Lima, que estampou a divisa “Restauremos a poesia em Cristo”, na época e no tom dos emblemas da empreitada da Igreja pelo controle da autoridade na sociedade brasileira. O mesmo livro em que o “novíssimo Job” é o símbolo da consciência política do poeta e “novíssimo Jacob” representa a

²⁶ *A Ordem*, n.º 4 e 5, p. 83, 1922, apud Romualdo Dias, *op. cit.*, p. 94.

²⁷ Ver item 7.2.1. deste trabalho.

²⁸ Cf. *Dicionário Enciclopédico das Religiões*, 1995, vol. II, p. 2498.

²⁹ Ver item 2.2.1. da Bibliografia deste trabalho.

ascese sob o signo de kundalini. A leitura de poemas como “Novíssimo Job” mostra a consciência que conhece a divisão de classes, e em “Novíssimo Jacob” a ascese representa a trajetória poética como um mistério numinoso.

Este é o poeta que não tem um lugar nem entre católicos, nem entre simpatizantes do socialismo, seja como ala política, seja como enfoque teórico. Teria Murilo Mendes um clã particular?

2. O poeta-crítico e os conceitos

A questão da crítica, que se apresenta como segmento significativo da obra de Murilo, aponta as nuances das experiências de vida envolvidas em uma posição intelectual capaz de reunir, na mesma tendência, boa parte da poesia e dos textos jornalísticos escritos no Brasil, até o início dos anos cinquenta.

Murilo Mendes empenhou sua existência na execução de um projeto artístico-cultural no qual os princípios religiosos partem da formação comum das famílias e das escolas católicas do Brasil do início do século, para imprimir uma gama enorme de variações, em torno de um mesmo eixo.

Murilo é, então, um daqueles artistas que justificam a advertência de Augusto Meyer:

É aqui que eu gostaria de acenar aos grandes mestres da ciência literária com o reverso da teoria que é o respeito às divergências e peculiaridades de cada caso concreto, a inevitável afinidade eletiva entre Autor e Crítico e a obrigação, para esse crítico, de nunca perder de vista o fundo essencialmente contraditório da obra de arte, seu vaivém entre a continuidade tradicional e a criação individual.¹

O simples esforço do exercício crítico, pelo poeta, e a inserção, na sua poesia, das experiências de fruidor das linguagens musical e pictórica, constituem “peculiaridades” a se considerar na obra de Murilo. E os traços muito próprios da sua religiosidade, por si só, representam um aspecto da “continuidade tradicional” em que a “criação individual” vai imprimir um “fundo essencialmente contraditório”, carregado de novos significados.

¹ Augusto Meyer, *Le bateau ivre*, 1955, p.20.

O crítico Álvaro Lins identificou, em Mário de Andrade, a “paixão dos movimentos culturais” associada à “sua apostólica vocação de participante...”² Esse sentido de missão, outorgado à arte e à cultura, por diferentes enfoques, é o caso das tendências seguidas por Álvaro, Mário e Murilo.

Em anotações inéditas, Mário de Andrade estaria preparando um texto sobre o livro *As metamorfoses*, no qual trataria de Murilo Mendes como “O vate eucarístico”.³ Entre “vocação apostólica” e “princípio eucarístico”, a comunhão de intenções passa por essa vocação complementar, do artista como apóstolo. Trata-se de um preceito da partilha, que em Murilo é declaradamente místico, apontando para o universal, em um sentido igual ou pouco menos que transcendental. E em Mário é um desesperado apego ao chão, ao nativo, ao tempo da sua própria existência, no cumprimento de uma missão cultural que o crítico Murilo reconhecia e respeitava.

A transmissão da palavra de Deus e o sacrifício de Cristo se transformam, simbolicamente, em conceitos da produção poética, e do próprio papel dos artistas. Os sentidos do apostólico e do eucarístico, a partir da etimologia, - do latim *apostolu*, ‘enviado’; *eucharistia*, ‘sacramento’, ação de graças, representação sagrada do corpo e do sangue de Cristo pelo pão e pelo vinho - representam um “vaivém”, na expressão de Augusto Meyer, entre o fazer poético e a atuação crítica, nos quais se alternam a tradição e a renovação.

Se Murilo trabalhou com os ‘sentidos sagrados’ desses vocábulos ao pé da letra, incorporando-os ao seu próprio discurso poético e crítico, Mário os transformou em instrumentos de caráter muito mais profano, apostando na eficiência dos projetos nacionais.

O relevar (a religiosidade) aponta o desejo de eternidade; o ocultar opta pelo temporário, pelo reconhecimento transitório de uma genialidade a serviço. Aí está o fundamento religioso de um projeto intelectual em que todas as opções - inclusive a opção por esse fundamento - estão inseridas na

² Álvaro Lins, “A crítica de Mário de Andrade”, in M. Andrade, *Cartas de Mário de Andrade a Álvaro Lins*, 1983, p. 22.

³ Devo a informação a M. M. Moura, 1995, p. 77-78.

convicção, tão freqüentemente defendida por Mário de Andrade, de que “a função da arte é servir”.

Apostólico e eucarístico, o missionário e o sacrificial não dividem, nem separam, mas somam as posições em benefício de uma ação construtiva de que hoje somos herdeiros e depositários, queiramos ou não. O conhecimento integral de nossas verdadeiras condições culturais depende da assimilação de todas essas ‘heranças’, admitidas e entendidas acima de quaisquer preconceitos.

O que se efetiva, então, como processo crítico, são os sentidos dados à transmissão da palavra, à profecia, neste contexto em trânsito, entre o lirismo e a ficção. Mas sempre a palavra ‘narrando’ o processo contínuo e permanente de fundir o tempo, o espaço e o ente, a pessoa, através de algum tipo de sacrifício. A representação máxima do sacrificial, no nosso contexto cultural - a reencarnação, a crucificação do Cristo - passa a retratar, pelo termo ‘eucarístico’, a atuação poético-crítica de artistas como Mário de Andrade e Murilo Mendes.

Álvaro Lins fala de uma “crítica de artista”, que escolhe um ou outro aspecto das obras, para exprimir seus próprios pensamentos e impressões, os problemas e as opiniões que deseja lançar, nem sempre caracterizadores do objeto de análise. O resultado, para Lins, é o decréscimo da crítica, da obra e do seu autor, enquanto o artigo do especialista temporário brilha como peça independente e original.⁴

Esse debate é também o cerne de uma configuração que separa, na época, o artista e o crítico, em lados diferentes da produção intelectual. No entanto, a atuação crítica e jornalística dos poetas e romancistas já era consagrada, e basta lembrar, entre muitos outros, José de Alencar, Machado de Assis ou Gonçalves Dias. E os interesses privilegiados sempre estiveram ligados aos projetos culturais desses autores.

Álvaro Lins reconhece os méritos da atuação dos artistas. Mesmo mencionando muitos monólogos em que o autor e a obra às vezes ficam relegados a amáveis cumprimentos no início e no final do artigo, Lins considera

⁴ Idem, Lins in Andrade, 1983, p. 25. Reestruturei o trecho, para melhor sintetizá-lo.

que Mário faz uma crítica de interpretação e de julgamento e concretiza um projeto claro, inclusive quando trata de autores ditos 'menores'.

Mário de Andrade assumiu a "crítica de artista", com nuances significativas:

A crítica para você não é uma obra-de-arte, é?(...) Prá mim a crítica é arte.....não tem que exercer a imparcialidade e nem mesmo a justiça, mas a liberdade de julgar que não é a mesma coisa. Prá mim a crítica é ato de amor, de *Charitas*, no total sentido.(...) 'a arte tem que servir' (num sentido interessado) e 'eu quebrarei a minha pena o dia em que ela se puser escrevendo sem estar predestinada'.⁵

Aí está, nas palavras de Mário, mais um termo litúrgico usado para definir o exercício crítico comprometido com um projeto cultural muito claro.

Mário discutiu, por carta, com Álvaro Lins, um artigo em que este dizia preferir o Mário ensaísta e pesquisador ao Mário poeta,⁶ do que se infere o julgamento. Para Álvaro Lins, "consciente ou inconscientemente, toda crítica julga". E Mário de Andrade estabelece a distinção entre esse conceito e o seu princípio crítico "de *Charitas*": a crítica "julga em busca do tempo eterno e por isso se irrita com a chamada arte de 2ª classe, que fatalmente desaparecerá."

Mário de Andrade teve em comum, com Murilo Mendes, essa preocupação em servir, em construir um espaço cultural que abrigasse o maior número possível de participantes. Mário elegeu os valores nacionais como limites. Murilo, pela escolha dos princípios religiosos como delimitadores, cumpriu à risca os desígnios da virtude teologal.

Caridade, do latim *caritate*, é uma palavra de sentido ético, ligada ao vocabulário cristão como "o amor que liga a vontade à busca efetiva do bem de outrem". Ampliando-se a significação são acrescentadas as idéias de benevolência, compaixão, benefício. Essa gama de sentidos é abarcada pela

⁵ Idem, M. da Andrade, ob. cit. p. 75-76, Carta de 22-V-43. Grifo meu.

proposta crítica de Mário, ligada à concepção da “arte interessada”. Que também não era estranha para Murilo.

Se passarmos do dicionário da língua portuguesa para o dicionário das religiões, encontraremos o termo *cáritas* integralmente ligado às ações da Igreja Católica, de movimentos institucionais dos bispos à carta encíclica papal. E as ações nacionais e internacionais de *cáritas* apresentam objetivos de análise e solução de problemas sociais que, se fossem estendidos ao plano cultural, abrangeriam as propostas pedagógicas de Mário e Murilo, sem maiores dificuldades. Isto, obviamente, se as nuances particulares da criação poética não acabassem por impor distâncias intransponíveis, como, de resto, aconteceu.

Foi o próprio Mário quem identificou, entre equívocos, o sentido maior da religiosidade na poesia muriliana, que, no meu entender, também vale para a crítica. Ainda no texto sobre *A poesia em pânico*, diz:

A conquista de uma religião, bem como, aliás, de qualquer verdade definidora do ser dentro de uma categoria social, tais conquistas não nos dão sono, antes nos proporcionam o encontro do arcanjo com que iremos brigar a inteira noite.

O artigo é escrito em primeira pessoa e o autor analisado é, normalmente, a terceira. Nesse trecho, especificamente, surge o ‘irmãador’ *nós*, que não é apenas a formulação do plural, que aparece algumas raras vezes antes, no mesmo texto. O crítico se inclui na experiência do artista e da pessoa. Logo após reiterar um xingamento esclarece: dessa religiosidade sofrida Mário faz parte, mas a possibilidade de merecer também o ‘título’ de apologista ele não pode admitir. Aliás, nem Murilo.⁷

O sinal de que o crítico partilha, além do sofrimento religioso, a criação poética, também aparece na anteposição do adjetivo, que renova a obveidade da “noite inteira”, exemplo que os modernistas não deveriam seguir, com certeza, mas que aí tem uma função evidente. Mais do que qualquer outro

⁶ Trata-se do artigo “Mário de Andrade: a imaginação de um homem e a imagem de um movimento literário em sua obra poética”, publicado no *Correio da Manhã*, de 24/3/42, transcrito no livro de Álvaro Lins, *Os mortos de sobrecasaca*, 1963, conforme anotações in Mário de Andrade, 1983, p. 84 e 46.

⁷ Mário de Andrade, “A poesia em pânico”, *ob. cit.*

sentido, é a plasticidade da evocação da cena da luta “com o anjo” que define a idéia da arte vista sob um foco religioso, que não desagradava a Mário de Andrade.

É possível esquecer a estreiteza com que Mário avaliou, no início do mesmo texto, a impregnação do cotidiano na poesia religiosa de Murilo Mendes, quando se chega ao final e lá está a compreensão não formulada do significado daquela ‘vulgarização’ do eterno:

Fixado em seu conceito de poesia pela religião, eis que Murilo Mendes nos aparece agora fecundado pelo amor. Um amor insolúvel, ao que dizem os versos, mais uma outra luta que, unida à religiosa, torna ‘A Poesia em Pânico’ tão excepcional ... oh, como sabe amar essa gente mineira!

A sensibilidade que se evidencia na crítica do artista sublinha a compreensão que Mário teve do amálgama atingido pela religiosidade e pela poesia de Murilo, à luz de uma experiência vivida e partilhada em intensidades e direções opostas.

Por mais que os caminhos e as obras de Mário de Andrade e de Murilo Mendes tenham sido diferentes, em muitos momentos há um encontro decisivo: os projetos de ambos comportam um exercício crítico que abre pequenos escrínios de residência de artistas e obras que, desconhecidos, formam “o corpo mesmo” - na expressão de Mário - dessa nossa tão diluída cultura.

A valorização do artista como pessoa e de seu talento em especial remete logo às preocupações de Mário de Andrade e à questão do artesanato. Há textos explícitos e exaustivos neste sentido.⁸

Murilo valoriza o artesanato, de maneira direta ou indireta, especialmente nos textos sobre pintura, mas foi definitivo quanto à questão, ao apresentar sua ‘carpintaria’:

⁸ Ver “O artista e o artesão” in M. Andrade, 1975.

Não considero o artesanato literário um fim em si, mas um meio de comunicação escrita (...) procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição (...) [o artesanato literário] é (...) uma técnica de comunicação (...) qualquer artesão, por mais rigoroso e lúcido, se pensa, não poderá deixar de plantar os problemas fundamentais do espírito, que nasceram com o homem e viverão sempre com ele.⁹

É evidente a intenção de combater a técnica pela técnica, no sentido de defender um conceito de arte, e conseqüentemente, de crítica de arte, em que forma e idéia, indissociáveis, estabelecem um serviço para o conhecimento universal, desprezando os riscos da problematização dos radicalismos, tanto modernistas quanto nacionalistas.

O mesmo texto é decisivo: “Desde muitos anos insisto em que a poesia é uma chave do conhecimento, como a ciência, a arte ou a religião; sendo óbvio que lhe atribuo um significado muito superior ao de simples confidência ou jogo literário”.

Em suma, uma posição entre o tradicional e o novo e uma defesa da convivência entre a arte e a espiritualidade, abrindo caminho para a restauração de uma arte cristã, já que os rótulos de ultrapassada ou decadente ficam aquém do sentido amplo de arte como “chave do conhecimento”.

O significado superior à confidência ou ao jogo literário é levado pelo poeta para o exercício crítico. Todo o seu trabalho é submetido ao serviço do aperfeiçoamento cultural, para o qual todas as áreas de conhecimento e expressão convergem.

Quanto às problematizações entre arte, religião e ciência, parece que as décadas, ao passarem, vão destituindo os tabus, fortalecendo o entrelaçamento entre as diversas linguagens. O que não é viável sob um

⁹ “A poesia e o nosso tempo”, publicado no Suplemento dominical do Jornal do Brasil, 25-07-1959, consultado em transcrição in: Candido e Castello, 1975 : 176, 179, 180. Recortei, ao longo do texto, as menções ao artesanato.

enfoque ou setor, pode tornar-se compreensível e aceitável sob outros. A obra muriliana é um libelo estabelecido em nome de um sincretismo que o escritor transportou do aprendizado religioso, de âmbito familiar, para a atuação cultural.¹⁰

A leitura dos textos de crítica vai evidenciar com insistência: a arte como caminho entre a terra e o céu é o princípio que leva Murilo Mendes ao exercício intermitente da poesia, como criador ; da literatura, da música, da pintura, em suas diversas manifestações, como leitor, cultor, observador e transmissor. Na base deste princípio está uma compreensão singular dos dogmas católicos e uma ampla cultura religiosa que influenciaram a vida e a produção intelectual deste escritor singular.

Pela apropriação dos sentidos do “eucarístico” e do “ecumênico”, seu conceito de crítica não admite a negação ou a exclusão de um artista. Todos os que chamam sua atenção o fazem pelo potencial de talento, mais ou menos realizado, para alcançar “o sentido da transcendência”. Murilo apenas vai ao encontro de cada um desses artistas, nunca contra nenhum deles. Seu objetivo não lhe permite estar contra alguém com quem julga compartilhar um processo de lapidação de uma face da cultura nacional que não exclui influências. Ao contrário, assimila o maior número possível de segmentações, para resgatá-las sob um signo eminentemente religioso.

E nesse plano a proposta poético-crítica de Murilo encontra filiação óbvia na produção cultural da época, nos termos colocados por Álvaro Lins e por Mário de Andrade.

Talvez uma contribuição esclarecedora venha a ser também a de conceitos de Alceu Amoroso Lima, ainda se tratando de crítica literária, sem dúvida a origem da atuação crítica de Murilo Mendes, embora a pintura tenha sido um objeto constante do seu interesse, ao longo de toda a vida.

Ao destacar a importância de uma “atmosfera geral de afetividade temperamental e ocasional, sempre condicionada e situada”,¹¹ Alceu aponta para as manifestações do indivíduo e para o meio em que está inserido. Assim

¹⁰ Jean Guilton, próximo de Murilo Mendes pela antologia *Os dias do Senhor* (de que tratei no item 1,4., Cap.I) lembra as inovações da física quântica e da holística, desde as primeiras décadas do nosso século, quanto às relações entre ciência e religião do século passado. Cf. *Deus e a Ciência*, 1992, p.14, 15.

¹¹ A.A.Lima, *O crítico literário*, 1945 : 27.

corresponde à “afinidade eletiva” mencionada por Augusto Meyer como face da “obrigação” do crítico diante das relações entre a manutenção da tradição e a atuação do poder criador do indivíduo.

Amoroso Lima sublinha essas idéias privilegiando os valores morais e reconhecendo a indústria cultural como fator de intervenção perniciosa, na esteira do maniqueísmo católico. Murilo tangencia as questões morais, pelo enfoque religioso, nas observações sobre o comportamento do artista, como no caso de Di Cavalcanti, mas as influências do mercado não o preocupam, a não ser quanto à divulgação da música erudita, pela precariedade das gravações, pela insistência das execuções e edições de peças ‘fáceis’.

Quando Alceu aponta “a estreiteza de espírito” como um dos maiores defeitos do crítico, esclarece o empenho de Murilo em colaborar para o aperfeiçoamento cultural dos seus leitores, muitas vezes explicitado em suas crônicas.

Uníssonos estão Murilo e Alceu quanto à tradição: “todos bebem na mesma fonte”, disse o primeiro; “todas as coisas pertencem a todos, antes de pertencer a nós mesmos”, acentua o segundo. Da mesma forma, o papel das influências européias é reconhecido pelo porta-voz da Igreja Católica no Brasil: a fonte citada é Montaigne, dos *Essais*, para afirmar que a originalidade não é seu compromisso crítico.

Daí o ponto comum da universalidade como principal traço, tanto da crítica ‘diletante’ de Murilo, quanto da profissional de Alceu, sendo a experiência a escola de ambos, porque a formação de Alceu não era específica. Assim, a crítica não é vista como uma “atividade parasitária da literatura de criação”, mas como “atividade autônoma, apenas distinta da atividade criadora, mas cheia de contatos com ela e representando, antes de tudo, uma concepção geral da existência”¹²

Essa distinção entre criação e crítica parece sempre controversa, os poetas tendo que desculpar-se por estarem exercendo crítica e os críticos especializados explicando-se permanentemente. Afinal, parecem, todos,

¹² *Idem*, 15, 16, 17.

perfeitamente à vontade em qualquer dos papéis. Encontra-se nas idéias de Alceu uma justificativa para esta conclusão:

Tudo, portanto, entra no domínio da crítica já que a atividade filosófica - contida na concepção geral da vida - compreende a universalidade das coisas, consideradas em suas relações gerais, em suas origens, em seus fins, em suas raízes. Filosofia, poesia e oração se tocam, intimamente, por essa insatisfação das aparências. O crente, o poeta e o filósofo querem vencer, por suas próprias forças, a servidão das superfícies e *penetrar no âmago* das coisas, dos segredos, dos silêncios...¹³

Obviamente, “a crítica pertence a esse conjunto de atitudes do espírito”, e essa afirmação ‘filosófica’ agradaria a Murilo. Aí está, inclusive, uma de suas expressões favoritas para definir o ato crítico, como se vê em alguns dos seus textos: penetrar nos segredos da criação artística, identificando os desígnios mais íntimos do artista. Embora não tenha sido citado em nenhum dos textos que examinei, Alceu Amoroso Lima foi, sem dúvida, no âmbito da crítica, um dos ‘próximos’ de Murilo Mendes.

Em termos de crítica literária, essa fronteira tênue em que se movem o crítico e o artista constitui um veio fértil de confrontos conceituais e formais. Há posições peculiares entre Tristão de Ataíde, Otto Maria Carpeaux, o próprio Mário de Andrade e seu debatedor, Álvaro Lins.

Na sólida posição de Augusto Meyer, ligada à crítica estilística, a tradição e a criação constituem os extremos pelos quais nossos artistas transitam. A flexibilidade teórica, não confundida com ecletismo, deve permitir o reconhecimento de divergências e peculiaridades que não se anulam mutuamente. Embora sejam muitas as diferenças ideológicas que os caracterizam, todos os intelectuais e artistas aqui citados estiveram envolvidos

¹³ Idem, 17, 18, grifo meu.

em projetos, e estes, em dado momento, se entrecruzaram. Também excelente poeta, Meyer talvez pertença a outro ramo, o do crítico-artista.¹⁴

2.1. A crítica entre a poesia e a pintura

Do grupo reunido em torno de Ismael Nery, do final dos anos 20 até os primeiros anos de 30, fazia parte Mário Pedrosa, que viria a ser um dos primeiros e mais importantes sistematizadores da crítica de artes plásticas no país.¹⁵

As características da crítica muriliana, a partir do cotejamento entre as idéias de Murilo Mendes e de Mário Pedrosa, adquirem tonalidades específicas.

Já nas idéias introdutórias ao exercício crítico de Pedrosa estão assinaladas as questões essenciais que estabelecem mais uma relação de complementação do que correção à crítica 'diletante' de Murilo. Mário Pedrosa vê a evolução "de uma arte 'proletária', em 33, à de uma arte autônoma", revisada e relativizada pela constante "utopia de uma grande arte sintética e universal", sob a recorrência de uma atenção voltada para as relações entre arte e sociedade.

O interesse pedagógico também acaba emergindo das "preocupações do Crítico na sua verdadeira medida", numa concepção da arte como "missão civilizatória", de "reeducação da sensibilidade", e de "exercício experimental da liberdade".¹⁶

Otilia Arantes chama a atenção para o papel que Mário Pedrosa vai exercer, como profissional, no meio em que predominava a atuação dos escritores modernistas, com seus respectivos projetos e programas a defender, algumas produções da Universidade, sob modelos franceses e preocupações

¹⁴ Ver T. Carvalhal, *O crítico à sombra da estante*, 1976.

¹⁵ Confere Otilia Arantes, *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, 1991.

¹⁶ Otilia Arantes, in M. Pedrosa, *Política das artes*, 1995, p.10-12. Em grifo meu, expressões de Pedrosa, reproduzidas pela Organizadora, cf.p.17.

com o passado, ou “a crônica de circunstância, a crítica de rodapé, autodidata, que (...) não era capaz de inserir a produção local e avaliá-la dentro de um quadro mais amplo de referências históricas ou mesmo teóricas, (...) ficava quando muito num plano meramente descritivo”.¹⁷

Murilo, autodidata e monitor de um projeto modernizante universalista, no qual o nacionalismo era um componente a somar-se com muitos outros, preocupava-se com a produção local. Não era absolutamente leigo quanto às informações históricas, nem se reduzia à descrição das obras que observava. Mas tinha objetivos determinados quanto à demonstração da religiosidade, ou equivalente sistema de valores humanos e sociais transparentes, segundo ele, na atitude do artista e na própria obra.

Pesa, no ato crítico de Murilo, a freqüente demonstração das ligações dos artistas, brasileiros ou naturalizados, com a descendência ou influência européia. Esse é um dado confirmador da sua concepção de uma ruptura que não anula o contato com as raízes de uma boa parte da cultura nacional. Mas, surpreendentemente, as questões religiosas, entre outros elementos significativos, vão evitar que Murilo se comporte como um mero compilador de modelos franceses.

O pensamento de Mário Pedrosa pode ser um contraponto ainda mais compensador, tanto pela ligação direta com Murilo, já mencionada, quanto pela sua capacidade de especialista. Sua posição política conhecida torna seus conceitos importantes para o equilíbrio da compreensão das posições de Murilo, pois Pedrosa era capaz de reconhecer as contribuições diferenciadas, na medida em que correspondessem aos princípios que delineava.

Assim, em fonte freqüentada por Murilo, Pedrosa aponta uma consideração pertinente, quando lê que, em “L’Esprit, órgão independente, esquerdizante e católico”, um intelectual russo declara que “Quando necessário, a arte pode tornar-se estreitamente religiosa, estupidamente governamental, despida de individualidade - e ainda assim, ser boa...A arte é bastante elástica para ajeitar-se em qualquer leito de Procusto que a história apresente. Só, porém, uma coisa não pode tolerar : ecletismo.”¹⁸

¹⁷ Idem, M. Pedrosa, ob. cit. p. 20.

¹⁸ M. Pedrosa, 1995, p. 115,6.

Essa posição mostra que a parte da poesia de Murilo, comprometida com o religioso, bem como a crítica de arte, pode ser duvidosa e apresentar vários pontos questionáveis, mas não tem o pior dos defeitos, o de querer abranger tudo e agradar a todos.

Aí vigora a concepção romântica da crítica: é defendido o individualismo como o ponto de vista mais amplo da crítica, “que salva o crítico, o redime”, diz Pedrosa, do conjunto de “parcialidade, paixão e política”. O individualismo, segundo definição de Baudelaire,¹⁹ síntese da estética romântica, exige do artista “ingenuidade, a expressão sincera de um temperamento e a posse de todos os meios que lhe facilitem o ofício”. Seria estreito um ponto de vista exclusivamente formal, capaz de privilegiar um elemento em detrimento de outro na avaliação de uma composição, por exemplo.²⁰

Mário Pedrosa chama a atenção para a dificuldade que temos hoje com o vocábulo “político”, menos aceitável que “parcialidade” e “paixão” para uma concepção de crítica. Mas lembra que no contexto baudelaireano “político” significa “não eclético”. Explica: o ecletismo é prejudicial à necessária profundidade da arte que, segundo Baudelaire, “requer uma idealização perpétua que não se obtém senão pelo sacrifício voluntário”.

Em oposição ao eclético, que “é um homem sem amor, [sem] ideal, [que] não tomou partido; nem estrela, nem bússola”, prefira-se, pelo menos para o crítico e para o artista, a “ética da coerência e da unidade” da qual é portadora “a obra de arte feita de um ponto de vista exclusivista”. Assim, Mário Pedrosa defende os artistas que adotam uma posição precisa, utilizando as próprias palavras de Baudelaire, a quem várias vezes denomina “poeta-crítico”.

A esses componentes do temperamento e da bagagem cultural do crítico, Pedrosa acrescenta outro condicionamento: o do meio de atuação, “as comunidades, dentro da sociedade, em menor ou maior contato como fenômeno artístico”. Especifica as características das comunidades primitivas, entre as quais “as emoções estéticas despertadas pela obra não se distinguem, mescladas, ao contrário, às solicitações espirituais e religiosas e às invocações mágicas” e a nossa época, em que pela primeira vez o “fenômeno artístico (é)

¹⁹ Cito, entre aspas, Baudelaire apud M. Pedrosa, ob. cit., p.163. MP lê *Curiosités Esthétiques*.

²⁰ Idem, p. 161s. Reporto-me às passagens da série de três artigos sobre crítica, escritos em janeiro de 1957.

isolado, estudado e apreciado em si mesmo”. Endossa teóricos para os quais esse fato resulta da civilização urbana e dos círculos de elite que nela se formam, os “*apreciadores rigorosos e puristas*” que seriam muito raros em comunidades rurais.

A questão parece particularmente interessante se lembrarmos Fernand Braudel e a peculiaridade americana das cidades surgidas ao mesmo tempo que as comunidades rurais.²¹ Na história da arte brasileira este deve ser um componente significativo, porque, em cada região, a produção pictórica apresenta características específicas de contextos provincianos, cujas marcas da estrutura agrária são ainda muito fortes.

Finalmente, partindo da distinção entre a “pessoa biográfica” e a “pessoa estética do artista”, na concepção croceana, e de um ponto de vista mais psicológico, Pedrosa liga a idéia de “pessoa estética do crítico” à função de discernir e explicitar as qualidades formais da obra de arte, em “aproximações sucessivas”, “descobrimos-lhes o significado empírico, emocional, plástico e espiritual, ou simbólico”.

Estes princípios, da “pessoa estética do crítico”, das “aproximações sucessivas” e da “descoberta dos significados” da arte, podem ser identificados em um encontro entre Murilo Mendes e Mário Pedrosa, nos anos sessenta: a um artigo de Mário a respeito de Murilo, “O poeta crítico”,²² corresponde a dedicatória de Murilo para Pedrosa, no livro, *A invenção do finito - ao “Crítico criador, desde muitos anos companheiro de arte”*.²³

Mais que uma questão de amizade entre intelectuais, apresenta-se aí um aspecto conceitual que merece atenção, pela vivência que o traspassa. O epíteto “poeta-crítico” é o mesmo usado para designar Baudelaire, como vimos acima. Embora o artigo sobre Murilo não mencione Baudelaire, é evidente a aproximação entre a estética romântica e o poeta e crítico que Pedrosa vê reunidos na obra do amigo.

²¹ Ver F. Braudel, *Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV-XVIII, s/d*, Tomo III. Citado por R. Williams, *O campo e a cidade: na história e na literatura*, 1989. A questão interessa-me pelo papel do regionalismo, mas não cabe no recorte deste trabalho.

²² *Jornal do Brasil*, RJ, 23 - 01-1960. Deste artigo e dos conceitos críticos mais específicos da pintura trata o item 7.1., Cap.IV deste estudo.

²³ Os textos são de 60/70, inéditos como livro, reunidos na edição de *Poesia Completa e Prosa*, 1994.

As considerações de Mário Pedrosa compõem uma imagem de Murilo Mendes artista e crítico, a partir do “ideal do artista completo”, correspondente ao encontro entre a execução da poesia e a fruição da música, da pintura, da escultura e da arquitetura. Afinal, um “feixe universal e indissolúvel, em que se trançam (...) todas as manifestações artísticas do homem”, que “permeia” a poesia de Murilo, sem impedi-lo de atuar como um crítico especializado, ao contrário, na opinião de Pedrosa.

A poesia de Murilo é “permeada”, diz Pedrosa, “de intervalos, críticas”, em que as “metáforas plásticas” evoluem para além das “alusões literárias”, constituindo “idéias, sentimentos, problemas autênticos de pintor, escultor ou arquiteto”. O que privilegia o poeta e o crítico é, então, a capacidade de apreender a imagem, segundo Pedrosa, em uma operação precisa, que faz a plasticidade predominar sobre a descrição:

Descrever sensações, visões irredutíveis ao linguajar formal lógico é parte substancial da poesia murilesca. E, então, o plástico aparece como uma pedrada atirada por Murilo - artista na trama tradicional do poético. Desse arremesso surge o súbito congelamento de suas metáforas em alegorias; a partir daí, frequentemente a poesia é apocalipse.

Esse *poeta-crítico* leva a própria capacidade de execução da poesia, de uma atuação gestual, para a contemplação da pintura, originária do gesto, um “problema autêntico” do pintor. A questão do simbólico, as metáforas que, congeladas, viram alegorias, aparecem bem na ‘galeria’ antológica de pintores escolhidos por Murilo Mendes para suas intervenções como crítico de artes.

Essa competência que reúne poesia e crítica, detectada por Mário Pedrosa é, aproximadamente, o que Castañon Guimarães²⁴ vai considerar como eficácia crítica do gênero literário exercido pelo poeta mineiro, com apoio teórico em Germain Bazin, Giulio Argan e Lionello Venturi. Murilo é visto como

²⁴ J.C.C. Guimarães, *Territórios/conjunções - poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, p.83-86.

os críticos “considerados ‘subjéctivos’(...) [com] importância fundadora para a crítica de arte”.

As questões técnicas parecem aí bem resolvidas. Interesse-me pelo “fato poético” que pode dar origem ao “texto crítico” de Murilo Mendes como “um capítulo do seu trabalho poético”, nas palavras de Giulio Argan, citado por Castañon. Fato e trabalho poético que, na minha leitura, são relacionados às imagens ligadas à religiosidade peculiar de Murilo.

Essa distinção religiosa é um dado de reconhecimento de Murilo Mendes como crítico de artes visuais, assinalado pelo próprio Mário Pedrosa. A “pessoa biográfica”, o católico, que o artigo de Mário nem menciona, nada mais constitui do que o indivíduo que toma partido, define posição, defende um ideal, um “ponto de vista”. Características que, para Pedrosa, favorecem a “pessoa estética”, o poeta-crítico.

Do mesmo modo, a explicitação das qualidades formais da obra é o objetivo do esforço empreendido e declarado por Murilo, ao longo de vários textos. E a “descoberta da gama de significados, do empírico ao simbólico”, constitui a própria maestria do poeta-crítico saudado por Pedrosa, que lembra o poema sobre Goeldi, como exemplo dessa poesia com penetração crítica: “Não sujeitas o desenho à gravação: Liberaste as duas forças (...) Pela natureza visionária. E pelo severo ofício (...) Silêncio e solidão Osvaldo gravas”.

As “aproximações sucessivas” devem ser, por outro lado, o procedimento mais indicado inclusive para a compreensão dessa crítica peculiar. Sem esquecer que, nos conceitos defendidos por Pedrosa para a apreciação das artes visuais, o “enredo” e o “assunto” devem ser excluídos, ou minimizados, em benefício do detalhamento das qualidades formais.

Segundo Julio Castañon, no mesmo poema sobre Osvaldo Goeldi,²⁵ a crítica-poética de Murilo funde os dois níveis de análise em uma solução que “encaminha a enumeração para uma espécie de resolução, que vem a ser a compreensão do processo do artista”. Quer dizer, a “natureza visionária” e o “severo ofício” resumem a concepção artística de Goeldi e o verso “silêncio e solidão” interpreta o trabalho.

²⁵ Idem J.C.C. Guimarães, ob. cit., p.113-114. “Homenagem a Osvaldo Goeldi”, *Parábola* (1946/52) PCP, p.556

Em mais uma “aproximação sucessiva” se constata que as qualidades formais, o enredo e o assunto se unem, nesse poema, de uma maneira ainda mais intensa e significativa.

Restaurando a integridade do trecho do poema que no artigo de Pedrosa é cortado, e seguindo a leitura de Castañon, temos:

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.

Para o poeta-crítico, o artista consegue liberar a força do desenho e da gravação pelo “severo ofício”, quer dizer, pela técnica, pelo artesanato, de que já falava Mário de Andrade. Por outro lado, na continuidade da composição, o artista reúne “as duas forças”, pois atinge “a unidade pela natureza visionária”. Esta expressão é outra chave para a compreensão do processo crítico e criador de Murilo. “Unidade” é um conceito de origem religiosa que Murilo evoca, desde a poesia, no poema “Alpha e Ômega”, para representar o processo artístico como fusão entre matéria e espírito.

Percebe-se que os discursos críticos contornam ou evidenciam os sinais religiosos da arte de Murilo, de acordo com a leitura que propõem.

Aqui se trata de reconhecer os sinais, e eles são ainda mais específicos nos primeiros versos do poema:

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.

Esse ofício que merece a fidelidade do artista se reveste, para o crítico Murilo Mendes, do sentido religioso da preocupação com os pobres, com o trabalho, que é uma “rude comunhão”. A “unidade” anteriormente citada engloba o universo, “o vento, a dissonância”, enfim todas as “forças”, inclusive a força do artista.

Esta interpretação se sustenta em mais dois sinais: o artesão, no exercício técnico do seu ofício, grava “o abandonado, o triste, o único, o peixe que te mira quase humano” na “hora de morrer”. O primeiro sinal, peixe, é um símbolo do Cristo,²⁶ que morreu abandonado pelo Deus Pai e pelos homens, e assim se fez, de acordo a tradição cristã, “único”, redentor da humanidade pelo sofrimento. O segundo sinal, a morte, redenção e sofrimento de que a arte é uma representação permanente, para o nosso poeta-crítico: “A tortura dominando, silêncio e solidão Osvaldo”, como todos os artistas, grava.

O “assunto” e o “enredo” preparam o “detalhamento dos aspectos formais” sem interferir na importância deles - até diria, muito pelo contrário - valorizando-os excepcionalmente: “- É hora de morrer - no preto e branco, no vermelho e verde”. As cores são elementos formais que o nosso crítico sublinha muitas vezes, e que poderiam também ser considerados quanto à tradição iconográfica religiosa.

O ‘sentido’ cristão assinalado pela crítica de Murilo, ligada à poesia, ou apresentada em prosa, não deve ser visto fora de “enredo” e “assunto” delimitados. Murilo rejeitava uma “visão literária” que ‘fugia’ do assunto mas, afinal, também sustentava que todo o conjunto de arranjos formais resultava na explicitação da ‘solidariedade humana do artista’.

Para Álvaro Lins o reforço da relativização do assunto deve predominar, inclusive na literatura, na poesia. Seu artigo a respeito da crítica exercida por Mário de Andrade, assinala: “ a obra de arte vale mais pela forma

²⁶ Cf. *Dicionário de Símbolos*, ed. cit., p. 703; *Dicionário Enciclopédico das Religiões*, ed. cit., p. 2021. Ambos os dicionários remetem à simbologia do peixe em inúmeras culturas e religiões, inclusive o hinduísmo, apreciado por Murilo. É um símbolo que se repete em muitos poemas do autor, sustentando ou não a conotação religiosa.

competente do que pela mensagem, uma obra não pode existir somente pelo seu assunto”.²⁷

Mas a “crítica poética” de Murilo Mendes dá, ao assunto e à técnica, um estatuto artístico indissolúvel, daí o seu “poder de convencimento”.

A questão do aperfeiçoamento técnico é também detalhada, quando Murilo discute, por exemplo, nas crônicas sobre pintura, aspectos do primitivismo e da influência de Cézanne sobre a pintura moderna; identifica soluções próximas dos mestres renascentistas, com destaque para os italianos, e lembra a Escola de Paris, tanto por aspectos formais quanto pela abertura a correntes e nacionalidades diversas.

São salientadas a pesquisa e a experiência com o material cultural nacional, exigência também próxima de Mário, o que justifica um cotejamento com alguns dos princípios críticos que Murilo manteve ao longo de sua carreira, comprováveis inclusive nas suas últimas produções, tanto ensaístas quanto poéticas. Mas, “sem idolatria da linguagem”, aliás, “contra qualquer idolatria”.

O modelo do artista plástico, para Murilo, reúne a simplicidade de Djanira, a sensualidade de Di Cavalcanti, a solidariedade de Lívio Abramo, a pacificação dos valores de Bonadei e a devoção simbólica de Segall.

Somente a Lívio Abramo não é atribuída, explicitamente, a síntese entre a tradição europeia e as características nacionais, mas o artigo é motivado pela viagem do artista à Europa.

Por sua vez, ao crítico cabe encontrar a “razão profunda” da obra; solidarizar-se com o artista, acompanhar seu processo de criação, conhecer sua técnica e seus núcleos temáticos; divulgar o trabalho de constituição de um quadro nacional, não nacionalista, de artistas e obras, porque esse momento do exercício da crítica é o processo da consolidação do ‘corpo’ cultural, artístico.

Para Murilo não há possibilidades para construção do novo pelo novo. A herança das tradições e o caráter religioso, representado por toda a gama de sentidos, são a garantia da legitimidade cultural, passíveis de revisões e reconstruções, mas jamais totalmente mutáveis, sob riscos de perda da dignidade essencial, a da condição humana.

²⁷ Idem A. Lins, in M. Andrade, ob. cit., 1983, p. 27-8.

O artista é um devoto e o crítico é um apóstolo que tem a missão de divulgar, multiplicar e integrar esta visão ao conjunto da cultura nacional, o que é considerado um caminho seguro para a integração em âmbito universal, indispensável.

Assim, entre os aspectos apontados por Mário Pedrosa, através de Baudelaire, são reconhecidas nas concepções assinadas por Alceu de Amoroso Lima, a especificidade do papel do crítico, a abrangência do sentido filosófico e religioso da arte. Quem é religioso, à luz dos conceitos que analisei até aqui, não tem um “espírito estreito” e, principalmente, está salvo do ecletismo.

Sob esse amplo ponto de vista, os sinais religiosos que se repetem, multiplicando sentidos particulares, do poeta e dos artistas que ele enfoca, configuram a universalidade que passa a fazer de Murilo Mendes um “poeta-crítico” respeitável, na melhor tradição romântica, em pleno modernismo brasileiro.

Antes de quaisquer preocupações teóricas, conforme ensina Augusto Meyer, é preciso considerar os vastos horizontes culturais de Murilo Mendes e seus múltiplos interesses estéticos, sua capacidade de transformar quase tudo em poesia e de esclarecer enigmas através das imagens poéticas. Tais características fazem com que as palavras definitivas sobre a questão do sentido particular e universal, apostólico e messiânico de seu exercício poético-crítico sejam, afinal, seus próprios versos. Neles o panorama universal transita de Baudelaire, poeta-crítico, para Mallarmé, meta-poeta de Murilo Mendes:

O texto quando escreve

Escreve

Ou foi escrito

Reescrito?

O texto será reescrito

Pelo tipógrafo / o leitor / o crítico;

Pela roda do tempo?

.....

Existe um texto regional / nacional

Ou todo texto é universal?

Que relação do texto

Mesmo que a intenção de Pedrosa tenha sido uma leitura denotativa, a conotação profundamente religiosa do termo apocalipse estabelece o nexó definitivo entre a forma e o assunto da poesia e da crítica de arte de Murilo Mendes - um discurso, um texto, que o autor quer apostólico, messiânico, "né pour d'éternels".

Parte II - A tese: um crítico muito particular

Capítulo IV - Da pintura: privilégio evangélico da visualidade

1. Considerações históricas: entre o sagrado e o profano

Ao tratar das artes plásticas brasileiras, no período de 1800 a 1910, Alexandre Eulálio assinala um começo marcado pelos decretos da corte que criam a Academia de Belas Artes, ligada à “Missão Francesa”, e à Aula Pública de Desenho e Pintura, com conseqüências para o futuro das artes visuais no Brasil. Uma dinâmica entre tradição e ruptura que estará presente nas primeiras aparições em que Lasar Segall, em 1912, e Anita Malfati, em 1917, anunciariam “novas rupturas que irromperão, agora de modo incontornável, *questionando muito menos certa tradição do que uma rotina medíocre*”.¹

Da série de artigos sobre pintura publicados por Murilo Mendes no jornal *A Manhã*, “Matisse”, de 1947,² aponta a continuidade da influência francesa, mas as rupturas e os conflitos assumem outras proporções, entre as quais o questionamento da própria idéia de ruptura. Na dimensão da crítica muriliana são colocados os problemas que podem afligir os próprios escritores envolvidos com a crítica de artes plásticas, e por isso “satirizados”. A rotina da mediocridade também é questionada; os parâmetros em ampliação são confirmados nas referências utilizadas pelo Autor.

Matisse aparece como um dos artistas em quem o traço religioso é menos denso. Mas convém olhar para a bibliografia sobre arte sacra que Murilo reuniu, poucos anos mais tarde, entre as quais a revista *L'Art Sacré*, em números de 1950-51. Aí encontra-se Matisse no centro da “tentativa de renascimento da arte cristã na França”,³ como um dos pintores dedicados à decoração, dos vitrais aos paramentos da capela de Vence, entre outras. Afinal, como um dos participantes da concepção de que os cristãos não podem dispensar a arte, que, por sua vez, não pode dispensar os valores

¹ Grito meu. A. Eulálio, “O século XIX - tradição e ruptura (panorama das artes plásticas)”, in: *Escritos*, pp.142,162; originalmente “O século XIX” in Catálogo da exposição *Tradição e ruptura - síntese de arte e cultura brasileira*, fundação Bienal de São Paulo, 1984.

² Este texto faz parte da antologia proposta neste trabalho, em anexo. Para evitar o acúmulo de notas, já que os textos são inéditos em livros, os estou relacionando no início da seleção, em ordem alfabética.

³ *L'Art Sacré*, n^{os} 5-6, jan.-fev., 1950. Texto de M. A. Couturier, p.3. Traduzi.

espirituais. Há tendências que defendem a continuidade da pintura como “uma das encarnações do espírito divino”.⁴

Os artigos são contundentes quanto às relações entre os padres que detêm um mercado de cifras milionárias e os artistas que lutam pela sobrevivência diária. Se as razões econômicas pesam tanto, por outro lado, toda uma tradição de dependência e de trabalho sob encomenda, na história da arte ocidental, muda a partir do século XIX, refletindo as circunstâncias históricas:

a descristianização da Europa; o ‘afrouxamento’ da cultura nos meios eclesiásticos; a influência, sobre o alto-cleró, dos meios acadêmicos, aos quais os grandes criadores estão avessos; a evolução das formas de arte, cujos mestres, valorizando esquemas estéticos essenciais, tratando de questões inacessíveis ao grande público, acabam por separar-se das preocupações comuns e do gosto do público em todos os meios.

O mesmo autor⁵, que faz esse arrazoado sobre o divórcio entre os meios eclesiásticos e os “verdadeiros” artistas, chega a propor uma possível restauração dessas relações através de estratégias para atrair, aos serviços da Igreja, os grandes artistas modernos através de medidas como: a desqualificação dos meios acadêmicos, Institutos, Escolas de Belas Artes para os contratos artísticos da Igreja; a atribuição das grandes obras aos grandes mestres; a submissão das preferências clericais ao poder criador dos mestres, sem restrições; a valorização das “intuições do gênio” em detrimento das declarações de fé, considerando que “há uma profunda analogia entre a inspiração mística e a inspiração dos grandes heróis e grandes artistas”.

⁴ Idem, ib. Texto de Régine Pernoud, p. 19.

⁵ *L'Art Sacré*, nº 9-10, mai - jul., 1950. M.A. Couturier, p. 3-6. Traduzi e incluí, entre aspas, trechos de artigos que tratam das discussões ocorridas nas sessões de estudo de Versailles, em setembro de 1949, a respeito de políticas para a arte religiosa.

Essa é uma posição reconhecível na obra e no projeto cultural de Murilo Mendes, naturalmente revestida das peculiaridades de uma proposta não institucional, nem formal, mas implícita.

Encontram-se, ainda, no artigo mencionado, observações relativas à escala de preferências: Rouault é mais cotado que Matisse, por sua vez preferível à Picasso, como Chagall tem primazia sobre Léger - as tendências religiosas já expostas naturalmente demarcam terrenos. Da mesma forma, trata-se de reservar a escolha de idéias e temas aos padres, que só não poderão interferir na forma como os artistas resolverão tais temas e idéias pré-estabelecidas.

Esse dilema entre a autoridade e a liberdade também pautou as posições de Murilo. Muitas passagens em seus poemas e pronunciamentos o colocam entre os antiautoritários. Seus pintores preferidos e a recusa da Espanha de Franco em recebê-lo como professor de Literatura Brasileira ilustram essas condições.⁶

Outros textos, nas mesmas revistas, vão tratar dessas nuances entre a autoridade da Igreja e a liberdade de criação, assinalando, de um lado, a necessidade da contribuição da arte para a Liturgia, e, de outro, a missão do artista junto à arte religiosa nos tempos modernos, tão ou mais importantes que no passado.⁷

Entendo todas essas informações genéricas como pano de fundo para a compreensão da especificidade da atuação do crítico de artes Murilo Mendes. Como na sua criação poética, desqualifica os planos ideológicos da dominação em favor da criação artística libertária que resulte da exclusiva inspiração do artista. Privilegia as obras que demonstram recursos técnicos próprios e objetivos que se realizam pela expressão religiosa e pelos valores éticos que a refletem.

Trata-se de uma crítica de artes cujo compromisso religioso não impede elaborações estéticas válidas e respeitáveis, em qualquer tempo.

⁶ Cf. "Cronologia da vida e da obra", in PCP, p.72.

⁷ Id. ib. Abbé M. Morel, "Autorité et liberté dans la création artistique", p.9-11; Jacques Le Chevalier, "L'artiste devant la commande", p.12-14.

Para concluir estas considerações tão amplas, gostaria de lembrar Charles Baudelaire,⁸ o poeta-crítico por excelência, sem dúvida amado e seguido por Murilo Mendes. No encontro entre o eterno e o circunstancial, no marco da modernidade, que a obra de Baudelaire assinala, enquadra - se o drama da dialética entre o sagrado e o profano, entre a história monumental que ligou a pintura à Igreja, herança pesada, e a liberdade que a construção do presente pôs nas mãos dos artistas e dos intelectuais.

Em outra revista da coleção de Murilo, encontro um artigo de Pascal Pia⁹ sobre o crítico Baudelaire, apontando, entre outras considerações, a pintura como alimento da poesia, idéia centrada na admiração do poeta por Delacroix. Uma relação familiar a Murilo, que, se teve outras preferências, nunca deixou de registrá-las em seus poemas. E muitos resultaram da contemplação de quadros, como já têm demonstrado os seus críticos.

Na poesia de Baudelaire, são os pintores os "Faróis"¹⁰ que pontuam a história da humanidade e nenhum deles - talvez com as raras exceções de Puget e Watteau - deixou de ter alguma relação com setores religiosos, por questões profissionais, ou pelo contexto pessoal que se manifestou em temas e execuções de suas obras, inclusive através de pontos de vista críticos e denunciadores: Da Vinci, Rubens, Miguel Angelo, Rembrandt, Goya, Delacroix.

A religiosidade não é totalmente dissociada da visão baudelaireana, consciente do "tédio" e da "lama". Não escolheu nenhum dos pintores seus contemporâneos para representar o moderno, elegendo para isso o desenhista Constantin Guys.¹¹ O traço rápido, o anonimato, o registro do esboço mais significativo diante do transitório - o presente - , vai somar-se ao elemento eterno, invariável - o passado histórico - , para compor a beleza e o sentido da arte em cada época e suas respectivas características.

⁸ Alguns conceitos críticos de Baudelaire são relembrados através de Máio Pedrosa, no item 2.,2.1., Cap.III deste trabalho.

⁹ L'Oeil - N°15, mars, 1956, p. 6-14.

¹⁰ C. Baudelaire, *As flores do mal*, s/d, p.25.

¹¹ _____, *A modernidade em Baudelaire*. 1988, p. 162. Murilo Mendes utilizou este texto para elaborar o artigo de número XII, da série sobre Ismael Nery, em parte publicada, nos anos trinta, na revista *A ordem*. Retomada nos cadernos de Letras & Artes e finalmente reunida pela Edusp, *Recordações de Ismael Nery*, 1995, p. 105s para a citação de Baudelaire. Uma busca mais cuidadosa na Biblioteca de Murilo Mendes poderá localizar a edição lida por ele.

O “dândi”, o “flaneur” é a figura que representa o artista do tempo baudelaíriano, do qual o nosso tempo é conseqüência. Para Baudelaire, trata-se de um herói ‘quase’ anônimo, inserido na multidão, mas ainda superior a ela, porque capaz de concretizar a síntese paradoxal entre o característico, contingente, mutável e o belo, o permanente.

A aura especial em torno do artista é acentuada, mesmo quando seu lugar de ação deixa os grandes e sacros ateliês para experimentar o torvelinho das ruas.

Esse é o modelo artístico de Murilo Mendes. Na poesia e na crítica - que reelaborou o traço religioso - é um dos mais importantes elementos de representação do eterno, da tradição histórica, adicionadas às circunstâncias, profanas ou não, do seu tempo e do seu país. Somou outros sentidos e outras faces,¹² sem dúvida, mas com um dos pés bem fincado no passado, como fonte e referência.

Para Murilo, como para Baudelaire, o artista é o emissário entre os homens e Deus, reconhecido como vivo e verdadeiro, pelo menos poeticamente:

Com certeza, Senhor, o homem nunca vos dera
testemunho melhor de sua dignidade
que este ardente soluço a rolar de era em era
que à borda vem morrer de vossa eternidade.¹³

1.1. Matisse, um modelo entre a tradição e a ruptura

Em defesa desse exercício crítico peculiar, os argumentos de Murilo partem de um plano genérico, no texto sobre Matisse. Recomendando a

¹² Essa ‘multifacetagem’ da obra literária muriliana é apresentada pelo estudo de Augusto Massi, “Murilo Mendes: a poética do poliedro”, in *América Latina Palavra, Literatura e Cultura*, org. de Ana Pizarro, 1995, p.319-333.

compreensão da cultura como um “plano de unidade”, o autor apela para um convencional “esforço de compreensão mútua” que deveria unir todos os artistas, como todos os homens. Mas encaminha-se para a síntese da obra aberta, pois, se a pintura “pertence a toda a humanidade”, a verdade é que “ninguém olha de duas maneiras iguais o mesmo quadro”.

A argumentação se adensa quando trata da recriação das inúmeras ‘leituras’ de cada quadro, desde as “operações de crivo, feitas no espírito do pintor”, até o olhar de cada espectador. E chega a seu momento mais articulado, embora seja justamente a reafirmação das ligações literárias de sua posição, quando admite o combate dos críticos surrealistas, por coerência doutrinária, à concepção do exercício da crítica de artes visuais pelos poetas, a partir do reconhecimento do valor estético, em âmbito mais amplo. Ao mesmo tempo, declara seu interesse pela pintura surrealista “como criadora de uma atmosfera poética, excitante para a imaginação”. Apesar das ressalvas e da demonstração de conhecimentos técnicos, que o crítico não economiza, as ligações entre pintura-literatura-poesia permanecem.

Murilo admite e considera que o aprofundamento da questão se dá pela “hipótese de uma visão do homem e dos elementos de uma existência” em que a predominância das “contingências espirituais”, após algum tempo de “meditação sobre a pintura”, altera os dados do problema, fazendo com que “as torres e as ermidas solitárias de erudição na sua sugestão de infinito (apareçam) tão cotidianas como a cadeira de Van Gogh e a maçã de Cézanne passará a ser mais metafísica do que as paisagens abstratas de Max Ernest”.

O crítico, aí, leva o leitor¹⁴ à mais elementar das advertências pedagógicas: distingue o neófito do iniciado, seja qual for a formação ou a posição social e intelectual. Entre o espanto diante de El Greco e o convívio que fará suas audácias parecerem pequenas e previsíveis, no

¹³ Id. ib. “Os faróis”, *As flores do mal*, s/d, p.25.

¹⁴ Este texto reproduz uma palestra pronunciada por Murilo nos meios que freqüentava uma década antes das conferências que examinei acima: apresentação de filme documentário em promoção da Associação Brasileira de Imprensa - ABI; do Instituto dos Arquitetos do Brasil - IAB; da Associação Brasileira de Artistas Plásticos - ABAP e da Embaixada Francesa, em 1947.

reconhecimento de “um pintor harmonioso”, não há outro caminho ou receita: “só a grande intimidade com a arte e os artistas poderá recolocá-los no seu justo plano de compreensão visual e mental”.

Obviamente, para Murilo, ninguém pode ser mais íntimo de um artista do que outro artista; portanto, recolham-se os acadêmicos a sua parcialidade, esse é o ‘recado’ e a possibilidade de leitura de uma defesa da crítica dos poetas e ficcionistas, implícita no pronunciamento. Se não inteiramente justo e irretocável, pelo menos, é um ponto de vista que esclarece muito a força crítica do mineiro, baseada na experiência. Mesmo os últimos textos, escritos em Roma, onde sua atuação é reconhecida, reafirmam a importância atribuída ao convívio com o artista analisado, às idéias trocadas, às discussões, aos depoimentos e às horas passadas em ateliês, museus, vernissages e exposições diversas.

Reconhecendo Matisse como um dos “pintores atuais, um dos menos literários”, “criticado por lhe faltar a veia romântica”, “pintor extra-literário”, cujo sentido vital “gira em torno da cor e do desenho”, tendo na matéria da pintura a “garantia da sua solidez e da sua vivência”, Murilo realiza uma das suas mais detalhadas análises de aspectos técnicos e históricos e acentua a simplicidade, isenta de dramas.

Uma visada às fontes de Murilo demonstra que o traço literário está presente nas observações de Courthion¹⁵, referência mencionada no texto, ao mesmo tempo que são enfatizados os procedimentos de ruptura com relações temáticas ou verbais. Assim, lê-se, de Matisse, registrado por Courthion:

Vous voulez faire de la peinture? commencez alors par vous couper la langue, car désormais vous ne devrez vous exprimer qu'avec vos pinceaux.¹⁶

E mais adiante, as observações do crítico:

Matisse parvient si bien à s'identifier à ces modèles rudimentaires qu'il n'a jamais pu manger les

¹⁵ Pierre COURTHION. *Le visage de Matisse*, 1942.

¹⁶ Ob. cit., p.39.

fruits et les victuailles qu'il a peints, ce que lui eût semé sans doute une profanation. Entre le peintre et les objets placés devant lui se crée une sorte de *communion sentimentale*.¹⁷

Então, mesmo sem ênfase do sentido religioso, a sacralização ou a relação 'especial' entre o pintor e o objeto pintado acaba sendo assinalada, e mais cedo ou mais tarde o 'dado' literário aparece, ainda que seja para diluir a questão, ou figure como ressaibo do discurso crítico:

C'est peut-être l'artiste le plus isolé de la peinture contemporaine. Il n'a pas de précurseur direct et incontestable. Son dessin toujours près de la vie et respirant fait penser au style alerte, vibrant, jamais terminé de Marcel Proust. Toutefois (...) Ce n'est pas la présence secrète de l'homme que l'oeuvre nous communique, mais une délectation plus physiquement colorée dont la résonance n'éveille en nous rien de particulièrement dramatique

¹⁸

A solidão do criador, em especial dos inovadores, pode ter sido familiar ao brasileiro de Minas. Já o distanciamento entre a pessoa do artista e a obra, que permite a atenção exclusiva aos efeitos da execução do quadro, é uma atitude difícil para um observador religioso, sem esquecer que o convívio entre artistas justifica a atuação crítica, para Murilo.

Por outro lado, a comparação ou alusão a escritores parece ser evitada por nosso crítico, nos textos sobre pintura. No caso de Matisse, além de Greco, Van Gogh, Cézanne e Max Ernst, menciona, sem comparar, pintores diversos como Chardin e, um dos seus preferidos, Vermeer de Delft.¹⁹

¹⁷ Idem, p. 49. Grifo do autor.

¹⁸ Idem, p.55-6. Grifo do autor.

¹⁹ O cotejamento entre a crítica de artes e a produção poética do Autor é desenvolvido por J. C. Guimarães, *Territórios e conjunções poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, 1993, p.83-109. O interesse do poeta pela pintura e as inferências disso em poemas selecionados foram também tratados por pequenos estudos, anteriores, de Artindo Daibert, textos reunidos em *Caderno de escritos*, 1993 e Almir de Oliveira, *Murilo Mendes e as Artes*

Pode-se reconhecer, na leitura das fontes, uma certa marginalidade cultivada, na formação do Murilo crítico, no “olho armado” então em preparo, a favor da invenção e contra o convencionalismo. Essa preparação pretende conciliar, nas suas palavras, a defesa de uma “arte anti-polêmica, anti-didática, que repousa sobre uma compreensão dos meios virtuosísticos, sobre uma disciplina e uma personalidade da visão” com uma sensibilidade, que se nega à idéia da arte pura, porque se quer também fiel “ao patético de Delacroix, à fantasmagoria de Bosch, ao transbordamento de Rubens ou à acidez de Goya”.

Há um certo prazer sutil na leitura de Murilo que assinala a declaração de Courthion sobre Matisse como “le peintre le moins academique”, um “peintre maudit”²⁰:

On est déjà presque trop officiel. Il faut être un peu persécuté. Quand on a été discuté, et qu'on arrive à être admis, il y a quelque chose que ne va plus.²¹

Esse ‘oficial-acadêmico’ a evitar, segundo Matisse, preferindo-se “um pouco perseguido”, à margem, será uma posição artística estimulada por Murilo Mendes desde os primeiros episódios em que atua como crítico.

Por outro lado se, para Courthion, Matisse tem o mérito de “par la vivacité concentrée du trait et la brusque intensité d'un coloris degagé de toute ambiance émotionnelle, il supplée à l'absence de rappels antérieurs et de visions prophétiques”,²² para Murilo a espiritualidade do pintor vai ser tangenciada pela negação da “luta com o anjo” na humildade da comunicação da matéria sensível do cotidiano, concebida como “idéia de comunhão com as coisas que nos acompanham”. Essa afirmação tem base em pormenores de caráter, senão narrativo, com certeza poético no sentido de elaboração de idéias. O crítico não escapa da rede mística e da armadilha poética.

Plásticas, 1991. Ambos os autores, de formações diferenciadas, são conterrâneos juiz-foranos de Murilo. Outros estudos também abordam essa relação, mas poucos com a especificidade desses.

²⁰ Idem Pierre Courthion, ob. cit., p. 109 e 114.

²¹ Idem, p.114.

A imagem da luta de Jacó, presente na poesia, literalmente, como se vê na leitura de *Tempo e Eternidade*, é uma constante nos textos críticos de Murilo: a concepção da arte ligada à idéia de ascese. Novamente na Biblioteca de Murilo, vale um parêntese que deixa um pouco Matisse para registrar essa idéia que aparece como título no Livro de Leo Larguier, *Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture*, onde se lê "La Prière de Paul Cézanne":

Claude Monet peint dans la joie à Giverny;
Moi, je lutte avec l'Ange et n'en suis pas béni.²³

A luta de Cézanne é bem concreta; Murilo vai falar dela outras vezes, como lição para os pintores brasileiros. Para agravar as condições dessa luta, nessa mesma 'prece' o pintor assinala vicissitudes da sua vida, ligadas, por exemplo, à imagem que *A obra* de Emile Zola propagou: "Des gens bien informés prétendent, à Paris, / que je suis un veillard fantasque et malappris, / Colportant des ragots, une histoire imbécile / Qu'ils sont allés chercher dans un roman d'Emile". E conclui: "...je vis selon mon âge et l'Evangile".²⁴

A religiosidade é um componente natural da vida desses artistas que Murilo Mendes venerou, estivesse ou não explicitada na pintura, fosse ou não pacífica como característica pessoal. A naturalidade parece ser a melhor dosagem para uma avaliação situada em um ponto de equilíbrio, que reconheça o papel da fé, insistente, sem superestimá-lo. A religiosidade é um traço insuficiente para denegrir a trajetória de uma proposta cultural que se impõe por si mesma, como é o caso da visão e da realização estética e crítica do poeta mineiro.

Fechado o parêntese, voltando ao autor de *Le visage de Matisse*, assinalado por Murilo, encontram-se as preocupações com a dedicação

²² Idem, p. 56.

²³ Léo Larguier, *Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture*, 1947, p. 83.

²⁴ Idem ibidem. O livro de Zola, que li na tradução para o português - E. Zola, *A Obra*, 1956 - tem como personagem um pintor fracassado no qual o próprio Cézanne se reconheceu e assumiu publicamente uma imensa mágoa, agravada pelo fato de que Zola era seu amigo.

Trata-se de um interessante nexos para uma abordagem mais ampla sobre as pressões sofridas pelos artistas em relação aos preceitos ideológicos, estéticos, políticos e religiosos, em suas respectivas épocas. Fica o registro, já que os objetivos deste trabalho não incluem tais possibilidades.

profissional, o pintor como um artesão que se doa inteiro ao seu trabalho e cujos únicos inimigos seriam seus maus quadros.²⁵

É, também, o valor do olhar que Murilo vai assinalar na sua leitura do crítico de Matisse:

L'enseignement des maîtres a été pour Matisse beaucoup plus un moyen d'apprendre à voir qu'un moyen d'apprendre à faire. Par là, il est original, et j'ai toujours admiré la confiance avec laquelle, parti de son tereau, il en a fait un jardin où ne poussent que ses arbres.²⁶

Esse “aprender a olhar” mais importante que o “aprender a fazer”, sem dúvida, beneficia o papel do crítico que o poeta quer enfatizar e aproximar, até o amalgamento do processo mesmo da arte.

O artesão e o pesquisador são destacados em Matisse, segundo Murilo, na distância das “tentações da facilidade”, na depuração e na síntese que nunca se satisfaz, na obstinação pelo método e pela perfeição do resultado, subjacente à “aparente calma da superfície das telas”. Mas o sentido espiritual não se dissocia do procedimento e do material, norteados pela “ânsia” de “uma recriação contínua”.

A idéia da arte como recriação é sublinhada no texto sobre Matisse e é um dado importante para a compreensão do aproveitamento dos temas bíblicos, que aparecem com muita freqüência, tanto na produção poética quanto na apreciação.

Do olhar de Murilo para Matisse, a personagem que resulta, declaradamente não literária e não religiosa, é atuante, harmoniosa, precisa, humilde, empenhada no trabalho manual e contínuo da atuação de um agente artístico que não deixa de estar próximo de um dedicado apóstolo. Um modelo, um ideal que se repete em todos os outros ‘retratos’ que o crítico vai ‘escrever’.

²⁵ Idem p. 27-8.

²⁶ Idem, p.108-9. Grifo do autor.

Para Murilo, os valores religiosos são equivalentes dos valores éticos. Estes satisfazem ao crítico na ausência daqueles e, embora a questão não se coloque em termos de julgamento, religiosidade e ética podem ser considerados parâmetros importantes da posição crítica de Murilo Mendes.

A partir de Matisse, com sua “fisionomia franca e honesta”, a procurar “essa coisa esquecida e desprezada que é a perfeição”, transmitindo “uma idéia de comunhão com as coisas que nos acompanham”, configuram-se os traços caracterizadores da visão crítica que Murilo Mendes vai apresentar em relação a alguns pintores brasileiros.

Nos textos e artistas selecionados para apresentar a crítica muriliana que me interessa ler, têm-se: Djanira é a mulher crédula que põe nos quadros a própria fé cuja nota dominante consiste “em criar um clima de liberdade na cidade moderna”;²⁷ Di Cavalcanti, outra “vocaçãõ de liberdade”, impregna seus quadros, no próprio ato de pintar, de “solicitude” e “ternura”; Lívio Abramo, sob uma aspereza pessoal que se reflete na forma de expressão artística escolhida, a gravura, alia “*sensibilidade*” a uma “ternura humana que por delicadeza não se expande”; Bonadei é um “pintor movido por harmonia terna, propõe a pacificação de elementos em desacordo”.

Em Segall que, como Murilo registra, não se considerava um pintor religioso em sentido restrito, é detectada, na “massa total de sua obra (...) uma natureza religiosa (...) pintor da moderna Diáspora” cuja capacidade de organização “acolhe tudo o que é humano, glorifica a ternura”.

Mais de uma vez o crítico não deixa por menos, remontando aos nexos históricos do cristianismo, uma espécie de culto das idéias da liberdade e de solidariedade humana, que vai querer reconhecer na pintura que contempla. Resta tentar saber se esse é um recurso retórico, reincidente, ou um traço de coerência que consegue alcançar profundidade conceitual, perpassando o pensamento poético e crítico do Autor.

²⁷ Cito, entre aspas, palavras de Murilo nos artigos referentes a cada um dos artistas.

2. Djanira, a crédula

O texto “Djanira”²⁸ comporta a hipótese de que o Autor ‘olha’ com olhos de escritor, tendo a obra e o artista como objetos simultâneos de avaliação, não em sentido de julgamento, mas de caracterização. Como tal se expressa, porque o seu intento, claro, é construir um painel da arte nacional.

Pela ordem de aparecimento, têm-se: a valorização das exposições e salões; o interesse dos dados biográficos do artista para a exegese da obra; o humanismo e o refinamento de costumes, de influência européia, como conceito de cultura e civilização ‘maiores’; o registro da escola cursada pelo artista e o nome do mestre, nos casos de academia geralmente seguidos de críticas ácidas ao tradicionalismo; registro das técnicas em que o artista teria sido iniciado; registro e elogio dos mestres de tendência não academicista que o artista tenha freqüentado, valorizando os artistas estrangeiros que, como tais se fixaram ou passaram pelo Brasil, no caso o romeno Marcier.

Esses primeiros traços situam a artista como representante do país de dois rostos, o da tradição européia e seus modos de entrelaçamento com as culturas herdadas do continente. Com Djanira, de avô índio e avó alemã, eis uma redundância que se intensifica.

O registro da importância de ambientes, ‘climas’ urbanos, no caso, a simplicidade e modéstia não impedem nem invalidam a valorização de aproximações com pintores consagrados, se conhecidos pelo artista. Chagall, Breughel, Bosch, são apontados como referências de Djanira. A biblioteca pessoal do Autor confirma a familiaridade que ele mesmo tinha com esses pintores, reforçando aspectos que possa ter reconhecido na obra de Djanira.

No mesmo sentido, a anotação de trabalhos de resgates de temas ou propostas (no caso, retratos), a ‘capacidade de contenção do artista’, o

²⁸ Como já foi indicado acima, todos os artigos de Murilo tratados neste trabalho constam em antologia anexa.

'rigor submetendo o instinto', bem como viagens ao exterior e visitas a museus internacionais (Estados Unidos, no caso) são idéias que se reportam à complementação entre a importância da fatura, a valorização do elemento nacional e o aprimoramento técnico das artes, quando as vias internacionais são consideradas indispensáveis.

Djanira corresponderia, então, a uma espécie de protótipo desta seqüência de textos, através do qual Murilo definiu sua proposta de reconhecimento de um artista nacional, devidamente situado na passagem entre os dois mundos culturais a que se referirá para definir o Brasil para suas platéias européias, a partir de 1957.

A intuição e a disciplina são os traços que compensam, nesse protótipo, o que pudesse ser apontado como falta de cultura. Murilo cita Mozart e Portinari como exemplos de artistas portadores da cultura relativa aos seus ofícios, em detrimento de uma cultura mais ampla ou genérica.

Do ponto de vista religioso, na falta de elementos que justifiquem uma classificação desse tipo, Djanira é vista como uma "mulher crédula", segundo a etimologia do seu próprio nome. Na falta de uma religiosidade explícita, a pintura é apontada como objeto de crença e devoção da artista. A vocação da liberdade é lembrada na alusão à tela em que "um anjo preside ao tráfego", configurando a inserção do divino no cotidiano, um dos traços mais constantes da religiosidade que se revela através de Murilo Mendes. E, para o leitor atento a esses traços, o que fica é a idéia de que a pintora encontrou uma boa solução, segundo o crítico, para a luta com o anjo, isto é, a realização da arte.

Finalmente, Murilo expõe o que parece um ponto nevrálgico da crítica de arte exercida por poetas ou romancistas: a preocupação com o equilíbrio entre a técnica pictórica e a poesia, ou, nas palavras do autor, o confronto entre o "arsenal poético e o arsenal plástico".

No contexto em que se situam estas considerações, são abalados os limites que se pretendam mais rígidos entre as manifestações de arte que só têm como real distinção, entre si, as respectivas linguagens. Mais de uma vez se verá que as fronteiras entre as artes contam pouco para o crítico, que

valoriza o conjunto da obra e da vida dos artistas, que contempla por um sentido mais universal, de integração ou missão integradora.

3. Di Cavalcanti e a carnalidade digna

Di Cavalcanti é um pintor que, na ótica de Murilo, acentua a vocação de liberdade como fundamento de vida e ofício do artista. Os contrastes entre a personalidade do pintor e o seu posicionamento artístico são mencionados para acentuar o envolvimento social, a circulação entre diversas classes, a capacidade de trabalho, o senso de humor e a disciplina.

Aparece um certo esforço na tentativa de opor-se ao moralismo que pode influenciar o olhar crítico, no risco do julgamento pessoal, mas, num primeiro momento, não vai além de registrar o “aparente paradoxo” que reúne, na figura de Di Cavalcanti, o individualista e os temas sociais, o boêmio e o trabalhador, o ‘causeur’ do pitoresco e o espírito disciplinado.

O que dá validade crítica ao procedimento elegante e elogioso destes textos de Murilo é a capacidade de detectar aspectos pertinentes e significativos, como é o caso das considerações que seguem após o que chamei acima de esforço, tentativa e mero registro.

Na verdade, parece que no exercício do seu cristianismo hedonístico, Murilo se mostra capaz de entender a personalidade individual e estética de Di Cavalcanti, no sentido do entrosamento vital entre o ato de criação artística e o mundo representado.

E o elemento que Murilo identifica é o prazer da criação, um prazer orgânico, que parte do modo de viver do artista para encontrar o que houver de mais intenso entre os componentes da obra. A intensidade se dá no amalgamento das contradições comuns ao artista e ao seu povo, o prazer de representar o “substrato de uma alegria carregada de tristeza”, tipicamente brasileira, na visão de Murilo.

E vai mais longe esse enfoque, porque vê a unificação na “força da verdade plástica” das personagens tristes e sinistras dos festeiros dos quadros de Di Cavalcanti, a “própria verdade metafísica” da “gente brasileira”,

em seus contrastes, sob o signo de uma “síntese erudita” que poucos alcançaram.

Poucos além de Aleijadinho, Castro Alves, Machado de Assis, Ernesto Nazareth, Villa-Lobos, Portinari, Manoel Bandeira, Cícero Dias, Mário de Andrade e Jorge de Lima, na concepção de Murilo Mendes. Essa posição, neste texto, mantém o nosso dedicado avalista, como a crítica e a historiografia convencionais, em torno dos mesmos nomes, repetidos até a exaustão.

Nesse sentido, fica sempre claro que há uma dosagem equilibrada entre os valores significativos de uma identidade particular que não dispensa, sob hipótese alguma, os dados do universal.

No caso da obra de Di Cavalcanti, os comentários da representação, pela obra, da nacionalidade ou da universalidade são detalhados:

a carga de tristeza do substrato da alegria brasileira; expressão de nossa indiferença, miséria, sensualidade insatisfeita, preguiça, atmosfera de véspera de carnaval, de calor, de tédio, de carnaval político, de ânsia de liberdade, de musicalidade; vida de desforra que o povo leva.²⁹

Os aspectos literários da crítica são bastante acentuados, pois o caráter cômico e dramático da representação mais social do país, na pintura da época, “no sentido de representação do lado cósmico da vida”, consegue atingir “resultados próximos de uma recuperação mágica”, através de “válvulas de escape”, tanto líricas quanto humorísticas.

A valorização do ato de criação e respectivo testemunho do crítico, na “observação do pintor no ato de pintar”, ao mesmo tempo que revigoram a idéia do artesanato como modelo, no registro do ato pelo qual “a vontade criadora” do pintor “concentra sua força psíquica” e “ordena seus meios técnicos”, reafirmam a defesa dos poetas como críticos de arte. Ele se refere, como tal, ao convívio muito próximo entre artistas de um mesmo

²⁹ Reconheço ao *Retrato do Brasil*, apesar da referência esquecida. Paulo Prado aparecerá como personagem em um dos artigos sobre Segall.

período, à comunhão por uma mesma causa: a da representação artística de um país em formação.

A elaboração literária dessa crítica, não no sentido de “fugir do assunto,”³⁰ pode ser detectada nos momentos em que o próprio crítico se imbuí dos elementos dramáticos, líricos e cômicos, cuja armação testemunha, e na defesa de conceitos que lhe são caros, como a técnica artesanal da pintura. Aí sobrepõe-se o cronista ao narrador, à beira da ficção, pela forma de narrar, numa gradação em que o crescendo das emoções dá uma vida própria ao texto, já desdobrado, superando a realidade:

Quantas vezes observei Di Cavalcanti pintar!
Via-o iniciar um quadro nas melhores disposições de trabalho e humor; contando histórias. Via-o depois lutando com o demônio da criação - “noir cheval galopant sous le noir chevalier”- lançando insultos e imprecações 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 Renoir, a Eleonora Duse, a Greta Garbo, à célebre mãe-de-santo Celestina.

De certa forma, a crítica instaura uma dramaticidade que, de início, parece pretender evitar. Mas essa crítica poética da pintura nacional defende um projeto cultural que ambiciona integrar o país, em termos de igualdade, ao panorama das artes universais. Não se cogitava, do ponto de vista de Murilo Mendes, da criação de uma arte diferenciada, exclusivamente nativa, que corresse riscos de isolamento ou rotulações rasas do tipo tropical e exótica; esse é um ponto essencial desse projeto pessoal do escritor.

Por outro lado, devia haver muita identificação entre o crítico e o pintor da voluptuosidade das imagens associadas à figura feminina, porque aquele conseguia ver o “lirismo do povo em suas vibrações de matéria viva que se oferece aos dedos do amante e do pintor”.

³⁰ Ver texto adiante, sobre Lívio Abramo.

No reconhecimento do apelo da tela a 'todos os sentidos', "objeto amável" surgido da solicitude e da ternura do artista, o resultado é a restituição da dignidade à "matéria carnal". Esse um problema resolvido, segundo Murilo, à altura dos mestres da renascença italiana, porque Di Cavalcanti conseguiu, assim, instaurar "no ambiente da pintura brasileira um novo humanismo".

Não se pode deixar de notar a similaridade entre esse discurso crítico e a poética que vê, na Igreja, as curvas e as ondulações do corpo feminino.

Parece que Murilo nunca deixa por menos, e esse deve ser um dos traços da sua crítica de artes, sempre positiva, no sentido que deseja exaltar, ao extremo.

O modelo cultural Máriodeandradiano - a pesquisa estética, a atualização artística e a consciência criadora nacional - encontra no Di Cavalcanti visto por Murilo um protótipo bem próximo da perfeição. Di é considerado um artista nacional completo. Pela maturidade da posse dos instrumentos de expressão acompanhada pela unidade e fidelidade às idéias estéticas fixadas no temperamento sensual; pela concepção do quadro como 'síntese plástica da inumerável mitologia do figurativo', aliada à síntese metafísica da gente brasileira.

O conceito de artesanato é levado aos limites do literal, ligado ao estado de conservação dos quadros, o que também aponta para a preocupação de um projeto cultural real, de planejamento minucioso, profissional, que perpassou toda a carreira de Murilo Mendes e foi partilhada com todos os que, de alguma forma, conviveram com ele.

A dimensão universal, ou mesmo internacional da obra, cara a Murilo, é mencionada em relação ao aproveitamento da técnica da escola de Paris que, "transplantada com sabedoria no terreno da pintura brasileira demonstra a aguda inteligência do nosso Di Cavalcanti, que assim coloca o nacional no plano do universo, numa fecunda operação de síntese e fusão de valores tão constantes no ambiente cultural da nossa época".

4. Abramo, o áspero solidário

Lívio Abramo é a próxima figura nessa galeria idealizada por Murilo Mendes e traz para a pauta, além da gravura no lugar da pintura, alguns traços significativos: é o artista que tem outra profissão para sobreviver, no caso o jornalismo; protege e apoia outros artistas, como Marcelo Grassman, gesto em que Murilo vai reconhecer o “auxílio mútuo e a solidariedade entre os homens”, em evidente intenção de aproximar o caráter de militante socialista do espírito cristão, não fossem as ligações já explicitadas do crítico com o catolicismo francês.

As considerações traçadas sobre aspectos da vida de Abramo estão bem próximas de outros textos, inclusive poemas, anteriores e posteriores, pelo que vale a transcrição do perfil:

(...) um maravilhoso instinto afastou-o da engrenagem da propaganda intensiva usada pelos poderes totalitários na sua obra diabólica de deformação das nossas virtudes libertárias. (...) colocou sua grande arte a serviço da sua dominação pela organização política. Sua carreira inscreve-se, portanto, sob o signo de consciência moderno: esta aprende e registra o *jogo dialético das forças* que envolvem o homem desde o começo do tempo para *sublimá-lo ou para aniquilá-lo*. Assim, Lívio Abramo respira a densa atmosfera própria da nossa época.³¹

A arte vista na acepção bíblica da “luta com o anjo” aí está, mais uma vez, sem que a expressão tenha sido mencionada. E mais de um autor, na biblioteca de Murilo, atestam as fontes, como Jean Bazaine, para quem “as lutas ingênuas onde o combate com o Anjo podem ser uma boa tentativa

³¹ Grifo meu.

de debater-se com o elementar”; representam, afinal, “um desejo de salvar as aparências pela infusão de um sangue novo”.³² O sentido dialético de luta que Murilo atribui à obra e à vida de Lívio Abramo parece corresponder excepcionalmente às palavras de Bazaine, embora não exista outro nexos entre esses textos além da possível leitura de Murilo, nesse caso não assinalada.

Murilo vê na gravura e no ‘croquis’ de Lívio Abramo, “notas plásticas que tangenciam às vezes a abstração”, um esforço de “conhecimento e penetração no habitat” que é o país. A face da “cidade trágica” espelha-se em uma relação esquemática com a natureza - “a lição do croquis, exercício concentrado” - capaz de expressar uma realidade colocada no sentido bíblico da representação muriliana: o artista como apóstolo encarregado de “mostrar ao homem rebelde os traços nucleares da sua origem”.

A ligação da pintura com a literatura vai surgir no texto sobre Lívio Abramo sob a forma da ilustração, benefício mútuo entre as duas linguagens da mesma arte, já que os traços do gravurista “não assumem o aspecto ‘literário’ de desvio do assunto”, pois “a obra de arte assume o valor de uma documentação significativa”. Em que pese a ligação do ilustrador com um escritor como Afonso Arinos,³³ Murilo acentua o caráter militante do gravurista associado ao artista de “técnica segura e precisão quase didática, (...) de força e simplicidade próprias aos artesões medievais”.

Nesse momento Murilo ajusta o conceito de artesanato: “a aliança perfeita entre o artesão e o artista” vai resultar na harmonização entre a sensibilidade humana e a cultura plástica, numa fórmula em que a imaginação é refreada e adequada pelo seu limite plástico.

No mesmo texto Murilo define o que opõe ao conceito de artista-artesão, e não recomenda como representação plástica da sociedade no Brasil: os “ilustradores”, os “fabricantes de cromos”, responsáveis, no caso do Rio de Janeiro, pela “falsa situação de ‘cidade maravilhosa”.

³² Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, 1953, p. 12. Traduzi livremente as considerações sobre as relações da pintura impressionista com a natureza.

³³ Os títulos ilustrados são *Manoel Lúcio e Pelo sertão*.

A crítica "literária" da pintura tem aí um momento de fusão com as imagens descritas; a aproximação entre o plástico e o poético vai encontrar na gradação metafórica, que atribui sentimentos à paisagem, a síntese de um alcance artístico próprio de iniciados, muito típico dessa cartografia crítica e poética em que se pode entender a obra de Murilo Mendes:

a aparente paz das curvas da Lagoa Rodrigo de Freitas, das filas de palmeiras do Flamengo, a provisória solidão da praia do Leblon, essa vasta interrogação das montanhas da Gávea....

Apesar do seu próprio tom literário, Murilo quer ver obras de arte que "não desconversam a realidade". A idéia de literatura como alienação é combatida, ao mesmo tempo, pelo esforço em extrair a "força plástica" dos temas e estabelecer o sentido pedagógico que interessa ao crítico. Assim, através de uma interpretação "branca", "nova" das cenas de macumba, Lívio Abramo "ensina que o negro não deve permanecer no ambiente exclusivo de sua raça, pois que o eleva à ordem universal plástica".

Confirmam-se os propósitos maiores da concepção cultural do autor: a objetividade das linguagens artísticas como processos educadores e a universalidade como estágio superior da arte, a ser alcançado pelo alinhavo paciente, mas rápido, dos temas nacionais. O crítico se quer, como o artista, um mestre do "croquis".

5. Bonadei, rústico e aristocrático

Sobre “Aldo Bonadei”, as apreciações de Murilo continuam pautando os elementos que aparecerão nas suas primeiras dissertações, na Europa, sobre a cultura brasileira, na tese das culturas em crise de não-ruptura. No meio familiar do pintor, que o crítico preocupa-se em assinalar, a “singeleza e autenticidade” da “tradição europeia de organização comunitária”, as pessoas de classes modestas combinam modos “rústicos e aristocráticos”.

A “natureza subversiva” da obra seria “domada pelo exercício de ascese a que o artista, sem dúvida se submeteu” diz Murilo, e o sentido espiritual não está dissociado do aprimoramento técnico que a expressão coloca.

Os pequenos sinais vão orientando uma leitura que vai culminar com a definição de uma “atmosfera religiosa” como componente do conjunto da obra do pintor, decorrente do aproveitamento da “lição de Cézanne”: a valorização da concepção do quadro em seus elementos plásticos sobre o fator literário; a concentração das cores identificadas como um método de abstração “no sentido filosófico do termo”.

Murilo se refere aos procedimentos que equilibram formas e intenções, ritmo, elegância e proporção que vão ressaltar a observação das “pautas de silêncio” para a definição de um “pintor de câmara”. Uma “arte inteligente”, resultante do gosto e da cultura de um “pintor movido por harmonia terna”, numa proposta de “pacificação de elementos em desacordo”, na “síntese” da luta entre “natureza e transfiguração”, entre “instinto e construção didática”.

Parece mais um momento de entrosamento entre as áreas pelas quais transita o “franco atirador”: a literatura, a pintura e a música. O encontro decorre do único elemento comum a uma visão que se conduz pela

missão artística de “elaborar formas que reconduzam o observador, ao menos por momentos, à sua perdida paz” - isto é, à fé, à religiosidade.

Caso reste alguma dúvida, essa é a leitura de uma solução estética que, nas palavras do próprio Murilo, não agrada aos que esperam da arte o reflexo do “drama de um universo esquecido de sua justa medida, à espera de sua própria desagregação”.

O lado tradicional que a crise da ruptura, ao mesmo tempo, supera, incorpora e transforma, está irremediavelmente ligado, na visão do mundo muriliana expressa nesses textos, ao sentido cristão.

6. Segall: o artista entre a paisagem e o céu

Os traços da crítica de Murilo Mendes às artes plásticas brasileiras se encontram somados e fixados nos três últimos textos da seqüência, dedicados a Lasar Segall. É também nesses textos e na configuração dessa obra que Murilo fixa seu protótipo mais completo da religiosidade artística, no sentido em que, para ele, a crença não tem fronteiras e relativiza as limitações.

Para acentuar em primeiro lugar esta questão, é preciso saltar pelos três textos, sem nenhuma seqüência de leitura que não seja perseguir esse artista religioso, mesmo quando não é esse o traço predominante, ou pelo menos mais comumente reconhecido em tal obra. As primeiras considerações estão ligadas a conceitos gerais de crítica de arte, mas apontam para dois princípios ligados ao pensamento religioso, um literal e outro implícito: a multiplicidade de “moradas”, isto é, estilos ou correntes artísticas, e a “unidade”, ou razão profunda que norteia o procedimento artístico.

Assim, num argumento repetido algumas vezes, em outros textos, até como recurso retórico, Murilo lembra que “na casa do Pai há muitas moradas”, e cada pintor, na sua, comporta talento, sentimentos, inclinações e ideologias aliados à técnica e à paleta.

Esse argumento é significativo porque permite a inclusão, num panorama religioso, de artistas que talvez nunca tenham manifestado interesse nesse sentido, ou outros que tenham uma história pessoal específica, como é o caso de Segall.

Dessa maneira, chegando ao conceito de universalidade através da “palavra divina”, Murilo vai afirmar que, embora sem “absorver certos dados fundamentais da nossa formação”, Segall, naturalizado brasileiro, sabia, como poucos, amar o Brasil e “interpretar sua atmosfera”, permanecendo

“israelita no fundo do seu ser”. Murilo se declara capaz de uma visão como essa porque, descendente espiritual “dos Profetas e Patriarcas que esperavam durante séculos o advento de Cristo (...) um cristão se sente à vontade na companhia de um verdadeiro israelita”.

A universalidade ligada ao princípio religioso católico e aos primórdios do cristianismo é um dos traços do catolicismo que Murilo estabelecia como modelo de vida e de realização artística, sedimentado a partir da imagem e das palavras do apóstolo Paulo de Tarso.³⁴

Da mesma forma, o conceito de unidade - espécie de “lógica interna que preside e comanda (...) realizações”, reunindo, no caso de Segall, a trama, a mensagem³⁵ e a sinceridade com que a obra se organiza - remete ao princípio de humanismo. Para Murilo especialmente cristão é um dos traços que mais se repetirá como síntese do protótipo artístico. Uma idéia como essa, da comunhão universal, vai sendo trabalhada em sentido gradativo, ao acaso, talvez. Do senso comum à conotação inteiramente evangélica.³⁶

O conceito de Unidade é pela primeira vez explicitado no terceiro e último texto sobre Segall, inclusive com o título de “Força e Unidade em Segall”, a partir de uma frase do próprio pintor, que reconhece “um compromisso entre a paisagem e o céu”.

Há, em torno do termo unidade, um significativo amalgamento entre um sentido religioso, que o crítico preza, e um sentido estético que vai demonstrar em relação à pintura que examina.

Murilo considera essa expressão, e o próprio Segall como artista, “uma testemunha da nossa época”, quando um dos maiores problemas colocados “diante do homem religioso” trata da “inserção de valores espirituais e transcendentais na dimensão temporal”.

Esta é a grande questão, a ‘verdade profunda’ da obra do próprio Murilo, poeta, crítico, professor de literatura e cultura brasileira: a busca da

³⁴ Murilo Mendes publicou, nessa mesma série de artigos de Letras e Artes, dois textos que explicitam sua leitura das encíclicas paulinas. Combinados com passagens de seus livros como *O discípulo de Emáus*, entre outros, devem constituir uma boa chave para a compreensão do pensamento e do projeto artístico murilianos, com já indicou estudo de Luciana Picchio, *O itinerário poético de Murilo Mendes*, 1959.

³⁵ Termos também ligados à concepção literária da arte em textos como os que tratam de J.de Lima.

³⁶ Essa concepção foi assinalada por Mário de Andrade, conforme o item 2.,Cap.III deste estudo.

expressão da unidade entre a vida humana e “o sentido da vocação transcendente do homem”. O “compromisso entre a paisagem terrena e o céu” vem a ser uma consagrada metáfora dessa busca.

O mistério da unidade adquire um sentido claro, é uma questão, ou uma capacidade de transcender. Por unidade se entende toda expressão que reúna o homem e a alma, a “emoção e a verdade”, seja no produto do gesto que é a obra de arte, seja no modo de entendê-la - atribuição do espectador, no caso, o crítico.

A obra de arte assume o caráter de “uma síntese entre a observação da natureza e o pensamento poético”, através da qual o artista contribui para “a transfiguração da existência, despertando nos homens - ou lhes recordando - o sentido de sua vocação transcendente”.

Em relação às personagens e temas como a maternidade e os pares amorosos, Murilo faz sua leitura particular, de identificação da dor humana, pois o que as criações de Sagall, “ungidas de emoção”, demonstram, é a continuidade interminável do “ciclo de sofrimento da humanidade no seu perpétuo esforço de libertação da contingência”.

Nos textos sobre a obra de Segall, a produção crítica de Murilo, “de olho armado”, transpõe imagens e molduras. Uma visão integradora de conflitos permanentes, como entre transcendência e imanência, no papel do artista que se adianta à própria época, “enquanto a ciência, a teologia e a filosofia não trazem novas luzes”. Aí também está uma idéia conhecida e consagrada, a do artista como ‘antena da raça’, à frente do seu tempo.³⁷

Finalmente, cabe assinalar, mais uma vez, que as apreciações sobre pintura, nos textos publicados no Brasil, mantêm um nexos religioso forte. Confirmam um projeto real, no qual se insere o trabalho de Murilo Mendes como crítico ou apóstolo dedicado. É inegável a habilidade da escolha da área artística, a pintura, dos representantes e do tratamento aplicado. O mesmo se dá com as fontes, que podem ser conferidas.

³⁷ Outro cotejamento que poderia ser interessante seria a busca desse conceito e as possíveis leituras que Murilo tenha feito de Ezra Pound.

7. Considerações e testemunhos confirmadores

7.1. O poeta-crítico e o crítico-criador

O paralelo entre Mário Pedrosa e Murilo Mendes¹ é interesse pelo tempo de convivência e pelo caminho político completamente diferente seguido por ambos, em termos de linhas políticas: o primeiro, na militância e no engajamento junto ao Partido Comunista, inclusive em atividades internacionais; o segundo, na recusa a partidarismos e na propagação de um discurso cristão particularizado na sua produção artística e crítica.

Não é difícil prever que as diferenças terminam nos rótulos e na forma de atuar. O tom eminentemente social e técnico de Pedrosa não constitui exatamente uma oposição aos interesses de Murilo, apesar da evidente importância atribuída ao sentido religioso das obras sobre as quais se pronunciou, enquanto para Pedrosa esse sentido é mais um dado que não deve alterar o resultado final da obra como tal. O cotejamento entre o pensamento de ambos leva à conclusão de que havia convergências mais significativas do que as distinções.

O caráter educativo, o refinamento cultural e o culto da liberdade são traços que o crítico Murilo Mendes assinala com insistência nas obras contempladas e na convivência com os artistas. Mário Pedrosa também defendia um projeto pedagógico de militância nos meios culturais.

Os textos de Murilo sobre artistas plásticos nacionais datam de 1949 e 1951, e dos cinco artistas considerados, Djanira, Di Cavalcanti, Lívio Abramo, Bonadei e Segall, até junho de 1951, Murilo acertou em três

¹ A relação que ligou os dois intelectuais já foi mencionada nos itens 2., 2.1., Cap.III deste trabalho.

destaques da I Bienal de São Paulo, aberta em outubro do mesmo ano: Di, Lívio e Segall.

O confronto entre as observações de Murilo e as de Mário, sobre os mesmos artistas e a I Bienal, mostra as coincidências, limitações ou direcionamentos que caracterizam a proposta crítica do mineiro.

Examinarei apenas um deles: Segall, considerado por Pedrosa o primeiro a mostrar pintura moderna no Brasil, sem, contudo, ser “um pintor cultural, existencialmente brasileiro”.

O crítico marxista não reconhece na arte “sombria e pessimista” de Segall, a “maneira brasileira, temperamental ou sentimental, ingênua ou extrovertida”. Assinala a grande diferença entre a nostalgia “de uma saudade que vem dos tempos” na pintura do israelita, e a “lufada de tristeza de uma tarde tropical que... entorpece” ou “de uma noite que enternece”, em Pancetti ou Guignard. Aponta o entrelaçamento entre o material e o tema de uma pintura que, “na base de terras, é de tons baixos, de quem olha as coisas de perto”.

Uma concepção filosófica do mundo, diz Pedrosa, fundamenta uma tristeza que contempla sentimentos íntimos do artista, e não provocados pela paisagem, mesmo quando se trata de Campos do Jordão. As manchas que configuram os elementos da serra não se recortam no ar ou na luz local. A interiorização é apontada como traço primordial desse artista.²

Evidenciam-se, nas expressões de Pedrosa, uma sensibilidade que é tão criadora, da parte do crítico, quanto a do artista focalizado; um crítico criador, parceiro de arte de um poeta, como estabelece a dedicatória de Murilo no livro *A invenção do finito*.

E esse é um traço que não compromete a realização crítica de Mário Pedrosa, ao contrário, demonstra sua aproximação mais verdadeira com a obra examinada e torna a leitura de seus artigos mais agradável. Nem se trata de “fugir do assunto”, na acepção de Murilo para a literatura levada para a crítica, em um mau sentido.

² Mário Pedrosa, “A Bienal de cá para lá”, *idem*, ob. cit., p. 226.

A Murilo não escapou nenhum dos elementos com que Pedrosa esboçou o perfil e a obra de Segall. A diferença reside na imanência do discurso crítico que Murilo utiliza como uma espécie de degrau para apontar o lado oposto, a transcendência como objetivo e traço da arte que o seu texto avalizará. Vale a pena seguir o pensamento que desenvolveu, assinalando os pontos de coincidência com as observações de Pedrosa, até porque, nas considerações anteriores segui justamente as idéias universalizantes com que Murilo demarca o plano da imanência.

Assim a tristeza da pintura segaliana é ligada mais a “motivos de ordem temperamental”, um modo um tanto oblíquo de perceber as cores prediletas de Segall, terras e cinzas. E mais: a um segmento de concepção que espera da arte mais divertimento do que reflexão. Isto tudo atribuído a um terceiro espectador, o escritor Paulo Prado, através de quem Murilo, em tom coloquial, inicia o primeiro texto da trilogia dedicada a Segall.

À visão de Prado, Murilo contrapõe a intensidade com que avalia a obra do pintor: “a lógica interna que preside e comanda suas realizações”, em perfeito acordo com a interioridade apontada por Pedrosa.

Mas o que para o marxista é argumento para não ver brasilidade e sociedade representadas, para Murilo é o prato ideal para servir, à moda mineira, o nacional e o social diminuídos diante da extensa humanidade contida na obra e na história pessoal do artista.

Atribuindo as restrições “de alguns” aos temas preferidos e às cores empregadas pelo pintor, Murilo é claro quanto ao reducionismo que vê em tais limitações:

muitas atitudes críticas partem (...) de impulsos apaixonados, de considerações de ordem privada e de uma redução do campo da realidade inclusive da realidade ótica (...) a universalidade da arte é um espelho da universalidade da própria vida no seu perpétuo ofício de criar.

É difícil pensar em uma atitude mais apaixonada que a de Murilo quanto à religiosidade vista em todos os artistas analisados nos seus textos,

mas as concepções e os argumentos estão aí e apontam uma intenção análoga entre duas posições aparentemente antagônicas. O intuito pedagógico em que a proposta crítica de ambos, Murilo e Pedrosa, se insere é explícito no discurso muriliano:

A revisão do processo de pensamento, a mudança de atitude mental, o combate à rotina, a aceitação de um universo que se cruzam múltiplas correntes de cultura, eis alguns pontos de um programa de recuperação crítica que deveria ser sempre apresentado a todos aqueles que desejam aperfeiçoar seus conhecimentos de arte. É preciso considerar a vastidão e multiplicidade das formas, idéias, imagens e sensações que se oferecem à nossa ruminação.

De reeducação da sensibilidade fala Mário Pedrosa. No entanto, as distinções nuanceadas não são poucas, nem pequenas, pois a própria idéia de interiorização se desdobra na concepção de Murilo. Este considera um choque que marcou e mudou a pintura de Segall: a descoberta da natureza, especialmente de Campos do Jordão.

O “eixo de interpretação” da “nossa natureza”, além das “aparências superficiais”, numa transposição “elevada”, que anula os “fáceis conceitos” do tropical, dos cartazes turísticos, dos quais Murilo faz absoluta questão de distinguir e distanciar a sua concepção da cultura brasileira.³

³ O diálogo entre a crítica de Murilo e de outros escritores pode ser muito fecundo. Por exemplo: Mário de Andrade e P.M. Bardi, de quem se encontra, na biblioteca de MM, *Lasar Segall*, 1951, que arrola, na bibliografia, os três textos de Murilo s/ Segall.

7.2. O artista cósmico e o gravador melancólico

Resta ainda apresentar, da galeria do crítico Murilo Mendes, o “artista cósmico”, ou seja, a dimensão mais ampliada, ao invés de desaparecida, da religiosidade muriliana inserida nas atividades de crítica de arte dos anos sessenta, que o escritor redige em 1974, um ano antes de sua morte, na Itália.

Articulado a esse pronunciamento que confirma a importância da religiosidade também nos últimos anos da produção crítica muriliana, em mais uma leitura das fontes do escritor, encontra-se dessa vez um estudo sobre Albrecht Dürer, visto como um gravador melancólico de várias formas ligado às questões religiosas. Sem dúvida, outro dos preferidos na imensa galeria dos mágicos das formas, que Murilo Mendes cultivou.

7.2.1. Soto

No texto “Soto”⁴ estão reunidos alguns nexos da formação autodidática e pouco ortodoxa da cultura de Murilo Mendes. A revelação do gosto especial pelas idéias religiosas orientais, mais especificamente hindus, mais uma vez refletindo as fontes francesas,⁵ esclarece um pouco o nem tão romano nem tão católico cristianismo praticado e peculiarizado pelo poeta.

“Leitor, desde jovem dos livros sagrados da Índia...”, diz Murilo, depois de citar o livro Isha, do Upanishad,⁶ que em sua biblioteca se pode

⁴ Este é o único texto do crítico Murilo Mendes já publicado em livro que faz parte da antologia que compõe este trabalho. Encontra-se em *A invenção do finito*, in PCP, p.1337-1342.

⁵ Há, na biblioteca pessoal de Murilo, diversos títulos editados na Série Hinduisme, coleção Spiritualités Vivantes, da Editora Albin Michel. O mesmo para a série “Que sais-je?”, Le point des connaissances actuelles, das Presses Universitaires de France. Conf. Item 3.2. da Bibliografia Geral deste trabalho.

⁶ Isha ou Ishavara, em sânscrito Ser supremo, Deus. Upanishad, Upanisad ou Upanixade, idem, indica tratados filosóficos, que, em grande número, transmitem ao ocidente os antigos pensadores indianos. Murilo refere-se, portanto, ao Livro de Deus do Upanishad que leu. No caso, Shri Aurobindo, *Trois Upanishad (Isha, Kena,*

consultar na edição francesa de Albin Michel, de 1949, adquirida ainda no Rio de Janeiro. Trata dos conceitos de movimento, de tempo e espaço que remontam aos anos de formação, anos do culto do essencialismo, ao lado de Ismael Nery, e, principalmente, da idéia de unidade, que da cosmogonia cristã se estende à concepção estética que norteou a produção crítica. Vale a transcrição extensa:

Se alguém me pergunta: Que relação existe entre estas antigas palavras de meditação oriental e a arte contemporânea de Soto. Responderei: A procura de aproximações semelhantes a esta corresponde a uma exigência excitante do espírito. Creio na unidade fundamental do pensamento, com todas as suas variantes históricas e culturais. No caso presente a obra cinética de Soto satisfaz a dupla idéia de movimento e estabilidade, constantes universais do nosso ser. O artista participa da consciência cósmica; a sua identidade é verificável no tempo e no espaço, supera o tempo e o espaço. O único e o múltiplo completam-se na sua essencial identidade.⁷

Murilo reúne a aparente imobilidade da meditação com “a exigência excitante do espírito” através da “unidade fundamental do pensamento”. A concepção da cultura como um corpo único, que vê nas obras de Soto “o que elas têm de vivo, plástico, poético, musical”. Um entrelaçamento permanente de linguagens, que ainda apresenta o traço firme da divindade como modelo, “uma linguagem elevada”, que “se insere numa faixa de valores positivos, expostos com a verdade da divina geometria”.

Murilo cita Soto:

...hoje sabemos que o homem não está de um lado e o mundo do outro.(...)Estamos no mundo como os peixes n'água: sem recuo, diante da

Mundaka), 1949, de sua biblioteca, entre outros livros do mesmo autor. Aurobindo (1872-1950) teve formação ocidental e é conhecido filósofo indiano que adquiriu fama como guru. Cf. Hugo Schlesinger, *Dicionário enciclopédico das religiões*. 1995.

matéria-energia: *dentro* e não *em face*. Não há mais espectadores: há só participantes.

Para concluir:

Assim o artista Soto atinge a *consciência* mais alta da sua e da *nostra missão* de presentes no mundo.⁸

E ainda não é tudo, pois:

Como a daqueles artistas de alta linhagem, a obra cinética de Soto é um documento da tensão dos homens para um esquema onde matéria e espírito, *realidade e transcendência* se encontrem. Eis o movimento que não destrói a linha das linhas, eis uma ocasião para afirmar de novo a alta origem do nosso destino.⁹

Aí estão os mesmos princípios defendidos vinte anos antes, nos textos sobre Segall, a unidade entre o real e o transcendente, entre o material e o espiritual, apontando a predominância deste na finalidade da arte e no intuito de seus agentes. A elevação e o apuramento de cada artista pode repercutir no mesmo sentido na comunidade em que se insere. E mais:

Soto encontra o labirinto presente em todas as etapas da história individual e universal, mas transforma-o. Faz do labirinto uma saída para o *outro lado*, onde o horizonte é amplo e claro, a informação exata, a comunicação sensível e obediente à poesia, onde os problemas são anulados, mas evoluem de acordo com os dados de *uma formação espiritual superior*.¹⁰

A concepção messiânica e triunfal da arte tem, para Murilo, um papel social, de reparo e justiça. É também nesse texto que o artista e a arte

⁷ Mendes, M. *A invenção do finito*, PCP, p.1341, de 1337-42.

⁸ Os grifos das palavras de Soto são do autor. Os das considerações de Murilo são meus.

⁹ Grifos meus.

¹⁰ O primeiro grifo é de Murilo Mendes, o segundo é meu.

podem ser vistos como missionários e justiceiros; diante de todas as atrocidades, a própria arte é vista como saída, solução, oásis, paraíso.

Assim, Soto

pertence à corrente de artistas que disseram 'não' a um mundo de carros armados e aviões de bombardeio, proclamando a subsistência duma linha permanente que atravessa todos os períodos, mesmo os mais obscuros, da história da humanidade na sua luta contra as potências negativas.

Se há um mito na obra de Murilo, é o mito da liberdade, que o crítico também atribui à obra do venezuelano: “na obra de Soto, há uma palavra-chave que é para mim da maior importância: libertação”. Na sequência do texto, uma listagem das palavras nomeia a obra plástica como tal, em relação aos materiais empregados pelo artista e às formas que as peças apresentam. Diz Murilo: “todas estas palavras constroem e servem a palavra libertação” que não está explicitada na obra, “mas vive ali duma vida forte, igual a si própria”.

Se há extremismos entre o particular e o universal, é na própria concepção de arte que o escritor professa e põe em prática, como uma finalidade que reconhece na sua própria atuação artística e nas obras que seu olhar e seu texto avaliam:

Desde cedo que encontrei na arte uma razão de ser e estar no mundo. E quando escrevo arte escrevo também música, arquitetura, letras, teatro e cinema. Como assinala Susann K. Langer, a arte vale-se dos sentimentos para educar o homem. Os princípios baseados em linhas geométricas, que percorrem toda a história da humanidade, cooperam de modo rigoroso à edificação de um sistema que se contrapõe aos absurdos sistemas político-sociais: um sistema que produz a subversão dos valores

comuns, corrige o vulto do universo, resiste de certo modo à natureza, constitui uma realidade de *per si*.¹¹

Além da missão pedagógica, essa concepção artística que abrange todas as linguagens, atinge o âmbito do civilizatório e vai além, apontando para a ordem cósmica dos preceitos orientais, a universalidade do conceito artístico levada, então, aos seus limites extremos.

Penso que qualquer percurso no interior da obra pode identificar a concepção artística que norteou o crítico de artes Murilo Mendes através dos traços religiosos. Esses traços não refletiam exclusivamente um pensamento católico, apontando para o ecumenismo que o autor atingiu, refletido nas obras de pintura que sempre ocuparam sua atenção.

Para confirmar essa hipótese, deve-se considerar o fato de que a sabedoria hindu, evocada por Murilo no texto lido acima, proclama o “salvamento pelo conhecimento”, os detentores do conhecimento (upanishad) devendo comunicá-lo a seus discípulos, e assim por diante.

Ora, esse é o cerne do projeto cultural característico de Murilo Mendes, que o seguiu à risca, da juventude aos últimos meses de sua vida, de um ponto de vista intelectual a que corresponde, inteiramente, o religioso.

Não se trata, convém repetir, de um projeto institucional ou oficial, mas de um conjunto de atitudes nas quais a religiosidade e a ética decorrente assinalam o artista como um agente de salvação, de organização de elementos que o crítico considera componentes essenciais da natureza humana. A arte é vista como um processo de elaboração entre os antagonismos de uma vida material, temporal e uma natureza espiritual, eterna, que precisam ser reconciliados no curso da existência. Reconciliação que é concebida como papel da arte e missão do artista.

¹¹ *Grifo do autor.*

7.2.2. Dürer - por licença metodológica

Parecendo mais um grafito, ou um retrato relâmpago perdido no livro trocado, “A Dürer” é um poema de três versos que aparece em *A invenção do finito*,¹² datado de 1964:

O consolável, o inerói, o amareloso.
Supero o sol negro da melancolia
Que suspendeu Nerval no alto da rua.

O primeiro verso caracteriza o artista, por epítetos; o segundo relaciona, pelo verbo na primeira pessoa, o sujeito poético à famosa gravura *Melancolia*; o terceiro alude ao suicídio do escritor Gérard Nerval.

Na biblioteca de Murilo encontra-se o livro em que Juan Zocchi trata do Dürer gravador¹³ e aponta a religiosidade dolorosa do “primeiro escritor de arte e crítico em idioma alemão”. Aí está mais uma aproximação, ainda que remota, entre o artista e o crítico, na mesma pessoa - na época em que Renascimento e Reforma tentavam lutar contra a influência da Igreja. Os artistas eram os seus principais adeptos, os mais explícitos, pelo menos, que afinal, em plena luta reformista, “se exercitavam e aperfeiçoavam para melhor servir aos fins da Igreja (...) dando provas de sua irremediável filiação”.¹⁴

Se, como quer Juan Zocchi, “A Melancolia” é a síntese do mundo espiritual de Dürer e seu “mais fiel auto-retrato”, aí está mais um amalgamento entre o indivíduo-artista e a expressão da divindade, presente nos poemas murilianos e na seleção de artistas brasileiros do século vinte, que compõem sua ‘galeria’ particular, nos textos de crítica.

¹² PCP, p. 1316.

¹³ Juan Zocchi, *Durero Grabador*, 1943.

¹⁴ *Idem*, ob. cit. p. 10 e 15. Traduzi livremente do espanhol.

Talvez Murilo tenha se identificado com o “inerói” ou superado o “sol negro da melancolia”. Talvez a arte modernista também tenha continuado, quinhentos anos depois de Dürer, a prestar serviços à Igreja, mesmo quando a combateu, subverteu seus preceitos ou fez de conta que ela não existia; no mínimo, modernizando-a.

Chamam a atenção, no texto de Zocchi, dois traços da religiosidade de Dürer que apontam para as razões da compreensão que o poeta mineiro teve do artista alemão, tão respeitado pelo domínio técnico. A saber, o primeiro:

Dürer viveu plenamente o drama que para o livro cristão começou com a expulsão de Adão, isto é, o estranhamento do homem a um lugar que não é sua ‘pátria’. Era um artista autêntico, por predestinação e por essa irremediabilidade necessária. Este estranhamento tem um tônus para cada vida, desde a avareza aferrada à maior quantidade possível de materialidade até a alienação mística. Em Dürer o tônus era uma fina angústia melancólica, que corria em seu íntimo como uma torrente desatada, para voltar a apaziguar-se melancolicamente em sua arte, feita do amansamento dessa torrente e de sua modulação em formas e medidas estéticas que ele acreditava derivadas da eternidade.¹⁵

Pode-se reconhecer, a partir daí a determinada busca de transcendência que caracteriza a concepção artística de Murilo Mendes. Como Dürer, o artista e crítico Murilo não se deteve em nenhum dos extremos, o materialismo avaro ou o misticismo alienado, mas elaborou uma trilha que, ao longo de sua vida e de sua produção, apontava para a mesma eternidade.

À semelhança de Dürer, Murilo se ocupou, em pleno século vinte, da figura de Maria, do Apocalipse, da Paixão de Cristo e dos Apóstolos. Não foi,

¹⁵ Id. ib., p. 17. Traduzi e resumi.

entretanto, com a finalidade única de glorificar os criadores ou as figuras emblemáticas do catolicismo, para salvar a Igreja Católica que acreditasse em perigo, como Juan Zocchi pensa que aconteceu com Dürer. Foi para reafirmar e renovar a relação entre arte e religiosidade. Uma relação que passa a atingir um status de complementação necessária, depois de ter se caracterizado por contratos e encomendas que submeteram a arte a uma repetição interminável de assuntos comprometidos com o discurso dogmático e histórico da Igreja.

Tanto pela sua poesia quanto pela crítica, Murilo teria entendido Dürer como a um contemporâneo seu que deixou diários e manuais de fazer artístico. Essa aproximação se evidencia pelo segundo traço mencionado por Zocchi:

O instrumento do espírito de Dürer é a combinação da fé religiosa - uma panorâmica visão da vida, uma cavalheiresca consciência social, uma amável e permanente gravidade - com o equilíbrio no fazer. (...) Os âmbitos em que o espírito de Dürer se ordena são a fé religiosa, a arte, a ciência, que para ele significam a sabedoria - a crença em uma medida de validade universal e eterna das coisas (...)¹⁶

O que norteava o artista e o crítico Murilo Mendes era a manutenção da tradição e dos princípios da fé e da sabedoria como pilares da arte. Uma sabedoria necessária a todo ato particular de executar, com palavras, pincéis, martelos, sons e movimentos, uma representação qualquer, que simbolize ou retrate a condição humana de estar no mundo. Estes elementos são constantes no universo muriliano.

Já a fé, ou a espiritualidade, conforme ainda Juan Zocchi, é, ao lado da razão, uma "fonte do sentido humano que toma a existência como um todo, compreendendo a positividade da sem-razão, reconhecendo o seu

¹⁶ Id.ib., p. 18-19.

natural valor dialético de necessária a todo o equilíbrio e, por isso, podendo conceber a vida humana como uma infinita melodia dramática”.¹⁷

Entre o particular e o geral, entre a razão e a fé, na conciliação dos contrários e dos extremos que se tocam mais vezes do que suspeita nossa vã metodologia, Murilo Mendes entendia a arte no seio de uma dramaticidade que pautou sua vida e sua obra, como um dado essencial reconhecido, por exemplo, no texto *Apontamentos*¹⁸:

(...) Aplicando à vida comum as regras do teatro, percebi a desarmonia entre nosso interior e o exterior. Afinal, que comparsas encontrava eu? Que colaboradores para a grande peça? (...)

Trata-se também de uma circunstância que estabelece a relação teatro-religião como um recurso estético que integra a missão apostólica do poeta e do crítico, no seu modelo declarado:

Quando me refiro ao conteúdo teatral da religião, refiro-me antes de mais nada, à teologia de São Paulo, à sua elucidação do ‘theatro mundi’, à passagem da epístola em que nos mostra a todos nós oferecidos em espetáculo ao mundo.

Reconhecível aí todo o escopo do pensamento e do projeto cultural de Murilo: o relacionamento estreito entre os artistas de todas as áreas, parceiros eventuais, e a missão sacrificial comum a todos, cada um com seu ‘tônus’. Uma dramaticidade que lhe permitia aproximações superadoras de diferenças entre séculos e épocas, pois a mesma luta contra o “sol negro da melancolia” pode reunir ao leitor de hoje Dürer e Nerval, nos versos que saíram de Minas para “desprovincializar” a cultura brasileira.

Isto, segundo Luciana Stegagno Picchio,

à custa de muito sofrimento, de mutilação e castração individual, com a recusa da fácil convivência entre os que se encontram numa

¹⁷ *Id. ib.*, p. 9.

¹⁸ *A Manhã*, Letras e Artes, 13, mai., 1951, p. 6-7

mesma língua e convenção nacional, e que procuram, pelo contrário, uma expressão universal, denotativa e despojada de conotações da afetividade regional.¹⁹

¹⁹ L. S. P., "Vida-poesia de Murilo Mendes", PCP, p.31.

7.3. O poeta e seus pintores

Um dos primeiros estudiosos das ligações de Murilo Mendes com as artes visuais, seu conterrâneo, o artista plástico Arlindo Daibert,²⁰ deixou algumas observações que reforçam esta leitura da importância construtiva do traço religioso amalgamado à expressão visual, visto tanto nas obras plásticas examinadas pelo crítico quanto na poesia que o primeiro sabia escrever e o segundo ler, com sensibilidades raras. Explicitam também a força da relação que uma obra como essa estabelece com seus poucos e fiéis leitores.

Talvez sendo um dos inauguradores das leituras da biblioteca pessoal de Murilo Mendes, Daibert assinala a importância da observação dos títulos sobre pintura que a compõem, pois a educação visual do poeta se deu, em grande parte, pela contemplação das reproduções. Suas primeiras visitas aos grandes museus internacionais ocorreram já em idade madura.

Destaco dois momentos dos pronunciamentos de Arlindo que o aproximam de Murilo e do traço religioso que interessa ressaltar. O primeiro, de observação da 'leitura' de Rembrandt feita e assinalada por Murilo; o segundo, de declaração pessoal, a respeito de sua própria obra.

Arlindo lê o catálogo da Casa de Rembrandt,²¹ que se encontra na biblioteca de Murilo, lista e classifica as preferências do poeta. Em 17 pranchas assinaladas detecta três temas: o amor, a obra, e a religião. Chegou a desenvolver apenas o primeiro tema, centrando suas observações no retrato de Rembrandt com sua esposa.

Dos 17 quadros escolhidos, 10 apresentam temas religiosos. Sete quadros se dividem entre os outros dois temas. A idéia do percentual pode parecer banal, mas sempre me impressiona a incidência, como no caso das imagens de características religiosas que perpassam todos os livros de poesia.

²⁰ Arlindo Daibert (1952-1993). Artista plástico, crítico, conferencista e professor de artes em Juiz de Fora, MG.

²¹ Arlindo Daibert, *Cadernos de escritos*. 1995, p.93-95.

As águas-fortes que remetem a temas bíblicos, assinaladas por Murilo no catálogo de Rembrandt, são: Le Sacrifice d'Abraham, Joseph et la femme de Putiphar, L'Annonciation aux Bergers, L'Adoration des Bergers, La Présentation au Temple, Jésus-Christ présenté au peuple, Les Pèlerins d'Emmaüs, La Mort de la Vierge, Le Tombeau allégorique, L'Étoile des Rois.

Conferir essa amostragem é encontrar “um dos maiores pintores religiosos de todos os tempos” que, paradoxalmente, viveu em um país protestante. “Paradoxo superficial” porque o uso das imagens era desencorajado nos rituais, mas sob “tolerância e piedade sinceras” permitia-se “esse tipo de representação”. Além disso, Rembrandt deve ter correspondido às distinções protestantes, pois “suas cenas religiosas cedo começaram a distinguir-se das tradicionais fórmulas dos seus contemporâneos, tomando a forma de testamento em relação a uma busca espiritual pessoal”.²²

Justifica-se o interesse de Murilo por Rembrandt, porque o poeta mineiro, um intelectual no Brasil de 1930 e 1940, conviveu com exigências talvez até mais rigorosas. Da mesma forma, cada vez se entende melhor a distinção entre a sua obra e as fórmulas tradicionais, pelo menos da produção considerada católica na época em que viveu.

Das imagens assinaladas por Murilo em sua visita a Rembrandt, sublinhadas por Arlindo Daibert, destaque duas: “Os Peregrinos de Emaús” e o “Enterro da Virgem”.²³

À primeira se assemelha o esboço que Maria Helena Vieira da Silva elaborou para o livro de Murilo Mendes *O discípulo de Emaús*.²⁴ A iluminação que Rembrandt jogou sobre a figura do Cristo, em todas as cenas de Emaús que pintou ou gravou, é expandida no desenho até delinear inteiramente a figura de que somente as mãos estão concretizadas, sobre a mesa, envolvendo o pão. A proposta representa bem a aura de divindade em que o

²² Todas as citações referentes a Rembrandt provém de Emmanuel Starcky, *Rembrandt*. 1992, p.5-6.

²³ As gravuras mencionadas por Daibert em sua leitura do catálogo assinado por Murilo também podem ser vistas no livro *Rembrandt - Gravures - Oeuvre complet*, de Karel G. Boon, 1989, sob os números 105, 106, 224, 234, 245, 255, entre outros.

²⁴ O desenho de Vieira da Silva se encontra na pinacoteca do Centro de Estudos Murilo Mendes, em Juiz de Fora. Em papel, tem anotação de Murilo, com o ano incompleto, 194... (Fig.1 e 1a) O livro foi publicado em 1945, com segunda edição no ano seguinte.

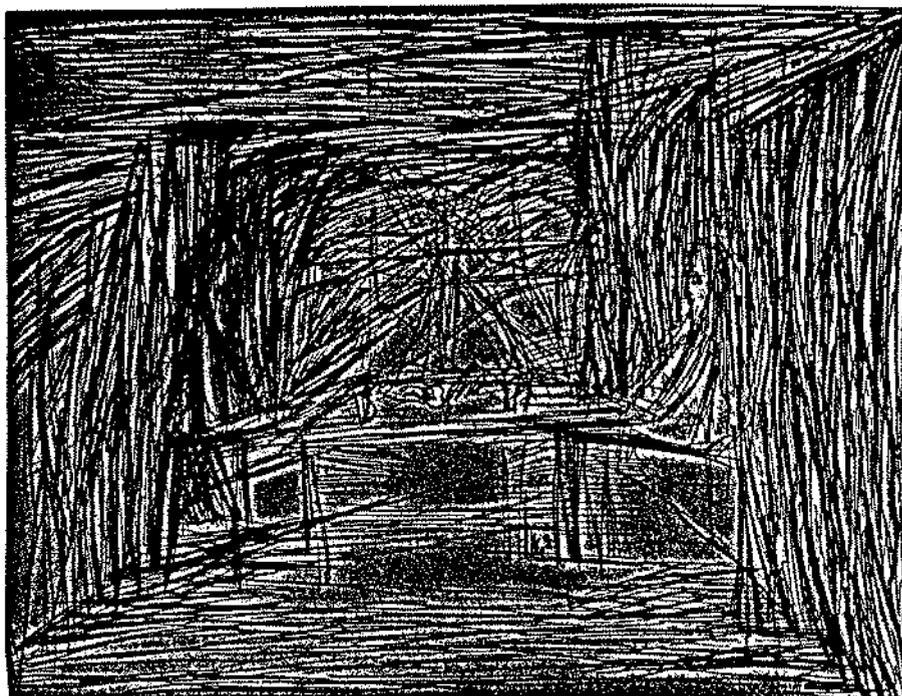
poeta Murilo situava a sua própria concepção do artista, próximo do Cristo. Um encontro entre versos e telas, em caráter de exceção, se dá, mais que no livro, no poema “Emaús”:

Quando chegas e bates ao meu coração
Eu não te reconheço - há luz demais -
Debruço-me sobre as gravuras do caminho.²⁵

²⁵ *Mundo Enigma*, PCP, 1994, p. 378.

Fig. 1

Desenho para
Discípulo de
Emaús de
Murilo Mendes,
Vieira da Silva.
1945, aprox.
Acervo Pinacoteca
Murilo Mendes,
CEMM,
Juiz de Fora, MG
Foto:Renata Prieto
Boscón



(abaixo) Fig. 1.a - *A Ceia De Emaús*, Rembrandt (1606-1669) Óleo S/ Tábua, 68 X 65cm, 1648

Museu Do Louvre, Paris, Cópia *De História Geral Da Arte* - Ediciones Del Prado



A segunda gravura, “Enterro da Virgem”, é considerada “surpreendente” pela importância dada por Rembrandt a um episódio apócrifo.²⁶ Na poesia de Murilo, a figura da Virgem está presente em muitas imagens poéticas que apresentam a possibilidade de uma substituição para a Musa mitológica, através da idéia da assunção, retomando o apocalipse, o que também não é uma interpretação ortodoxa.

O segundo momento em que Arlindo Daibert faz pensar em sua ligação artística com seu conterrâneo juiz-forano, trata da reflexão sobre a gênese de seu trabalho,²⁷ em procedimento descritivo e bastante pessoal, de certa forma semelhante ao de Murilo, que em várias ocasiões analisou seu próprio processo criador. Pelo menos dois dos trabalhos aí considerados provocam do autor declarações que o aproximam das concepções murilianas, seguramente.

“Tirésias” é um trabalho definido como pintura-escrita, metade em números, metade em palavras, em cujas dimensões as mãos do artista estão impressas, seus “limites anatômicos, espaciais. Marca genética talvez” pois “língua de cego é tato: língua de artista é profecia. Síndrome de Cassandra, às vezes”.

Presente o artista mágico, a possibilidade de alcançar, pela arte, o além do real; possibilidade de transcender aos limites dos sentidos, eis a questão. Um legítimo seguidor de Murilo. Mesmo que não tenha sido essa a intenção do autor, permanece a margem para uma leitura que privilegie ligações desse tipo, já que Arlindo, pintor e crítico, era leitor assíduo do seu conterrâneo poeta e crítico, como demonstram seus escritos.

Para confirmar os laços há outras aproximações: dois títulos, “Cântico dos Cânticos” e “Orto do Esposo”, que o autor declara mais complicadores do que elucidativos, mais “simultâneos” que “seqüenciais”, são claramente inspirados na cultura bíblica. Levando-se em conta que os

²⁶ E. Starcky, ob. cit. p. 19. O autor vê nesse trabalho a influência de Dürer, de quem Rembrandt teria adquirido séries de xilogravuras e água-fortes, inclusive “A vida da Virgem”.

²⁷ Id. ib. p.71-72.

conteúdos são altamente eróticos, embora a linguagem seja talvez mais explícita, ao sabor dos tempos, mais muriliano impossível.

Finalmente, o último texto desta seleção de argumentos consideráveis: Daibert interpreta seu próprio trabalho, uma indefectível “Escada de Jacob”, que vale a transcrição, pela ‘murilidade’ levada às últimas conseqüências, uma lucidez crítica de que nenhum deus escapa, permitindo a ancoragem à concepção de Kazantzákis, mencionado em relação à poesia muriliana :

É um exercício sobre ascese (ou a impossibilidade de). A pintura é interrompida por traves de ferro limitadoras do campo pintado. Rupturas e alterações de cores: azul, terra, cinza, ouro-sujo. No sonho de Jacob, os anjos subiam (e desciam) pela escada. De certa forma, é uma antítese da Torre de Babel: a primeira estabelece vínculo, troca e trânsito; a segunda instaura o caos e a ruptura. Mas a troca que se estabelece é ilusória, pois Jacob luta uma noite inteira com o anjo (não consigo pensar em algo erótico), exigindo ser abençoado. A bênção vem acompanhada do toque da criatura que lhe deforma o nervo da coxa e o deixa aleijado. Esses vínculos judeus são mutiladores: circuncisão e nervos mutilados. Deus é bem estranho. Traíçoeiro, como diria Guimarães Rosa.

Talvez Daibert, ao cogitar da impossibilidade da ascese, tenha se aproximado dos nietzschianos mais do que Murilo aprovaria. Mesmo que essa cogitação apareça na obra de Murilo Mendes, como acredito (penso no lado cruel de Deus, que alguns poemas de Murilo desvendam), meu objetivo é justamente pontuar o que foi construído como possibilidade positiva. O modo como Arlindo Daibert se reporta à ascese lembra o escritor grego que Murilo parece não ter conhecido. Uma visão dos artistas como “salvadores de Deus”, que o catolicismo convencional não pode aceitar, evidentemente.

Acredito que muitos outros seguidores ou parceiros afins de Murilo Mendes poderão ser identificados, tanto nos limites entre a crítica e a pintura, como quanto em outros setores da crítica e da poesia. As parcerias e afinidades fortalecem um autor importante para a cultura brasileira, independentemente de sua religião, ou religiões.

O intelectual que em 1963 registrou em seu Testamento a convicção de haver nascido católico apostólico romano e assim desejar morrer, “em nome da Santíssima Trindade”,²⁸ na verdade, ao longo de toda a vida, transgrediu os limites dos dogmas católicos em busca de confirmações culturais que alimentassem seu espírito inquieto, contemplativo apenas o suficiente para educar-se, aprender a ouvir, a ver e a escrever. Os traços encontrados em várias linhas religiosas dimensionavam, para Murilo, o sentido do Cristo como uma idéia comum à qualquer cultura, além de meras nomenclaturas.

É o que sua obra poética e crítica demonstra, sem riscos de redução. Uma seleção dos textos críticos mencionados apresenta, sem constrangimentos, a afirmação dos traços religiosos e a ampliação dos horizontes da fé que Murilo Mendes sempre elaborou com requintes de uma cultura pessoal muito diversificada.

Ao identificar Maria Helena Vieira da Silva como um “artista eminentemente dialético”, que consegue reunir “a lição das obras dos mestres antigos”, a tradição, “ao espírito de aventura e pesquisa”, Murilo retoma suas imagens preferidas:

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 lápis e pincéis, sem que o mundo exterior a perturbe ou convença. Sua liberdade visionária é servida por uma técnica segura.²⁹

²⁸ Consultei o Testamento em cópia existente no Centro de Estudos Murilo Mendes, em Juiz de Fora, MG.

²⁹ “Maria Helena Vieira da Silva (A propósito da sua Exposição)” é uma nota, de três parágrafos, publicada na Revista Acadêmica, R.J., em agosto de 1942.

A idéia da capacidade artística concebida como iluminação e a obra como instrumento de ascensão brota da religiosidade de Murilo para alcançar significados novos, à medida em que a poesia e a crítica de artes se fundem.

E isso não acontece pelo mero reflexo de uma estrutura sobre a outra, ou do ato de olhar sobre a escrita, ou vice-versa. São os princípios religiosos subjacentes e constantemente retomados que estabelecem a unidade tão decantada e perseguida pelo escritor, em verso e prosa.

E também não se trata de um catolicismo tacanho, ou de uma expressão medíocre. Porque o processo criador muriliano, comum à poesia e à prosa, não é uma mera repetição de dogmas ou preceitos institucionais. É um amplo gesto de compreensão que parte da experiência sensual e a ela retorna, sempre.

Por isso a homenagem do crítico Murilo Mendes ao pintor que Manuel Bandeira chamou de poeta só poderia apresentar-se como um registro do “prazer sensorial e intelectual que as telas de Portinari oferecem”.³⁰

Naturalmente, a sensualidade defendida por Murilo tem um sentido mais pleno, e o retrato instantâneo realizado pelo crítico registra, na verdade, um prazer que se revela a partir da “magia do desenho e da cor (...) tão grande como o outro aspecto desta obra - idéia progressista, idéia humanista em marcha para um estado de elevação”.

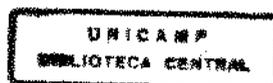
³⁰ “Portinari Instantâneo” é outro pequeno texto publicado na Revista Acadêmica, em homenagem ao pintor, em fevereiro de 1940. Manuel Bandeira escreve o artigo que termina na mesma página.

O SINAL DE DEUS
NA CARTOGRAFIA CRÍTICA DE MURILO MENDES

Alda Maria Quadros do Couto

VOL. 2

Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1997



980.15.48

Parte III - A tese: um episódio precursor

Capítulo V - A pintora Lídia Baís, próxima de Murilo Mendes

1. Outras notícias do crítico de Artes Murilo Mendes

Lídia Baís, de Campo Grande, Mato Grosso, hoje do Sul, conheceu Ismael Nery em Paris, em 1927, durante uma viagem que durou talvez um ano, incluindo alguns meses em Berlim e outras cidades européias.

Em 1929, aluna de Henrique Bernardelli, expôs na Policlínica do Rio de Janeiro, onde recebeu a visita Murilo Mendes,¹ que não escreveu

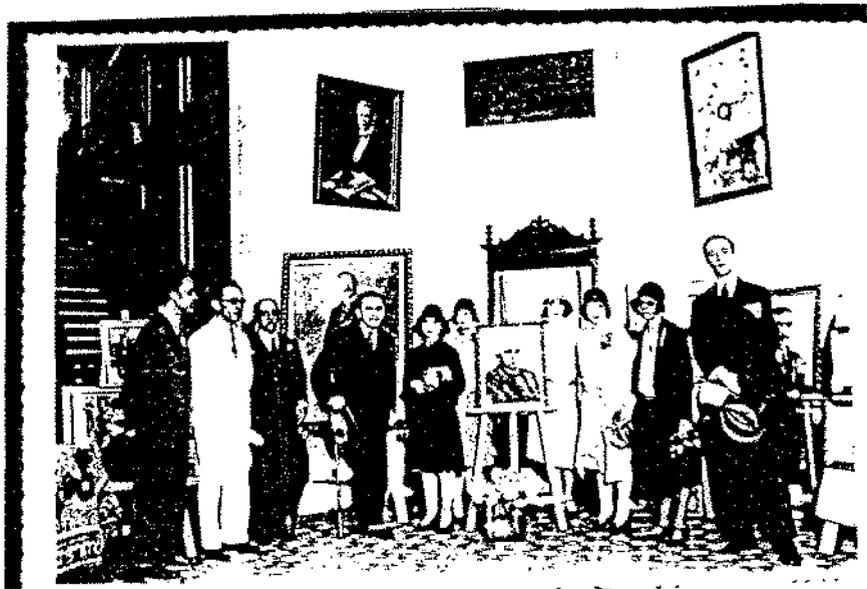


Fig. 2

Exposição De Lídia Baís, Policlínica , Rio De Janeiro, dezembro-1929
Murilo é o primeiro à direita do leitor. Ao lado de Lídia Baís, ao centro,
está Povina Cavalcanti, com bengala.
Acervo Museu De Arte Contemporânea- MARCO, Campo Grande, MS
Foto: Isabela Lula

¹ Figuras 2, 3 e 4. O acervo de LB registra uma fotografia e a assinatura de Murilo Monteiro Mendes no livro de presenças da exposição. As fotografias reproduzem documentos que se encontram no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande - MARCO, CG, MS.



Foto IL

FIG. 3

Assinatura de Murilo Mendes

"Livro de ouro" da exposição de Lídia Balsa na Policlínica do Rio de Janeiro.
Acervo MARCO, Campo Grande, MS.

O album é como um espelho. Retrata. Emu se vê no crystal
de um, mas só o instante do reflexo, mas, nas paginas do outro tudo
se grava. Vai de geração a geração.

Um contrassenso da vida! O espelho é fiel, não engana a
ninguém, o album dissimula quasi sempre. De um lado, o retrato
de um é transitório, o do outro, fixo!

Nem a photographia tem a fidelidade dos espelhos.

É tudo mais não terá a infidelidade dos albums?

x
x x

Este é meu album de artista. Nasceu bem padado.
Tem o mais bello destino, que se lhe pode dar.

A alma typica de sua dona e madrinha prestigia-lhe
as paginas, que vão recolher autographos.

A vida é uma colheita peregrina. Deads as fontes biblicas,
de que Ruth, na reira de Booz, é a expressão peregrina...

Bem seja o destino deste album.

Muitos nomes illustres nelle se fixarão. Só os nomes.

Subentender-se-á por um agudo espirito graphologico o
sentido das palavras, que não foram scriptas.

Raciocinio de subtil sabedoria, que não aprova
simplicemente a mim, — eu que comprehendo tanta a minha
imperfeição!

Rio, 1929.

Povina Cavalcanti

FIG. 4 Primeira página do livro de ouro com assinaturas referentes à frequência da exposição realizada por Lídia Baía na Policlínica do Rio de Janeiro, em dezembro de 1929, com duração de dez dias. A exposição decorreu da iniciativa de Henrique Bernardelli, mestre de Lídia, tendo como secretária Roladina Sete. O livro foi aberto pelo poeta Povina Cavalcanti e registra as presenças de Murilo Mendes, Álvaro Moreira, Jorge Burlamarqui, F. r. Sigaud, entre outros.

sobre essa pintura, mas manteve correspondência com a artista, durante alguns meses, nos termos que se seguem:

Praia de Botafogo, 400.

Rio 16-5-30.

Gentilíssima Lídia Baís.

Fiquei satisfeito sabendo que você agora está trabalhando muito na ordem espiritual, o que é um dos meios de nos libertarmos das contingências deste mundo. Terei muito prazer se quiser me mandar pelo Correio (registrado), uma ou duas telas mesmo pequenas, que virão enroladas ou então desenhos para que eu possa avaliar do seu progresso.

Tenho cisma que você se elevará a uma grande altura de espírito pelo seu profundo sentimento das categorias transcendentais, pela sua visão de planos super-postos, independente de preocupação de clareza, apenas arbitrária. Tempo virá em que o espírito será uma coisa palpável, como a matéria, então todas as construções cerebrais do homem poderão ser representadas graficamente de maneira exata. O tempo não nos corrompe. A visão do mundo nos leva ao espírito de unidade.

Fico aqui as suas ordens esperando receber sempre suas notícias.

Ismael e Da. Marieta vão bem.

Muitas saudades do

Murilo Mendes ² (Rio, 16-5-30)

² As cartas estão transcritas em pequeno livreto biográfico, M. T. Trindade, *s/A história de T. Lídia Baís*. Pp. 42-44., mantida a ortografia.

Juiz de Fora, 18-9-30

Caixa Postal 33

Lídia

Recebi suas cartas e as fotografias. Estas são muito pequenas, não se pode ver direito, seria preciso observar detalhes, porque a fatura tem muita importância nesse gênero de pintura.

Entretanto, pelo que pude ver, achei muito inocente demais essa pintura, me interessa menos do que os últimos trabalhos que você fez no Rio.

O misticismo consegue dar alguma coisa quando cultivado em grau muito alto - acho que a pintura tem que ser calma, decorativa repouzante, com harmonia de linhas, desenho voluptuoso ou então absolutamente descentrado, fugindo de todas as leis vulgares - uma escapatória momentânea do espírito. No meio é que está a representação corrente da arte: vida banal de todos os dias.

Você chegou a um ponto em que é preciso escolher - e a sua exposição no Rio é bem o índice do que estou afirmando: de um lado uns quadros, que lhe poderão acarretar a consideração das pessoas bem comportadas; de outro, uns quadrinhos que mais desenvolvidos levarão você a grande arte.

Compete-lhe escolher. Mande-me suas notícias.

Saudades do

Murilo

Não é difícil reconhecer nessas poucas linhas alguns dos traços identificados ao longo dos artigos com os quais Murilo iniciou e amadureceu sua carreira intelectual. Frequentava ele eventos culturais e emitia opiniões sobre o sentido "espiritual da arte", as idéias convencionais e a passagem para a "grande arte". A análise atenta dos quadros de Lídia Baís torna ainda mais

claros o sentido cristão e a idéia do indivíduo como parte concreta do universo místico que corresponde à concepção artístico-crítica de Murilo.

O procedimento de Murilo é o de um crítico com intenções pedagógicas: vai "avaliar (...) progresso"; indica mínimos cuidados com os trabalhos, registro de Correio para transporte, telas enroladas; observa detalhes da "fatura"; não estimula uma pintura "inocente"; recomenda decisões sólidas contra o convencional e o "comportado". O componente social agudamente ideológico deixa - se vislumbrar, mas no mesmo plano recuado, ou implícito, que terá em toda a obra de Murilo, diminuído ou acentuado pela religiosidade. Entre os grupos atuantes nas artes visuais do Rio de Janeiro, sua posição já é decisivamente antiacadêmica. Não hesita em apontar a 'desorientação' de Lidia por "mestres acadêmicos sem mestria", na carta endereçada a Mário de Andrade³

São também claras as diretrizes técnicas que Murilo assinala na valorização dos trabalhos da pintora: planos superpostos dispensam a arbitrariedade da clareza; os detalhes de "fatura" são importantes no gênero de pintura que se "livra" de academicismo, provavelmente porque demonstram a habilidade e o domínio artesanal do artista, o que é ainda mais importante se por gênero se entenda o ingênuo, primitivo ou místico, uma produção com a qual a crítica se torna ainda mais exigente.

É minucioso quanto às opções da pintura mística: exige um "grau muito alto" de execução, harmonia de linhas e voluptuosidade no desenho, com resultado decorativo, ou, no extremo oposto, composta pela descentralização, sem regras. A posição é baudelairiana, abomina o meio-termo como representação, na arte, da "vida banal de todos os dias". Esta posição evidencia o artista, antes do crítico. E artista moderno não seria uma definição correta, porque a fuga à banalidade tem sido uma marca da arte, das cavernas aos históricos. Trata-se da predominância de um ponto de vista artístico, estético, sólido.

³ Ver item adiante. Os principais mestres de LB foram Bernardelli e Osvaldo Teixeira.

Não considero excessivas as repetições quanto à importância do dado religioso, da “ordem espiritual”, das “categorias transcendentais”, da “visão do mundo que leva ao espírito da unidade” e, principalmente, do ângulo de abertura para um ecumenismo vindouro, em que os limites do cristianismo são rompidos pela defesa do estreitamento entre religião e ciência, tão problemática para os críticos de Murilo e tão representativa das tendências que viriam firmar-se no final do século.

Nem tanta grandiosidade é tema deste trabalho, nem isso constitui grande novidade que não possa ser compreendida em leitura cuidadosa dos textos do essencialismo, que Murilo teve a “coragem” de divulgar no jornal *A Manhã*, mais de uma década depois, e cujas vibrações vivia intensamente nesse ano de 1930, entre seu primeiro encontro (1921) com Ismael Nery e a morte do amigo (1934) que teve em comum com Lídia Baís. Uma questão que merece um item especial, a seguir.

Considerando os estudos sobre as obras de Murilo, o exercício crítico teria iniciado, em termos de publicações, com o texto “O impasse da pintura”, publicado no *Boletim de Ariel*, em 1931. Julio Castañon⁴ aponta o caráter sociológico, típico do período e da poesia, como o livro *História do Brasil*, e as condições um tanto elementares do texto, sem relacionar esse caráter a quaisquer traços de preocupações religiosas.

O encontro, ainda que breve, entre o crítico em formação (Murilo Mendes) e a pintora emergente (Lídia Baís), deixa antever as diretrizes da crítica de arte muriliana, principalmente quanto ao enfoque religioso, ainda antes da chamada “conversão” pública de Murilo ao catolicismo. No mesmo ano de 1930, em que é publicado o primeiro livro de poesia de Murilo e Ismael Nery se auto-retrata, ao lado do amigo, em aquarela.

Lídia conheceu Murilo, seguramente, através de Ismael Nery e sua mãe, cujas relações a pintora registrou em um pequeno livreto, uma das principais fontes deste trabalho, inclusive no que diz respeito à transcrição das cartas acima. Ao que tudo indica, inclusive através de depoimentos

⁴ J. C. Guimarães, *Territórios...*, 1993, p. 78-9.

publicados,⁵ Lúdia registrou aí sua autobiografia, sob o pseudônimo de Maria Tereza Trindade.

A franqueza das observações de Murilo pode ter contribuído para o fato de que a carreira de Lúdia não ultrapassasse os limites de sua cidade, mas não impediu a pintora de registrar suas palavras, como reconhecimento da autoridade crítica. Das fotografias, insuficientes para avaliar trabalhos que Murilo já considerava “inocentes demais”, encontram-se cópias que lhe dão sobrada razão. Por outro lado, pelo que registra Lúdia em seu livreto, as telas em questão corresponderiam a “sonhos” e “milagres”, aos quais ela atribuía suma importância no que dizia respeito à ‘missão’ religiosa de sua vida. Talvez a opinião do poeta tenha pesado na decisão de abandonar a pintura e dedicar-se à música e aos estudos religiosos.

As principais dificuldades enfrentadas por Lúdia eram de ordem doméstica, relacionadas à administração de bens e à difícil aceitação de uma personalidade artística no interior da sua família, extensiva à comunidade campograndense da época. Esta forma de ver o mundo pode ser entendida se considerado o contexto no qual Lúdia vivia: Brasil dos anos vinte, em Campo Grande, então cidade do Estado de Mato Grosso, a mais de mil quilômetros da capital do País, quando inclusive o transporte ferroviário era recente na região: em trem especial, o “caminho” ‘durava’ “três dias e três noites de Campo Grande a São Paulo”, conta Lúdia.

A criação do museu consistiu um refúgio e um recurso para preservar a produção de “mais de cem quadros”, “discos gravados por ela” e tudo o que viesse a escrever sobre religião, talvez seu maior objetivo.

Se Lúdia escreveu, não conseguiu preservar. As anotações de um pequeno, estranho e incompleto diário e o livreto sob pseudônimo mostram que seu talento não se revelava nas palavras. Suas leituras, especialmente religiosas, foram insuficientes para resultar em uma produção significativa nessa área.

⁵ D. Nelly Martins, sobrinha de Lúdia Bafs, responsável pela manutenção do acervo, publicou, em livro impresso pela gráfica do Senado Federal, seu testemunho de convívio estreito com a artista, e acompanhamento de toda a sua trajetória. Ver bibliografia geral.

Deixou um conjunto de obras, como já assinalaram alguns estudos,⁶ bastante instigante, hoje dividido entre um museu, uma sala especial de um centro cultural, montada em sua primeira residência, hoje restaurada, e acervos familiares. Montou álbuns, precários, em que estão reproduzidos, com as dificuldades típicas da época e do interior do país, 50 trabalhos entre telas a óleo e fotomontagens. Existem, ainda, peças esparsas. Encontram-se também no acervo do Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande, três álbuns de discos 78 rpm,⁷ num total de 21 discos e 52 músicas compostas e executadas pela artista, ao piano e ao violão. Os títulos das composições, manuscritos nas etiquetas de cada disco, variam entre assuntos religiosos e folclóricos, tais como "Ofereço a minha mãe a palavra de Deus", "Marcha do fim dos tempos", "Sapeca da roça", "Série dança oferecida aos negros". Variam também os ritmos, indicados nas mesmas etiquetas, entre populares da época, valsa, marcha, e o que chamou de "estudo clássico". A audição dos discos e a análise das composições exigem recursos técnicos especiais e não fazem parte dos objetivos deste trabalho.

No entanto, é difícil não pensar na versatilidade das linguagens artísticas que Murilo Mendes cultivou e incentivou, pela sua própria atuação, pelo modelo pedagógico da sua concepção de cultura e pela convivência entre artistas e meios culturais que, com certeza, mapeou a sua vida e a de quem com ele conviveu.

Logo após o início dos anos trinta Lúcia teria parado de pintar, dedicando-se exclusivamente à música, aos estudos teosóficos e à organização do seu sonhado museu. Conseguiu, assim, fixar a personalidade que hoje é reconhecida como "pioneira das artes plásticas", a primeira artista "mais completa" da região.⁸

⁶ Além do livro acima mencionado, o nome de Lúcia Bais aparece no catálogo crítico de Aline Figueiredo, 1979, p. 217, 250. O mesmo catálogo apresenta texto assinado por Humberto Espíndola, p. 218, 221. Maria da Glória Sá Rosa escreveu sobre a pintora em catálogo de Exposição, de 1980, e na Revista MS Cultura, de 1986.

⁷ O fornecedor do material para gravação era uma loja de São Paulo, Bandeirante Editora Musical, Rua Seminário, 165, 3º andar. As condições de gravação eram as mais precárias imagináveis, registrou Lúcia, em 1959, a começar pela necessidade de instalação de dínamo para luz e gravações elétricas. Cf., respectivamente, cartão encontrado no acervo e M. T. Trindade, *História de T. Lúcia Bais*, s/d, p.29.

⁸ Cf. estudos mencionados acima.

A imagem do artista que se pode reconhecer nas preocupações dos anos 30 e 40, através de Mário de Andrade e Murilo Mendes: versado em diversas linguagens - pelo menos literatura, pintura e música eram indispensáveis - por esses caminhos passando a boa educação, que ainda hoje, afinal, se apresenta nos currículos escolares, seja qual for a sua real execução.

Murilo Mendes, o poeta/profeta da "bagunça transcendente", é, para um dos seus críticos, o poeta católico que se empenhou com maior "poder de convencimento em enquadrar ao conflituoso espaço-tempo da modernidade os dogmas intemporais de sua fé".⁹

No episódio Lídia Baís esse empenho se expandiu na mesma direção, no olhar do poeta para a pintura, e, no caso, na antevisão de uma expressão plástica e visual "do tempo em que o espírito será uma coisa palpável", liberto das "contingências deste mundo"¹⁰, a fé como "prova antecipada do que se espera, um meio de demonstrar as realidades que não se vêem".¹¹

Era o Murilo religioso que entendia a linguagem da pintora, e a lição do crítico poderia ter contribuído para o crescimento qualitativo do seu trabalho. Talvez ela não o tenha atendido por diversas circunstâncias. A publicação das cartas, pela própria Lídia, demonstra que o ressentimento não pesou tanto nas decisões que tenha tomado, após o período de contato com o poeta mineiro.

Um dos principais trabalhos de Lídia Baís se chama "Quadro Profético", e representa a própria pintora, em assunção, triunfante sobre o mundo masculino que a oprimiu como pessoa e como artista. As "contingências deste mundo" eram bem concretas para Lídia, e as dimensões do espírito, "das realidades que não se vêem", tinham o caráter do claustro e um certo sabor de revanche, já reconhecido nas contribuições da Igreja, como sistema, à sociedade e aos indivíduos, essa espécie de apaziguamento simbólico.¹²

⁹ J.P.Paes, "O poeta da bagunça transcendente", 1996, Caderno de Cultura, Jornal Estado de São Paulo.

¹⁰ Expressões da carta de Murilo para Lídia, transcrita acima.

¹¹ Hebreus XI,1, 1, também citado por M.M. de Moura, 1995, p.106. As conexões entre o pensamento de M. Mendes e os textos bíblicos têm sido apontadas com frequência, por seus diversos críticos.

¹² Pode-se ver, a respeito, Elias Canetti *Massa e poder*, 1986.

Como pessoa e como artista ela lutou contra dificuldades redobradas pela condição feminina e pelo isolamento do interior do país. Fez muitas tentativas de seguir a rota comum da cultura brasileira, que levou, e ainda hoje leva, os interioranos para o eixo Rio - São Paulo.

Em uma dessas tentativas, o papel de crítico exercido por Murilo Mendes se revestiu, nesse caso, de uma peculiaridade que os artigos analisados apenas deixam vislumbrar e uma intervenção mais efetiva no sentido de promover um artista, através do contato com outros agentes culturais.

Das quatro cartas de Murilo Mendes reproduzidas no livreto que conta a história de Lídia, duas são apresentações a pessoas de São Paulo: alguém chamado René¹³ e Mario de Andrade. A carta a Mário teria sido a primeira da série LB, pela data, escrita logo após a exposição no Rio, em dezembro de 1929.

Mário de Andrade

Saúde

A Lídia Bais é uma interessantíssima artista brasileira e universal que pretende honrar a cidade de S. Paulo fazendo aí uma exposição de quadros.

Você verá logo que muito se poderá esperar da sua criação. Desorientada a princípio, entregue a alguns mestres acadêmicos sem mestria nenhuma, o talento dela debatia-se, debatia-se, até que um dia ela livrou-se e o resultado são (ou é) até agora, uns seis quadros ótimos que você verá.

Outros não de vir. Os assuntos que ela gosta transbordam do simples interesse pictural, alguns deles inédito numa mulher.

¹³ Esse destinatário, ainda não identificado, passa a compor um quadro de personalidades que poderá ser objeto de estudos de outro projeto, ligado à elaboração do Catálogo Crítico da obra de Lídia Bais, a ser desenvolvido a partir de 1998.

Tenho certeza que você poderá orienta-la na exposição.
Esta é a razão deste bilhete. Apareceu outra: abraça-lo como brasileiro e cidadão universal e amigo. Murilo Mendes (2-1-30)

Esta carta não se encontra no IEB,¹⁴ não consta no arquivo de Murilo, em Juiz de Fora, ou na Fundação Casa Rui Barbosa, no Rio, onde estão alguns rascunhos e cópias de correspondência enviada pelo poeta. Também não há notícias das cartas de Lúcia nesses acervos.

A exposição de Lúcia em São Paulo não se realizou e, embora fosse sua vontade, também nunca saiu de Campo Grande para residir no Rio, ou na capital paulista. As “contingências deste mundo” contribuíram para que viesse a morrer em sua cidade natal, em 1985, após décadas de uma espécie de clausura auto-imposta, na mansão onde instalara o Museu Baís, que teve promessa de presenças ilustres para inauguração,¹⁵ mas nunca aconteceu. O museu também não passou dos diversos impressos com que Lúcia tratou de documentar sua obra, sem dúvidas sob a orientação de amigos que conheciam o metier¹⁶ e sob influência dos pequenos museus de diversas personalidades que visitara na Europa.

Hoje a imagem da pintora começa a ser resgatada pelos meios oficiais, a Secretaria de Cultura do município de Campo Grande, e o governo do Estado do Mato Grosso do Sul, do qual ainda participa a família de Lúcia, “uma das mais conceituadas ‘família’ do lugar”, segundo suas próprias palavras.

É possível reconhecer algumas das características encontradas no projeto cultural defendido por Murilo Mendes e Mário de Andrade, em pólos distintos, um pelo universalismo católico, outro por um nacionalismo que não deixava transparecer a religiosidade do Autor. Na carta de Murilo, a

¹⁴ A consulta foi feita e respondida diretamente pelos responsáveis e encarregados do Arquivo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

¹⁵ *História de Lúcia Baís*, p. 29: “Dia 22 de dezembro de 1959 Lúcia foi apresentada no Museu de Arte à rua 7 de Abril, 230, ao prof. gerente do Museu Snr. Augusto Barbosa, ao professor diretor Bardie pela sua amiga Grasiela Teles Cabral..... Ficaram entusiasmados e prometeram visitar o Museu Baís em Campo Grande Mato Grosso a fim de inaugurar-lhe e prometeram...”

¹⁶ *Idem*, p. 4: a autora declara que o resumo que constitui a biografia foi “começado” pelo artista Ismael Nery, por Fauze Matuf, Karol Nowotny “e outros, que vêm acompanhando a marcha do enredo, da história de Lúcia”.

apresentação da artista, "brasileira e universal" e a saudação ao "brasileiro, cidadão universal e amigo", são bem o registro dessa distinção.

Provavelmente, Mário nunca viu Lídia ou seus quadros, nem a carta de Murilo. Nem se interessaria pelos quadros da pintora. Não terá sido o único desencontro desses dois intelectuais do modernismo brasileiro. O que os aproxima, mesmo, é estarem ambos no centro de um tempo em que as interpretações do catolicismo, por muitos dito decadente ou desaparecido, variavam entre discussões nacionais e internacionais, influências políticas e educacionais, dramas pessoais. É o que nos revela a correspondência de Mário, e também as mais líricas e dramáticas realizações, nos mais diversos graus estéticos, incluindo a pintura de difícil classificação produzida por Lídia Baís.

Reconheço o doloroso ocultamento da religiosidade de Mário em cada traço ou tom através dos quais Lídia declara sua irremediável esperança na continuidade da vida, na Promessa Divina. Da mesma forma, os versos religiosos e o olhar de Murilo, poeta-crítico, para as telas de Lídia, revelam o amargo mas indomável avalista dessa promessa improvável.

Seria Lídia, sob a proteção da sua ingenuidade cultivada e das precárias condições da vida cultural no interior, quem mais explicitaria essa complexa rede, em diversos momentos, na pintura e no que não se poderia, talvez, classificar como diário, mas, enfim, um manuscrito de *Perguntas ao Pai*¹⁷: "Se somos, templo de Deus, imortal, é a sua vida, que nos dá neste, corpo, portanto, a nossa, vida, é um princípio, de Deus, Eterno."

As palavras de Lídia oferecem a oportunidade de observar o momento em que a dimensão simbólica da linguagem dogmática adquire o sentido literal do cotidiano de uma determinação de transcender, de superar a mortalidade, pela fé, que cada um expressará ao seu modo.

Os caminhos dos três, Mário, Murilo e Lídia, seguiram extremamente distintos, e o que do rápido cruzamento desses destinos ficou é um alerta. É um convite à reflexão a respeito desse momento, de algum modo presente até

¹⁷ Mantive ortografia e pontuação originais do manuscrito.

hoje, como tantos outros, às margens do conhecimento oficial, relegado sabe-se lá a quais rótulos.

A figura de Ismael Nery, próxima de Murilo e de Lúcia, auxiliará a encontrar argumentos adequados para entender esses momentos em que nossos artistas assumem a personalidade de apocalípticos profetas de utopias, na rede em que se tramam todas as artes para expor a eterna condição humana.

Afinal, nunca teríamos sido modernos, se tivéssemos que admitir que o tempo não passa irreversivelmente e que o passado não foi anulado.¹⁸

¹⁸ B. Latour, *Jamais fomos modernos*, 1994, p. 51.

ERRATA

Há falhas de numeração de páginas nas seqüências 208 - 211 e 251 - 258,
sem prejuízo do texto.

2. Lúdia Baís: a luta pela expressão

Um dos problemas para o estudo da obra de Lúdia, hoje, foi criado por ela mesma, que "fez" seu próprio retiro e perpetuou algumas confusões. As dificuldades eram e continuam grandes, apesar da sua preocupação para que "tudo [ficasse] arrumado, o museu, as músicas, os negócios", numa "obra que servirá de exemplo ao público que erroneamente a interpretou, no seu claustro de recolhimento". Na sua ojeriza pessoal pela idéia do envelhecimento, nunca quis assumir sua verdadeira idade e teve o cuidado de excluir datas da maior parte do seu acervo, além de ter sua certidão de nascimento alterada em dez anos a menos. Justificou-se, no mencionado livreto, através de conceitos filosóficos suspeitos e atribuindo tais alterações a "conveniências" do pai.

Algumas pistas indicam, por exemplo, que os discos foram gravados em 1953 e que em 1956 Lúdia "largou" de fumar. As demais datas, declaradas por ela, naturalmente, não são confiáveis, ou apenas permitem aproximações. A exposição, em dezembro de 1929, no Rio, tem comprovantes no livro de assinaturas, fotografia e outros documentos esparsos.

Algumas das obras mais significativas de Lúdia, correspondem a duas linhas já mencionadas e relacionadas aos interesses culturais da época: os temas nacionalistas, ligados à identidade da artista, e os temas religiosos, em que a identidade pessoal também permeia as imagens consagradas da arte cristã e assume, na concepção da pintora, peculiaridades significativas.

É possível traçar algumas aproximações da obra: com o simbolismo, do ponto de vista da pintura; com as questões da historiografia e da arte sacra francesa dos anos quarenta; com o essencialismo, como base filosófica que estabelece a relação com a pintura de Ismael Nery e Jorge de Lima.

Sobretudo, conhecer a obra dessa pintora é assistir ao desenvolvimento da "luta com o anjo", na acepção que essa imagem atinge

através da poesia e da crítica de artes de Murilo Mendes: a expressão pictórica é o desafio que a artista enfrenta corpo a corpo, nas diversas dimensões em que a realização estética se deixa apreender e escapa, simultânea e incansavelmente.

2.1. Os quadros de Lídia

2.1.1. Identidade e nacionalismo

A vertente temática do nacionalismo na pintura de Lídia Baís está representada pela homenagem a Getúlio Vargas, que tem sua imagem ligada à figura mítica de Napoleão Bonaparte,¹ um lugar comum na cultura brasileira de influência francesa no seu sentido mais corriqueiro, não fosse Lídia uma mulher pintando suas idéias no Brasil de 1930. Uma pessoa audaciosa ao considerar-se parte integrante da nação, quando as conquistas da cidadania, pelas mulheres, eram incipientes. Esta é uma constatação que se impõe, principalmente se um olhar sem preconceitos puristas focalizar a



Fig.5 Getúlio Vargas, T. Lídia Baís. Pintura, 38 x 70cm, s/d
A localizar. Acervo particular.
Cópia de *Artes Plásticas no Centro-Oeste* . Aline Figueiredo

¹ Fig. 5. Ver Aline Figueiredo, *Artes Plásticas no Centro Oeste* , 1979, p.220.

foto montagem (fig. 6) que insere o rosto da artista na bandeira nacional, no lugar da estrela maior, na parte superior do globo, com a legenda: "Um dia saberão porque...". A fotografia é a mesma de um dos vários cartões de visita em que Lídia apresenta o título de "catedrática", embora não se conheça nenhum diploma seu, nem mesmo dos cursos de arte que freqüentou no Rio de Janeiro.²

Aí se reflete um nacionalismo que, talvez, mais do que ingênuo ou partidário, pudesse ser reconhecido pelo projeto de Mário de Andrade, como traço de uma identidade nacional que passa pela necessária valorização do indivíduo, como agente. Ou "como gente, gentes", capaz de atingir as estrelas, pelo menos nos termos de uma imaginação emocionada, inconformada com os limites da mortalidade.³

As relações tumultuadas de Mário de Andrade, como de outros tantos intelectuais, com o governo getulista e com a política conservadora, são uma referência mínima para a compreensão do quadro de Lídia Baís e do seu desencontro com Mário, tanto por semelhança quanto por oposição.

Na verdade, a concepção da pintora se insere, de modo um tanto 'subversivo', no contexto positivista que envolve o símbolo da bandeira, como mostra o estudo de Eni Puccinelli Orlandi, analisando a máxima Ordem e Progresso, no que diz respeito ao indivíduo:

O fato mesmo de estar escrito na bandeira lhe dá o estatuto de *instituir o cidadão* como tal. (...) o próprio gesto da leitura - já que a materialidade desse signo o define como símbolo da pátria - institui a cidadania. (...) Temos, de um lado, a materialidade do símbolo com sua força produtora de sentidos, de outro, um ser marcado pela sua necessidade social, na qual, historicamente, se marca o desejo de 'ter uma pátria', 'pertencer' a um país.⁴

² Fig. 7. Reproduções, fotografias e diversos exemplares desses trabalhos e cartões se encontram no Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande, MS.

³ Ver poema de Mário de Andrade, em epígrafe, p.

⁴ E.P. Orlandi, "Um sentido positivo para o cidadão brasileiro", in *Sociedade e linguagem*, 1997, p.45.



Fig. 6

Sem título, com a inscrição : " um dia saberão por que.," T. Lídia Baís
 montagem fotográfica, s/d
 Cópia de foto do acervo MARCO, Campo Grande, MS

O rosto na montagem é o da própria artista, conforme fig. 7.



T. LIDIA BAÍS

CATEDRÁTICA

« MUSEU »

Rua 15 de Novembro, 204

Campo Grande — Mato Grosso

Fig. 7

Cartão de visitas de Lídia Baís

Impresso, 1952

Cópia do acervo MARCO,

Campo Grande, MS

Uma análise desse discurso que transporte os sentidos da política para a cultura de uma intenção estética, isto é, para uma 'leitura' da fotomontagem de Lídia, permite perceber que foi essa mesma função que a pintora atribuiu à bandeira, símbolo da pátria e da cidadania. Como indivíduo, ela quer seu lugar no painel dos construtores dessa cultura ordeira e progressista, mas como artista ela quer mais que uma cidadania legitimada: quer a exaltação de um lugar digno das estrelas. Subverte, então, as regras da ordem e do progresso, reivindicando um destaque excessivo para o patamar em que o povo está colocado, no ideário positivista. A constelação do cruzeiro e as estrelas da bandeira nacional lembram a fraternidade, a independência e o consenso cívico, "fórmula da concórdia" que resume a política republicana.⁵ Lídia quer ser recebida fraternalmente; a independência é o seu lábaro pessoal, mas do consenso cívico ela passa ao largo, porque artistas são marginais e porque sua ambição a impele para um patamar superior ao da coletividade. É uma luta particular por afirmação, acima dos interesses coletivos. Se a obra não for considerada como um todo, esse é o traço que prepondera e dificulta outro nível de entendimento.

Mas a fotomontagem tem referentes em outras telas que ampliam a questão de um mero individualismo exacerbado para a configuração de um projeto artístico coerente. Os quadros são classificáveis na mesma temática nacionalista, a da identidade pessoal e familiar, nos retratos da família, dos quais surgem duas versões, uma completa e outra inacabada.⁶

Enquanto a superposição do próprio rosto ao símbolo maior da nacionalidade passa pelas características da montagem e da bricolagem, que Murilo valorizou como técnica de criação, os retratos são filiados à tradição da nobreza que mesmo os tempos de reformulações custaram muito, ou ainda não conseguiram superar. São os traços do ancien régime perpetuados ou

⁵ Idem, *ibidem*, p.33.

⁶ Catálogo Lembrança do Museu Bals, 2,s/d. p.16 e acervo MARCO, Campo Grande, MS.

camuflados, quer se pense nos módulos europeus ou nas atuais visões sociológicas da cultura brasileira.⁷

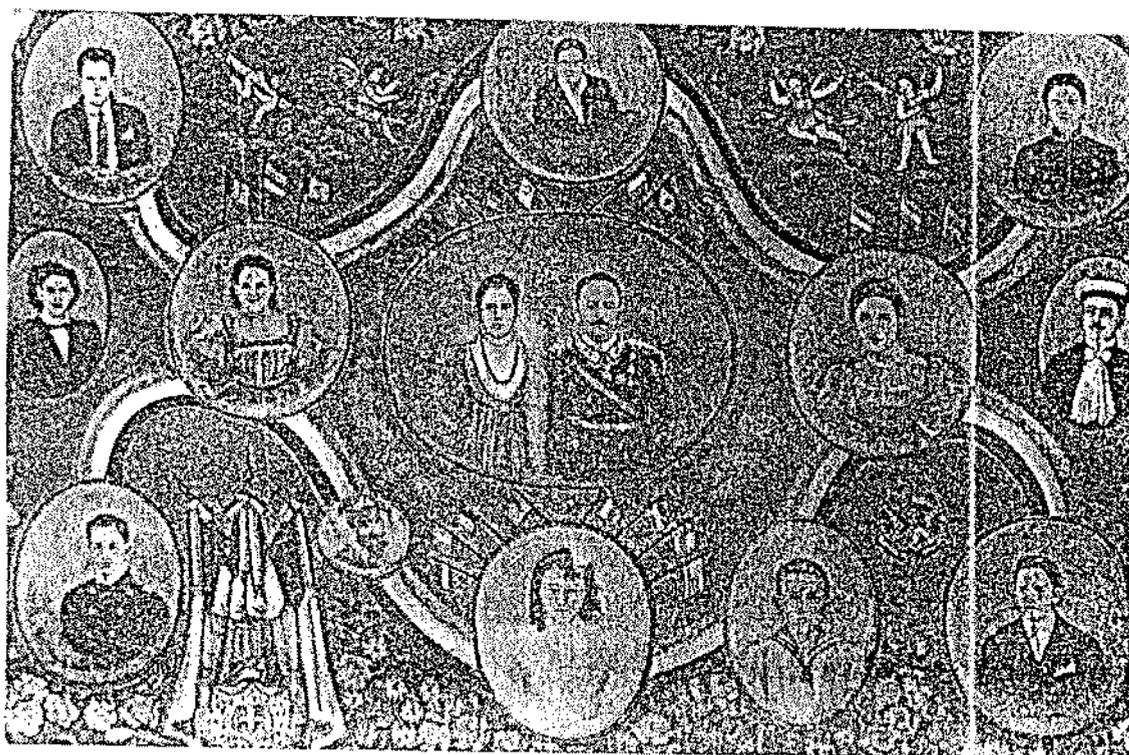
Um dos retratos de família (fig. 8) tem todos os elementos de uma pintura ingênua que reflete painéis religiosos: nas figuras dos pequenos anjos, que, afinal, representavam as crianças da família, como a pintora mesma declara; na moldura de flores, que não deixa de lembrar as coroas fúnebres, cujo sentido de homenagem é considerável; nos elementos de maior peso da iconografia oficial então os bustos inseridos em medalhões, as fitas que unem os retratos emoldurando o casal, no centro, e as pequenas flâmulas, que destacam os pais, as filhas e, entre elas, Lídia, sobre quem está o maior número de flâmulas, no centro inferior.

Em um dos catálogos montados pela pintora, esse quadro aparece com uma legenda, após o título: "Represento uma família universal". Essa necessidade de afirmar uma linhagem e ainda explicar-se até o esgotamento da obveidade é uma nota contundente em um processo de construção de uma identidade que parte do precário, se o referencial exigido for uma cultura esteticamente valorizada, mas onde os componentes do poder financeiro e político, provincianos, dão o tom, com força, apontando uma realidade irrecusável.

O outro retrato do grupo familiar, comparado ao esboço detalhado, (fig. 9 e 10) estabelece ligação com a estrela da fotomontagem: no canto superior direito, o lugar da estrela tem toda uma 'explicação', aliás, o desenho leva o título de "explicação do quadro". Lídia, que tem seu lugar assinalado como a primeira figura sentada, à esquerda, no grupo que compõe o centro superior, também está representada, no esboço, no alto do canto direito, com a anotação: "a estrela caiu em mim, bem aqui entrou do lado do coração. Esta estrela representa um espírito de luz, anjo". No esboço duas estrelas marcam a cabeça e o ombro esquerdo. Na tela só a primeira está pintada no lugar do busto da pintora. No primeiro plano, inferior, a imagem de São Jorge está duplicada - do fogo que a lança do guerreiro produz parece ter se liberado um

⁷ A. Mayer, *A força da tradição : a persistência do antigo regime*, 1987 e S. Miceli, *Imagens Negociadas*, 1996, são estudos que justificam essa afirmação.

vulto feminino em estado sonâmbulo, de perfil, e um vulto masculino, de costas, parece dirigir-se para o fundo do quadro.



MUSEU BAÍS

Lídia Baís

Retrato da Família Baís - Composição (Represento uma Família Universal:)

Fig.8 Retrato da Família Baís, T. Lídia Baís
Pintura, s/d
Cópia do catálogo *lembrança do Museu Baís 2*
Acervo MARCO, Campo Grande, MS

Fig. 9

Minha Família, T. Lídia Baís
Óleo s/ tela, 65 x 85 cm, s/d
Acervo MARCO, Campo Grande, MS
Foto IL



Fig. 10 Explicação do quadro: O Retrato da Minha Família, T. Lídia Baís
Esboço - Cópia Acervo MARCO, Campo Grande, MS

As ilações que levam à identificação com a imagem da artista na bandeira, a identidade do 'gênio iluminado', de elevada 'natureza' espiritual, se confirmam em declarações da biografia, e no mencionado manuscrito, composto de 115 "Perguntas ao Pae". A maior parte sem respostas. As perguntas misturam diversas tendências, da Bíblia ao cardecismo e ao candomblé, entre outras, místicas. Talvez na época em que pintou o retrato inacabado da família, a artista procurou distinguir, no manuscrito, (fig. 11) a estrela do judaísmo - dois triângulos invertidos - com sentido de defesa e proteção, que ligou à "magia branca"; à essa estrela, que parece ter utilizado tanto no esboço quanto na tela, opôs outra, que não soube denominar, mas reconhece como "magia negra", destinada ao ataque. Elegeu o signo da defesa para assinalar seu sonho de ter sido escolhida, iluminada.

Ainda no esboço, um fantasma⁸ compõe a cosmogonia peculiar da artista, e demonstra que suas relações pessoais permeiam o

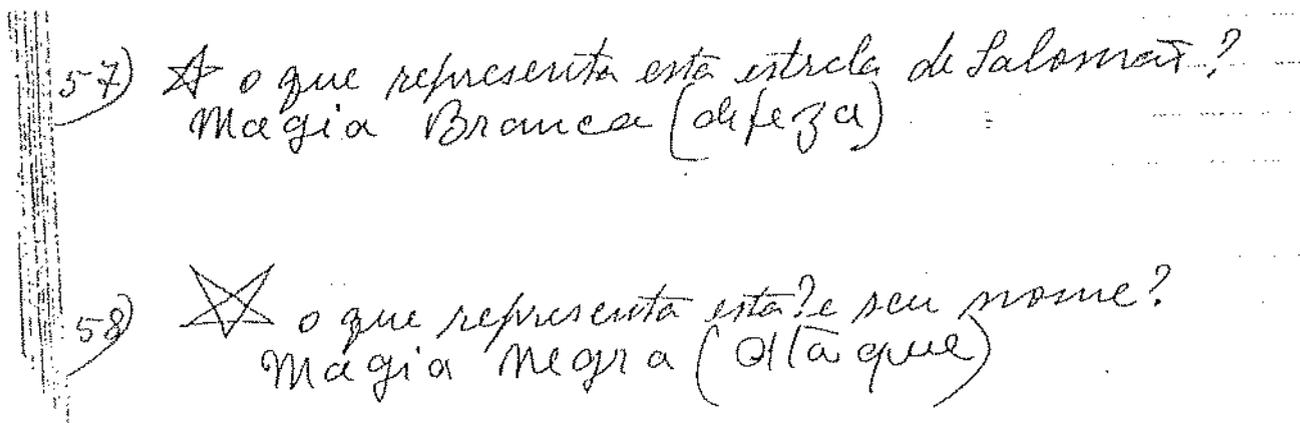


Fig. 11 - Perguntas ao Pae, Lídia Baís, manuscrito, s/d.

Cópia do original, acervo MARCO. CG. MS.

⁸ A personagem indicada no esboço pelo n.12, na composição do grupo central, a última de pé, à direita, não aparece no quadro correspondente.

processo de criação, como se pode observar no 'endemoniamento' de uma das personagens. A pintora colocava chifres, pés de cabra e rabos na representação de pessoas da família ou do convívio, com as quais não tinha boas relações.

Por essas particularidades que podem ser observadas nos quadros indicados como vertente nacionalista, percebe-se que o misticismo é uma presença forte e inseparável na composição. Sua identidade pessoal e familiar é marcada pelos dois sinais, o da bandeira, presente nas três primeiras peças, e o da estrela, na terceira tela, devidamente 'explicada' no esboço, mas também presente em todas as peças. Na fotomontagem, Lídia no lugar da estrela principal da bandeira, a que representa o distrito Federal; no retrato de Getúlio Vargas, sob a forma de uma luz intensa no canto esquerdo superior. No retrato 'oficial' da família Baís, a estrela está presente nas armas nacionais, no canto inferior direito.

A simbologia da estrela, então, se amplia, do sentido positivista da bandeira nacional, para incluir-se no brilho universal do luminar, da fonte de luz, estrela igual a anjo, como diz a anotação do esboço transcrita acima - acepção bíblica, do Antigo e do Novo Testamentos.

Guardadas as proporções, não custa repetir: a estrela, na simbologia de Lídia Baís, começa a assemelhar-se à Ursa Maior, que acolhe Macunaíma, no final do livro de Mário de Andrade. E indica o processo da construção do farol baudelairiano, a arte assinalada por estrelas que "traspassam a obscuridade" dos tempos, holofotes "projetados na noite do inconsciente", marcos do conflito entre as forças espirituais, da luz, e as forças materiais, das trevas.⁹

É, então, transitando do nacional para o universal, do patriótico para o místico, sem deixar de ser personalíssima, que a obra de Lídia Baís cresce.

⁹ As palavras entre aspas pertencem ao verbete estrela do *Dicionário de Símbolos*, p. 404, que interpretei.

Talvez Murilo não tenha visto as fotomontagens, nem os últimos quadros de Lídia Baís, mas um texto seu, de 1934,¹⁰ auxilia na compreensão dos trabalhos até aqui comentados e reforça a hipótese de que as idéias e as concepções de mundo eram próximas, entre Murilo Mendes, Ismael Nery e Lídia Baís. Se não foi um orientador direto de Lídia, por tempo maior do que indicam as cartas registradas por ela, indiretamente, Murilo, como intermediário de Ismael, participou do processo de fortalecimento das convicções artísticas de Lídia. Convicções de caráter religioso.

No texto, Murilo revela sua tentativa de criar, sob a influência de Max Ernst e Salvador Dalí. Desiste, diante do que reconhece como técnica de paciência e perseverança para ele inatingíveis, passando a prestigiar, como prefaciador, o trabalho de Jorge de Lima.

Vê o surrealismo como organização e sistematização de tendências tão velhas quanto o mundo. Provavelmente não discordaria da concepção benjaminiana do surrealismo como “o último instantâneo da inteligência européia”, - para Murilo talvez não seria o último, porém mais um.

Em relação ao trabalho de Lídia Baís, o que se resgata do texto de Murilo é a valorização dos “elementos pobres e simples”, na “aliança da pintura e da fotografia” que “permite e facilita o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular”.

Essa é a chave para a compreensão do valor de uma obra como a de Lídia Baís, que não passa pela explicação de cada imagem, ou pelo questionamento da técnica ou da qualidade: atinge significado enquanto corresponde às tendências do seu tempo. As mudanças seculares ainda se sedimentam sob os resíduos de tradições e de revoluções que não se anulam, ao contrário, se complementam em transformações nem sempre entendidas, mas seguramente ‘sentidas’.

¹⁰ M. Mendes, “Nota liminar” in J. de Lima *A pintura em pânico*, 1943.

2.1.2. A religiosidade particularizada

Nos quadros de temática religiosa cristã que compõe a pintura de Lúdia, a proporção nacionalista e familiar ainda pode ser identificada, mas dá lugar à preponderância da identidade individual da artista, que se auto-retrata em assunção, a “mulher do Apocalipse”, e ao lado de Cristo na Santa Ceia talvez baseada em Da Vinci, especialmente quanto à disposição das personagens.

Pela tríade de dois retratos das irmãs e um auto-retrato percebe-se a ligação da pintura de Lúdia Baís com a matriz poética que identifiquei nos livros *O Sinal de Deus e Tempo e Eternidade*, na primeira parte deste trabalho.

A idéia da Trindade foi incluída no próprio pseudônimo da pintora, na assinatura de seus quadros - T. Lúdia Baís - e aparece em legendas de auto-retratos,¹¹ como o que consta de um dos seus catálogos. Na seqüência de retratos das irmãs,¹² legendados também como símbolos de dogmas cristãos, a Fé e a Esperança. Existem também desenhos em que as figuras do Pai, do Filho e do Espírito Santo repetem imagens tradicionais.

Maria Tereza Trindade é o pseudônimo usado no pequeno texto biográfico. Talvez se trate de uma formulação mais próxima de um heterônimo, apesar de usar a terceira pessoa para falar de si mesma. Declara que ingressou na Ordem Terceira de São Francisco, cabendo-lhe o nome de Irmã Trindade. Passível de confirmação, esse fato esclarece o nome e os

¹¹ Fig. 12, 12a. A fotografia do quadro e a cópia do Catálogo Lembrança do Museu Baís. s/d, p.22, com a legenda

¹² Figuras 13 e 14. Idem Catálogo, p. 20, 21.

envolvimentos da figura de Lídia com a concepção da “Santíssima Trindade”, na qual a artista se reconhece, de forma simbólica.

A cruz, a âncora, a grinalda, divididas nos retratos das irmãs e reunidas no auto-retrato, que apresenta o coração em chamas e explicita a simbolização da Trindade, remete a uma concepção convencional na arte da pintura religiosa, à personificação das virtudes teológicas.

Fig. 12

Auto-retrato, T. Lídia Baís

óleo s/ tela, 48 x 48cm, s/d

Col. Aurélio C. Baís. Acervo Marco,

Campo Grande, MS

Foto: IL





MUSEU BAÍS

AUTO-RETRATO - (Simboliza a Trindade)

LÍDIA BAÍS

Fig. 12.a

Pinturas de T. Lídia Baís
cópia de Catálogo Lembrança do Museu Baís, s/d
Campo Grande, MS

A legenda do catálogo diz: Auto-retrato,
T. Lídia Baís (simboliza a Trindade)

Fig.13

Retrato de Celina Baís

Idem fig. 12a

Simboliza a Fé



As irmãs de Lúcia, Celina e Ida, foram retratadas com os símbolos da Fé - a cruz - e da Esperança - a âncora.

Com o auto-retrato de Lúcia, compõem A Trindade, a partir das três virtudes teologais :

Fé - Esperança - Caridade .

Fig. 14

Retrato de Ida Baís

Idem fig.12.a

Simboliza a Esperança



Uma relação construtiva entre a iconografia sacra e a concepção popularizada das imagens.¹³

A cruz representa a fé, a âncora, a esperança, o coração, a caridade. A pintora desdobrou os ícones, ligando-os à imagem de pessoas próximas, acrescentando, portanto, uma identidade familiar, particular.

Há nesse procedimento uma associação com o Pai, o Filho e o Espírito Santo, pois é clara a indicação do dogma da Trindade no autorretrato, enquanto este deveria indicar a Caridade, representada pelo coração do Cristo.

O procedimento é semelhante ao observado no poema Alpha e Ômega, de Murilo, em que, com a chegada do "corpo do poeta (...) na Comunidade Universal dos Santos", "A unidade encerra-se na Trindade"; quer dizer, o poeta - o filho - encontra-se com a "Imaculada Conceição" - a mãe - e com o "Espírito de Deus" - pai.

Não digo que a pintora seguiu o poeta, ou vice-versa, mas o procedimento é semelhante, porque ela, também como artista, indentifica-se com o mistério do dogma católico, atribuindo uma nova simbologia à sagrada família. No lugar, ou ao lado de Deus encarnado na personalidade do Cristo, impõe-se a pessoa do artista. A relação que a pintora representa não é a de pais e filhos, mas a de irmãs. As figuras femininas são, sempre, o centro temático de seu trabalho.

Há uma razão para que as conexões entre o poeta e a pintora se aproximem: a influência do essencialismo, das idéias e da própria pintura de Ismael Nery, de que tratarei adiante, em item específico.

O quadro intitulado "Composição de Quadro Profético", (fig. 15) um dos que Murilo viu na exposição do Rio de Janeiro, satisfaria plenamente o crítico dos anos quarenta quanto às fundamentações bíblicas. Uma leitura do

¹³ Todas as informações sobre símbolos e ícones foram retiradas do *Dicionário de Símbolos*, já citado, e dos artigos: "O Sentido dos ícones", de Vladimir Losski, in *Grande sinal - Revista de Espiritualidade* - 1987, p.327-337; "L'icône, mystère divin", de Boris Bobrinskoy, in *Fetes et Saisons*, 1988, p. 44 - 45, 56. Sobre iconografia religiosa devem ser consultados, também, *L'Art Religieux*, de Émile Mâle e "La teologia oriental del icono", de Sante Babolin, in *Selecciones de Teologia*, 1989. Questões mais gerais foram esclarecidas por Robert Cumming, *Para entender a arte*, 1996.

Apocalipse identifica o episódio representado e a maior parte dos símbolos que o compõem.

Na pequena *História de T. Lídia Baís* o quadro está definido em seus princípios autobiográficos: "Tanta opressão na existência de Lídia, que retardou o seu aparecimento na história, pois ela vem combatendo há mais de vinte anos a fim de tirar as algemas que lhe puseram nos pés e nas mãos". No quadro, a mulher triunfante do Apocalipse, que tem versão mais festiva, (fig.16) quebra os elos de uma corrente que tomba nas águas; os anjos, as trombetas, os selos completam a cena, resistente a um cotejamento com o texto bíblico, se a leitura não for literal.

Há pelo menos três dos "planos superpostos" mencionados por Murilo: o primeiro, inferior, onde o universo masculino está prostrado e os estereótipos nacionalistas e familiares podem ser identificados ao lado da figura emblemática da serpente, entre outros símbolos que se multiplicam.

O segundo é formado pelas águas e pela linha do horizonte, levemente elevada, em tom acinzentado, entre os dois azuis, da água e do céu - é um plano intermediário, ligado ao terceiro, superior, pelos elos da corrente de que a 'Madona' se liberta.

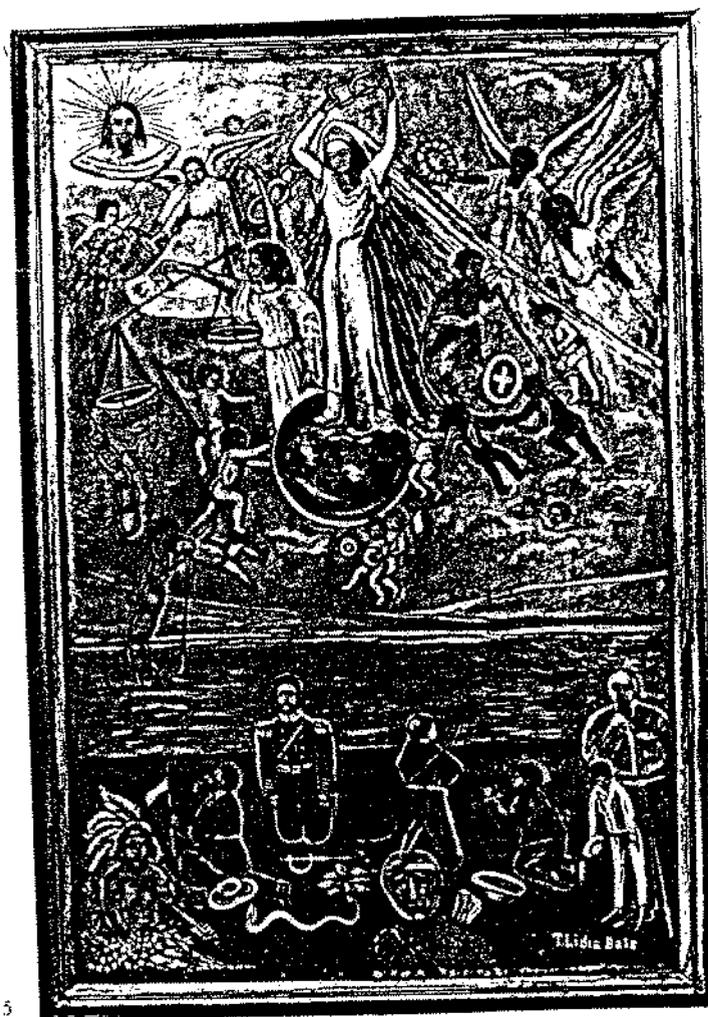


Fig. 15

Quadro Profético, T. Lídia Bafs

Óleo s/ tela, 105 x 66,5cm, aproximadamente 1928-1929

Col. Filia Celina Bafs Martins - Acervo MARCO, Campo Grande, MS

Este é um dos quadros expostos no Rio de Janeiro, em dezembro de 1929, seguramente visto por Murilo Mendes.

Foto IL



Fig. 16

Alegoria Profética, T. Lídia Baís. Óleo s/ tela. 65 x 85cm. 1928-30
Acervo MARCO, Campo Grande, MS.

Atualmente no Museu Lídia Baís, FCMB,

SEMCE, Campo Grande, MS.

Foto IL

O terceiro plano lembra bastante a matriz do Murilo de Sevilha¹⁴ - a Madona ao centro, sobre o globo, tem o gesto marcante de quebrar os grilhões da submissão. A cena é composta pela presença de anjos adultos e crianças, brancos e negros, estes exclusivamente do lado direito da tela;¹⁵ talvez a cabeça de São João Batista, no canto superior esquerdo, devesse ser considerada como parte de um quarto plano, o divino propriamente dito, que na tela comparativa, (fig.16) está representado pela típica pomba do Espírito Santo.

A cabeça e a pomba, no mesmo plano, nas duas telas, confirma o significado de símbolo do "espírito manifestado", ou "microcosmo", para Platão, convergindo as interpretações, de modo geral, para a representação "do único, da perfeição, do sol e da divindade".¹⁶

Esses são, portanto, os sentidos da pintura de Lídia Baís e compõem a noção de universalidade e a consciência da transcendência que o crítico Murilo Mendes queria encontrar nas obras que examinava.

Alguns detalhes da "fatura" podem ser observados em recorte, e as características alegóricas de referenciais bíblicos, mais exatamente, Apocalipse 12, 1º sinal: a mulher e o dragão, que o quadro não cita na íntegra, mas cujos símbolos são desdobrados em outras telas.

Deve-se pensar também na versão desse episódio como símbolo da vitória do cristianismo, as calamidades como profecia "da morte dos perseguidores"¹⁷, evocadas pela pintora para a sua própria história, no processo que leva às últimas conseqüências o dogma do corpo místico, através do qual as identidades divina e humana se fundem. Assim, no plano superior, macrocosmo mítico, as personagens são irrealis e o estranhamento entre elas e

¹⁴ Conforme C. Esteban, *Tout l'oeuvre peint de Murillo*, 1980, p. 85s.

¹⁵ A presença de personagens negras e a alteração dos ícones é uma tradição na arte sacra brasileira. Um dos exemplos confirmadores desta afirmação são detalhes dos painéis do torro da nave da Igreja de N. Sra. da Conceição dos Militares do Recife, em Pernambuco: "Esses painéis parecem conter sentido cabalístico. Suas figuras são levadas a um plano simbólico fora da iconografia católica convencional. (...) Entre os querubins reconhece-se um de raça negra. A inventividade deste pintor fez o crescente sair dos pés da Virgem e passar para as mãos dos anjos a seu lado direito". Cf. Clarival Prado Valladares *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil...*, 1981, p. 180, 181.

¹⁶ Cf. J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de Símbolos*, 1990, p. 151.

¹⁷ Ver Introdução ao Apocalipse, traduções da Vulgata de Matos Soares, Bíblia Sagrada, 1982, 1340.

as que estão no plano inferior, o microcosmo terreno, se verifica nas expressões das figuras estereotipadas, uma lágrima, um rosto crispado, um olhar estarecido, como a personagem do canto direito.

Considerando que no plano inferior as personagens são masculinas e no superior predomina o feminino, já que as personalidades angelicais são ambivalentes, a sexualidade fica diluída. A intenção que liga os dois planos passa por uma "leitura" enumeradora dos elementos, na maioria identificáveis no texto bíblico: as trombetas, que anunciam a missão do Apóstolo João - "fui arrebatado em espírito e ouvi por detrás de mim uma grande voz, como de trombeta, que dizia: o que vês, escreve-o num livro e envia-o às sete Igrejas que há na Ásia";¹⁸ a grinalda e a balança, símbolos consagrados da imortalidade e da justiça, no quadro nas mãos de um anjo negro e de um branco, à direita e à esquerda, respectivamente, compõem essa idéia da arte e da elevação do artista - atingir a eternidade e resgatar injustiças.

De acordo com a crítica de Murilo, nos dois quadros, as questões sociais, religiosas e pessoais que marcaram a pintora podem ser 'lidas', além dos aspectos formais, como componentes de um todo indissociável, em que a preocupação religiosa, óbvia, é mais marcante, porque põe uma vibração específica no sentido de equilíbrio convencional.

Na Santa Ceia, (fig.17) Lídia se auto-retrata, com o nome escrito na barra da toalha, como o de todos os apóstolos, no lugar que pertence ao discípulo predileto, à direita do Mestre. No fundo, o demônio espreita Judas, o satanismo como integrante da cena divina, de acordo com o Apocalipse e, nesse caso, associado à presença feminina, freqüentemente relacionada ao mal, mas não no sentido maniqueísta. O bem e o mal fazem parte da unidade divina, essa não é uma questão estranha ao universo artístico que examino. Ismael Nery é um pintor que adensa essa visão.

A figura missionária do artista, identificável à concepção poética e crítica de Murilo, encontra aí a concretização de um imaginário estético que, se

¹⁸ Apocalipse 1; 9.

por um lado, se classifica com dificuldade, por outro, corresponde linearmente a um programa cultural que tinha um ideário duplo, religioso e criador.

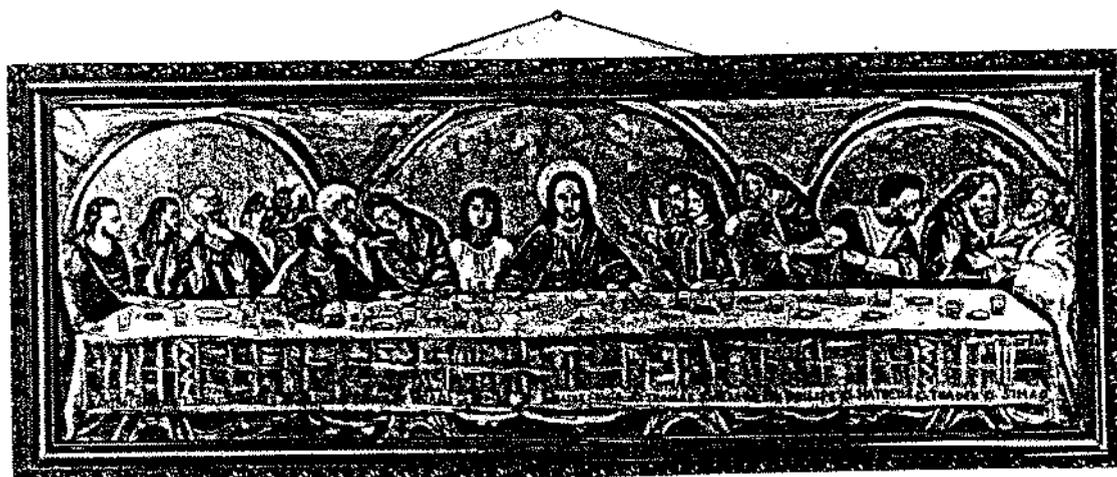


Fig. 17

Última Ceia de Nosso Senhor Jesus Cristo, T. Lídia Baífs

Óleo s/ tela, 45 x 135cm, s/d

Acervo MARCO, Campo Grande, MS

Atualmente no Museu Lídia Baífs, FCMB, SEMCE, Campo Grande, MS.

Foto IL

É na imagem do "novíssimo Job", de Murilo, que se apresenta um dos nexos dessas cosmogonias que se cruzam na concepção do artista como profeta, apóstolo, missionário da vida e da morte, o elemento capaz de reunir o

terrestre e o celestial, no reconhecimento do bem e do mal como componentes da essência única, ou do "self", se a visão for jungueana.¹⁹

As seqüelas do academicismo no trabalho de Lídia, apontado por Murilo, resultaram em padrões benéficos, como o aprendizado da pintura, através dos estudos de reprodução dos grandes mestres, e o aproveitamento inteligente em citações e colagens que revelam "a razão profunda", "a unidade" da obra e o "sentido da vocação transcendente" espelhado nos sentimentos e nas idéias que o artista transmite. Enfim, o que cabe ao crítico apreender, segundo Murilo Mendes.

Os quadros da linha de "estudos de reprodução" de Lídia Baís podem ajudar na compreensão do conjunto de "inspirações", por exemplo, em relação a uma temática subjacente aos trabalhos vistos antes, a do martírio, que se detalha no tratamento dos corpos, por si só uma análise à parte.²⁰

Acredito que as inserções das próprias vivências ou de ícones de padrão cultural popular em conjuntos conhecidos da pintura consagrada podem vir a constituir um dos traços que auxiliem a superação de um primeiro impulso de considerar a obra de Lídia Baís esteticamente insustentável. Os problemas, como as questões artesanais, e as qualidades, como o ritmo inventivo, podem ser valorizados, inclusive, em relação ao conjunto de algumas manifestações da pintura nacional.²¹

Duas telas de Lídia Baís, Alegoria e Mitologia, são reveladoras da possibilidade dessas recriações iconográficas como ponto crucial de uma caracterização não muito comum da arte brasileira. São quadros semelhantes e apresentam um traço típico de todo o trabalho de Lídia Baís: os estudos que se reduzem a cópias de obras consagradas, que a artista denominava "estudo de reprodução", e os trabalhos que resultavam em elaborações próprias, denominados "composição" ou "composição alegórica", ou "estudo de modelo vivo".

¹⁹ Ver E. F. Edinger, obra citada no item 1.2, primeira parte deste trabalho.

²⁰ Figs. 18 e 19.

²¹ Ver, entre outros, R. Sant'Anna, *Silva: quadros e livros*, 1993, sobre o pintor José Antonio Silva. Alguns temas religiosos retomados por Volpi, por exemplo, também podem constituir um parâmetro interessante.

Fig. 18

São Sebastião, T. Lídia Baís
Estudo de reprodução, óleo s/ tela, 101,5 x 77cm, s/d
Col. flia Coriolano Ferraz Baís, Mira Baís,
Acervo MARCO, Campo Grande, MS
Foto IL



Fig. 19

Virgem com a cruz, T. Lídia Baís
Estudo de reprodução, óleo s/ tela, 94 x 36 cm, s/d
Col. flia Aurélio Carvalho Baís,
Acervo MARCO, Campo Grande, MS - Foto IL

Na primeira tela, "Alegoria", (fig. 21) a idéia do martírio e da opressão se acentua quando se identifica a origem do corpo feminino, em primeiro plano, uma citação de um dos "estudos de reprodução" de Lídia, "Rapto das sabinas", (fig. 22) que reproduz "O rapto das filhas de Leucipo", de P.P.Rubens (fig.20). O título deste quadro tem sido questionado pelos estudiosos de Rubens, mas Lídia realmente denominou seu estudo "Rapto das Sabinas", e deve ter visto o quadro, em Munique.²²

Confusões à parte, no recuo ao barroco e a um tema mitológico consagrado, para dele 'pinçar' um martírio feminino digno da performance da paixão do filho de Deus, a pintora Lídia Baís mostra que não veio para pouco: a reflexão que suas imagens provocam, como diria Murilo sobre o surrealismo, abrangem séculos de "tendências esparsas no ar desde o começo do mundo"²³ através da 'brincadeira' da bricolagem, que "implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento".²⁴ As questões formais, temáticas e culturais envolvidas, por si só, demandariam uma tese.

Dois procedimentos dão atualidade ao quadro de Lídia Baís: o 'enxugamento' da cena da crucificação e a inclusão de significados novos aos elementos que acrescenta ou mantém. Os elementos da proposta tradicional do sacrifício do Cristo são reformulados neste quadro: há duas crúzes e não três; não há espectadores ou acompanhantes da cena. A paisagem é simplificada ao máximo, mantém as cores fundamentais - água e céu em azul, a cor da transcendência, símbolo da purificação; o verde da vegetação, que tem o significado icônico de regeneração espiritual, entre o plano divino (as cores primárias azul e amarelo) e o terrestre (as plantas); o

²² Consultando o *Catálogo Completo de Rubens*, em edição italiana percebe-se que não se trata de um simples engano. Há controvérsias quanto ao título, e o autor do catálogo apresenta o quadro com o título de "Rapto das Sabinas", subtítulo Rapto das Filhas de Leucipo. Justifica sua posição com vários argumentos dos quais o que mais esclarece tanto as trocas de títulos propositalmente quanto os enganos que possam ter sido cometidos, inclusive, no caso de Lídia Baís, aponta a semelhança entre um dos grupos de primeiro plano, à direita, do quadro "Rapto das Sabinas", de 1635-37, hoje na Galeria nacional de Londres e o grupo da direita do quadro "Rapto das Filhas de Leucipo", de 1615-18, hoje em Munique, anterior, portanto. Michel Jaffé *Catálogo Completo - Rubens*, 1989, p. 141, 224, 226, 345.

²³ M. Mendes, in J. Lima, 1943, ob. cit.

²⁴ Idem ibidem.

ar, a água e o céu, em azuis ligeiramente modulados, destacam o vermelho, a cor do sacrifício, no panejamento e no dragão.



Fig. 20 - O Rapto das Filhas de Leucipo, Peter Paul Rubens (1577-1640). Óleo s/ tela, 222 x 209 cm, 1615-1618. Alte Pinakothet, Munique. Cópia de *História Geral da Arte* - Ediciones del Prado



Fig. 21

Alegoria - composição, T. Lídia Baf's
óleo s/ tela, 55 x 73 cm, s/d
Col. Filia Cefina Baf's Martins, acervo MARCO,
Campo Grande, MS Foto IL



Fig. 22

O Rapto das Sabinas, T. Lídia Baf's
Estudo de Reprodução (cf. fig. 21),
óleo s/ tela, 95,5 x 79,5cm, s/d
Col. filia. Júlio Baf's. Acervo MARCO,
Campo Grande, MS
Foto: Zoia Rodrigues de Lima

Por inclusão, o crânio e a cruz, mantidos, adquirem significados renovados pelo claro desdobramento do holocausto do homem e da mulher, pela posição dos corpos, de frente para a cruz, a escolha masculina parecendo mais serena do que a feminina, que reproduz o “rpto” pela força do dragão.

Então, “lendo” cada detalhe em seus sentidos consagrados, tem-se: o crânio, que na iconografia da crucificação e da deposição tem a especificidade de lembrar Adão, sepultado sob o Gólgota, segundo fontes apócrifas. O primeiro homem, autor do pecado da desobediência, representa a humanidade inteira redimida pelo Deus Encarnado. Soma-se essa versão à da pintura holandesa das séries Vanitas, as vaidades humanas, advertidas pelo crânio, um memento moris - do latim ‘lembra-te de que vais morrer’. O crânio, nesse tipo de pintura que relê e sintetiza os grandes temas, se renova, intensificando tanto o sentido de resgate pelo sacrifício máximo quanto a advertência.

No quadro de Lídia a mulher é diretamente advertida, porque, próxima do dragão e da serpente, nessa concepção, é a portadora do pecado. Estendendo essa advertência ao conjunto da obra e da vida da pintora, há um sentido de auto-punição e talvez a intenção de advertir às mulheres em geral.

Por outro lado, o dragão tanto é perceptível como símbolo do mal quanto como da imortalidade. Da mesma forma que a cruz representa o sacrifício mais doloroso, expressando o mistério cristão da vitória pela derrota, da glória pela humilhação, da vida através da morte, mas também é uma imagem de redenção, de ascensão.

A tendência, nos quadros de Lídia, é a invocação do mal, a confirmar-se em outro quadro da mesma proposta. Em uma das acepções simbólicas do dragão, associado à serpente, o sentido que se instala é maligno. Mas visivelmente escatológico: a purificação pelo martírio voluntário. Enfim, um papel análogo ao do Cristo.

Na segunda tela, Mitologia, (fig.23) em que a 'leitura' do apocalipse se repete com requintes, aparece a serpente, como nos quadros proféticos. A revelação de ambas as telas é, antes de mais nada, um a versão da crucificação feminina, ou uma reivindicação feminina do direito à expiação pelo sacrifício máximo do corpo, até então privilégio do homem, questão no mínimo instigante.

Novamente o corpo está de frente para a cruz, deitado em decúbito dorsal. Nos dois quadros o sacrifício é uma escolha voluntária, não há sinais de amarras. Os corpos deitados sobre a cruz, em "Mitologia", de certa forma lembram o ritual da consagração dos votos, quando os futuros padres e freiras debruçam-se no chão.

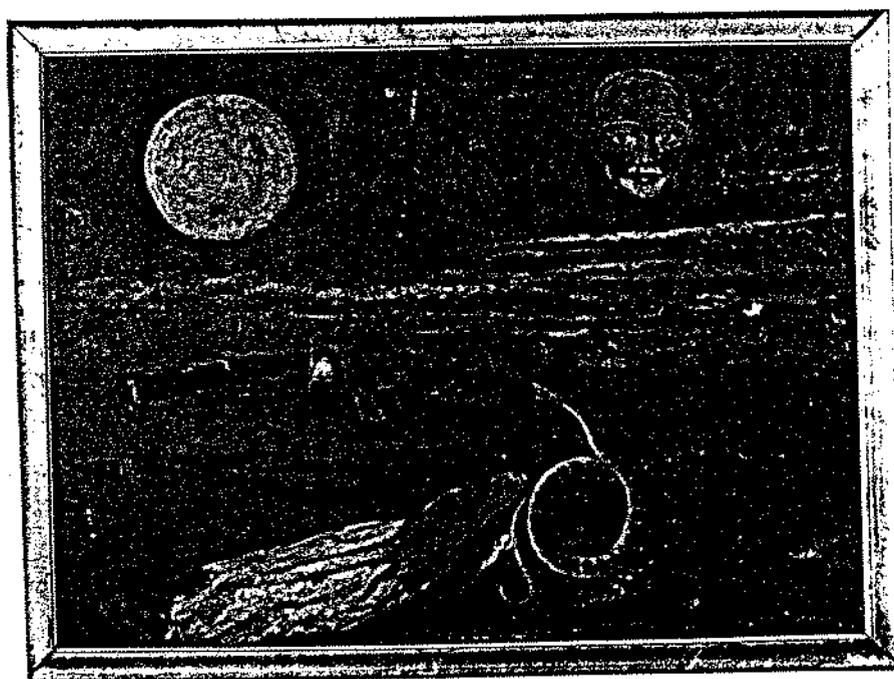


Fig. 23

Mitologia, T. Lídia Bafs. Óleo s/ tela, 63 x 83cm, s/d Col. Irmã Aurélio Bafs Filho, Maria Luiza Bafs.
Acervo MARCO, Campo Grande, MS

- Foto IL

Aí está simbolizado o problema da escolha do artista, o desafio de representar a transcendência, o sacerdócio da arte análogo ao da religião.

A dualidade bíblica do bem e do mal atribuída à mulher, desde a Eva aliada da serpente²⁵ até a Imaculada vencedora do dragão²⁶, repete-se na construção de uma cosmogonia repassada pelo estigma da culpa, tão alimentada pela cultura judaico-cristã. Talvez este seja o amálgama de uma proposta estética reconhecível na trajetória poética de Murilo Mendes e seus profetas e apóstolos renovados - uma espécie de resgate da imagem dos redentores da humanidade.

O sol e a lua, símbolos eternos, são retomados do sentido do apocalipse, ligados à imagem da Imaculada, mas nessa dualidade a pintora insere um rosto, na face que deve ser da lua, à direita, ícone do feminino, do elemento passivo. Ocorre uma espécie de síntese entre o convencional e o surreal, passando por um traço lúdico que ainda pode ser mais investigado. A lua e o sol, com rostos, remontam às composições bíblicas e constituem símbolos consagrados das cenas da crucificação. O rosto que parece representar a lua remete à pintura de Ismael Nery, pelo aspecto andrógino.

Uma última observação é relativa ao número de componentes das duas telas, sete, outro símbolo consagrado: na primeira dois corpos, duas cruzes, o dragão, o crânio e o manto caído; na segunda dois corpos, duas cruzes, o sol, a lua e a serpente.

O sete é o número bíblico por excelência, simboliza a totalidade. No caso dos quadros, por coincidência ou não, os sete componentes apresentam o homem e a mulher iguados pelo sacrifício de expiação do pecado original, relacionado à serpente, que também simboliza a totalidade cósmica, espiritual e universal. No primeiro, o crânio lembra a imortalidade resgatada; no segundo, os astros em consonância representam a participação do cosmos nas grandes cenas da paixão de Cristo.

²⁵ Gên 3. Edição citada, p.27.

²⁶ Apoc 12. Idem, p.1349.

Lídia constrói universos que reúnem a tradição cultural e sua experiência pessoal. O claustro auto-imposto fez dela uma cultuadora do mito da virgindade como expiação, uma espécie de admitida culpa genérica e universal, ligada à Queda, à parceria da serpente, um ícone presente em todas as telas de temática religiosa e também encontrado nos depoimentos.

Nas *Perguntas ao Pae* estão registradas suas dúvidas: "Qual é a afinidade, que temos com a cobra?". E a resposta: "É símbolo de Deus, dentro da espinha tem uma, serpente simbólica, que Moisés chamou serpente de bronze".²⁷ Este é o sentido positivo, integrador da imagem da serpente, semelhante ao princípio hindu da kundalini, que é somado ao conceito bíblico do Gênesis e do Apocalipse, o sentido do mal. Nenhum dos dois extremos pode ser descartado da interpretação da pintura de Lídia, cuja cultura mítica acrescentava dados novos à iconografia tradicional, não destituindo, mas tomando mais nebulosas as fronteiras entre o bem e o mal.

As concepções de outras linhas religiosas, presentes também nos textos de Murilo Mendes, misturadas, apontam as dimensões de um misticismo multifacetado, sem clareza, representativo de muitas categorias sociais brasileiras. São configurações de caráter popular das quais, afinal, os quadros de Lídia alcançam uma síntese significativa. A predominância do maniqueísmo católico é evidente, embora, como se viu na poesia de Murilo, muitas diretrizes dogmáticas sejam transgredidas, quer pela própria criação da artista, quer pela mistura de crenças e superstições.

Mais que uma alucinada ou uma ingênua, Lídia Baís é, como centenas de outras pessoas, uma artista que subscreve toda uma sociedade, e, em particular, um segmento, o feminino, em busca de uma identidade, de uma expressão e de alguma dignidade. Suas composições se apresentam como demanda de um outro mundo, não material, não conhecido, não visível, e isto é feito através de forma e técnica precárias ou estranhas. No entanto, não é o ocultamento ou a depreciação, seja em nome de que critério ou teoria

²⁷ Idem Manuscrito *Perguntas ao Pae*, p. 14 e 62.

for, o modo mais completo de olhar para essas obras que resultaram de projetos definidos, elaborados com dedicação integral.

3. As aproximações históricas e teóricas

A Virgem de Lída, a Virgem que Lída proclamava em si mesma, apresenta inúmeras possibilidades de reconhecimento na tradição do universo feminino, desde a devoção pela mulher do Apocalipse, uma de suas leituras constantes segundo testemunhos e evidências em seus quadros, até a mítica da pureza de que se imbuíu.²⁸ Guardadas as proporções históricas e estéticas, encontram-se várias matrizes e fontes, por exemplo, entre as inúmeras imagens da Imaculada Conceição - do outro Muriel, o sevillano dos anos seiscentos - ditas superficiais e constrangedoras por seduzirem, através da sensibilidade vulgar, pessoas simples e ingênuas.²⁹

As aproximações a seguir não são aleatórias. Partem da inegável influência da arte francesa sobre a cultura nacional, em geral, e sobre a obra de Lída, em particular, em decorrência de seus meses de estudo na França e na Alemanha. A característica de 'prolongamento' da estética do século XIX em muitas manifestações artísticas das primeiras décadas do século XX justifica o cotejamento com o simbolismo. Acrescento a idéia de pintura literária pelo aproveitamento dos núcleos temáticos mitológicos ou religiosos e vejo nos simbolistas belgas imagens esclarecedoras.

Parte do conceito de "kitsch" representa bem a problemática de uma obra que está transpassada por diversas tendências, como o academismo, o naif e o surrealismo, caso típico de Lída Baís.

Finalmente, invertendo a ordem em que as obras foram apresentados, relaciono o retrato de Getúlio Vargas com a tradição do heroísmo da pintura histórica francesa, que me parece uma fonte evidente, no caso de Lída, nos limites de um delírio ingênuo.

²⁸ A própria biografia de LB declara reiteradas vezes a condição de "consagração" religiosa da artista. Depoimentos de pessoas que com ela conviveram confirmam a mitificação que surgiu em torno da "pureza" de LB. Esse é um assunto a retomar em estudo mais especializado, sob enfoque psicanalítico e simbólico, abarcando todo o conjunto da obra e da vida da artista.

²⁹ C. Esteban, ob. cit., p.6 : "Les équivoques de la grâce". Traduzí livremente.

As concepções da pintura dita literária, do simbolismo francês, de pintores como Odilon Redon e Gustave Moreau, poderiam auxiliar na compreensão da obra em pauta, mas interessa mais examinar os referenciais culturais do simbolismo, do que aspectos formais. Conceitos como ambigüidade, símbolo e alegoria afirmam os laços entre a produção plástica da arte simbolista e a literatura, mas não são objetos deste estudo.

O simbolismo religioso medieval é preterido por um autor como Edward Lucie-Smith,³⁰ cuja preferência recai sobre a identificação do Simbolismo que vigorou na Inglaterra e na França com a pintura renascentista, resultante em uma linguagem sofisticada, para “pessoas educadas” - um simbolismo cifrado, para “iniciados”. Os mestres italianos, ao reínterpretarem a imagística pagã da antigüidade trabalham com a soma de um símbolo sobre o outro, uma espécie de simbolismo “acumulativo”, na explicação do Autor, levando à valorização da alegoria, um procedimento que faz das obras dessa tendência uma pintura confessional, não impessoal, que, ao contrário, “nos fala da luta de um grande artista com seus próprios demônios”.³¹

Mais uma vez resguardadas as proporções, o “Quadro Profético” pode corresponder ao que Lucie-Smith define como um conjunto de elementos incongruentes, que mistura personagens reais e irreais, exigindo do espectador a “leitura” de um elemento após o outro, o que substitui pelo ato de “ler” o olhar que seria adequado à obra plástica. É então nesses termos que desenvolvo minha análise, como uma “leitura” dos indicadores religiosos da pintura de Lídia Baís. Há um quadro que reproduz um mural composto pela artista em sua própria residência, no qual é claro o cruzamento com “as reinterpretações da imagística pagã”, de que fala Lucie -Smith, na superposição de símbolos dos mestres italianos. O quadro também relativiza a influência do ideário católico sobre a obra, pois são significativos os componentes da mitológicos, como os faunos.

Por outro lado, essa pintura tem filiação muito próxima dos simbolistas belgas, e pode-se lembrar, de imediato, de Jean Delville, “Os

³⁰ E. Lucie-Smith, *Symbolist Art*, 1988, p.8-18

³¹ Traduzi livremente “speaks to us of a great artist’s struggle with his own daemon”. Idem, ib. Lucie-Smith.

tesouros de satã"³², novamente pelo simbólico entre a figura feminina e a noção do demoníaco, o que também remete à única imagem que encontrei de uma mulher crucificada, "As tentações de Santo Antonio", de Félicien Rops.³³

No quadro de Rops a mulher é uma aparição, amarrada à cruz, o apelo sexual é óbvio; o Cristo, esquelético, pende do lado esquerdo da cruz; o demônio, disfarçado, está por trás da cruz, à direita. Os anjos que sobrevoam a cena têm crânios descarnados no lugar da cabeça. Rops é considerado um precursor de Ensor no jogo com os esqueletos e o demônio nas cenas religiosas desse período da pintura belga.

Por sua vez, James Ensor é um pintor que também subverte as regras das cenas tradicionais da crucificação, apresentando o Cristo como a "encarnação do justo perseguido pela inimizade de seus contemporâneos". Comprova essa interpretação: o crayon que se encontra no Museu Real de Belas Artes da Bélgica, em Bruxelas - "La triste et brisée (la lumière): Satan et les légions fantastiques tourmentant le crucifié" -; a tela "Le calvaire", que apresenta, no lugar da inscrição I.N.R.I., o nome de Ensor, e retrata no soldado que transpassa o Cristo um crítico que hostiliza o pintor.

Não resta dúvida de que esse é um dos nexos do messianismo assumido pelos quadros de Lídia Baís. A crucificação representa a incompreensão que os artistas sofrem no seu tempo - experiência vivenciada pela pintora - e desdobrar uma amostragem dessa proposição simbólica abriria uma lista bastante numerosa. O esqueleto humano e a figura do demônio aparecem em vários quadros de Lídia, como a Ceia, já apresentada, os desenhos em que suas criadas eram representadas com rabos e chifres e um quadro a óleo intitulado "O micróbio da fuzarca".³⁴

³² Les trésors de Satan, 1895, Jean Delville (1867 - 1953). Museu Real de Belas Artes da Bélgica, Bruxelas.

³³ Trata-se de uma água-forte, do Museu Provincial Félicien Rops, de Namur, Bélgica. As obras de Delville e Rops fizeram parte da Exposição Du réalisme au symbolisme - l'avant-garde belge 1880 -1900, em Bruges, agosto de 1995. A fonte dessas informações é a revista De facto - Magazine d'Histoire de l'Art e d'Archéologie, principalmente o artigo "Mi-ange, mi-démon", de Véronique Vandamme, p. 22-26.

³⁴ Fig. 24. Trata-se de fotografia feita sobre uma fotografia do acervo, pois a tela encontra-se inteiramente danificada.

Fig. 24

Micróbio da Fuzarca, T. Lídia Baís
óleo s/ tela, s/d
Acervo MARCO, Campo Grande, MS



A concepção dos retratos das três irmãs representando as virtudes e a Trindade também pode ser relacionada com a versão popular da iconografia cristã, em voga na França e muito combatida pelos defensores da arte cristã, como se pode ver em alguns números das revistas de Arte Sacra da Biblioteca que pertenceu a Murilo Mendes. Trata-se de cartões em que o busto de uma jovem tem ao fundo um dos símbolos de fé, esperança e caridade.

Uma das fotomontagens de Lídia é muito semelhante a outro tipo de iconografia da mesma linha: a Igreja, o Espírito Santo, o Cristo e o rosto da artista reunidos em um conjunto no mínimo curioso.

As discussões a respeito da modernização da arte que decora Igrejas, ... passam pela constatação da vulgarização do gosto. O público, massificado, influi sobre o mercado que se forma em torno dos grandes centros de devoção, como Lourdes.

Fundamentalmente, a banalização dos ícones é enquadrada pela concepção do "kitsch", termo vindo da Alemanha, que os especialistas franceses endossam, em longa discussão, da qual interessa a definição de que, pela expressão do sentimentalismo mediano, essa arte permite "refúgio

em outra época, ou nível de vida inacessível, de valores enganosos, ou equivocados".³⁵

Sob esse enfoque, a pseudo-divinização apresentada nos quadros de Lídia se caracterizaria pela imperfeição formal, complacência sentimental e sensual, que "reduzem as tensões entre a ordem sobrenatural e a ordem natural", bem como as tensões entre os sexos, a sexualidade abafada por uma castidade, que, afinal, não é nem sublimação nem aceitação. Esses são os traços de uma "degeneração da religião em deísmo moralizador".³⁶

As identidades pessoais ligadas às virtudes máximas da teologia, nos quadros de Lídia, apresentam uma tendência que corresponde às preocupações expostas nessa discussão do "kitsch". O dado da sensualidade, que assume proporções distintas, mas muito significativas, tanto na poesia de Murilo, quanto na pintura de Lídia, é uma questão a ser confrontada também com a proposta pictórico-poética de Ismael Nery, adiante.

Embora acabe por lembrar tons do expressionismo e do surreal, Lídia refletia muito mais as questões típicas da cultura francesa do final do século passado que o surrealismo. Um conceito como o "kitsch", embora sinalize aspectos relevantes, não resolve completamente a problemática de uma interpretação mais completa. As tensões entre o sagrado e o profano, entre sexualidade e castidade alcançam, na pintura de Lídia, realizações que se enquadram nas idéias de refúgio e de moralismo, mas também as superam, justamente pela força das imagens, que intensificam os conflitos.

Não é disparatada, então, a aproximação da visão 'quase' ingênua da artista com a pintura histórica francesa.

Nos museus franceses, com certeza muito visitados por Lídia,³⁷ ainda hoje tem expressivo destaque o que é reconhecido como "o culto neoclássico dos heróis". Um pintor como Antoine-Jean Gros, mais particularmente em seus quadros dedicados a Napoleão, de imenso sucesso

³⁵ F. Demenge e P. - R. R. "Le 'kitsch' dans l'art e la vie chrétiennes". In: L'Art Sacré, 3-4, Novembre-décembre, 1950, p.28. Traduzi livremente.

³⁶ Idem ibidem, p. 27.

³⁷ O Louvre é mencionado na história de T. Lidia Bals, p.15.

nos salões de 1804 e 1808, elogiados por Delacroix, é responsável pela imagem portentosa na qual *"le jeune chef intrépide renouvelle le gest des rois thaumaturges"*³⁸ Da mesma forma, um *"tableau sinistre (...) ce n'est encore que le cadre de la sublime figure de Napoléon"*³⁹.

A associação entre Napoleão e Vargas, "o pai dos pobres", expressão popular no Brasil ainda hoje, passando pelo delírio peculiar, se reveste de características do 'culto aos heróis'.

A idéia desse culto leva o nacionalismo da pintura de Lídia para o lado de Murilo Mendes, que jamais negaria as raízes européias da cultura nativa, enquanto Mário de Andrade as relegaria a planos menores, através da exaltação dos valores mais genuínos, se é que existiam, ou existem.

3.1. Ampliando meridianos de semelhanças

Uma artista latino-americana que obteve reconhecimento da crítica e da historiografia constitui um contraponto interessante para uma reflexão a respeito da obra de Lídia Baís, nos aspectos em comum e nas trágicas diferenças: Frida Khalo. Viveram quase na mesma época e Lídia preservou-se ou negou-se a tudo o que Frida exauriu ou transgrediu, inclusive na produção artística. Ambas se revelavam através de auto-retratos singulares e de roupas que não seguiam a moda, ou quadros de sentido autobiográfico, mais explícitos em Frida, mais alegóricos em Lídia. Com a criação de um mundo próprio, que não era comum à realidade, mas que a ela veio acrescentar universos inteiros de iconografias específicas, ambas falam, através de suas imagens, de formas

³⁸ "O jovem chefe intrépido renova o gesto dos reis milagrosos" referência à tela "Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa" - Louvre, Paris. In: J.Leymarie, *La peinture française XIX^e siècle*, 1993, p. 52.

³⁹ "Apesar de um quadro sinistro, é a moldura da sublime figura de Napoleão", sobre a tela "Napoléon sur le champ de bataille d'Eviau" - Idem, ib.

diferentes do mesmo sofrimento, a condição humana e feminina, que se nega ou que se dilacera, física e mentalmente.

No contexto cultural em que as expressões de Mário de Andrade, Murilo Mendes, Ismael Nery e Lídia Baís conviviam, em brilhos e em fraquezas, seus processos de criação eram permeados por mudanças exigidas pela época e convicções inabaláveis que os mantinham presos “numa transversal do tempo”, como se o sinal agudo da espera jamais mudasse de forma ou de cor. Com certeza a forma, da cruz, do sacrifício supremo, não mudaria.

Se Frida conquistou seu direito de formular-se e ser reconhecida por esse tipo de expressão dilacerada, parece ter também precisado pagar o preço de mutilações e dores assombrosas. Lídia sofreu lesões talvez fisicamente mais leves, mas permanentes, ao longo de sua vida que começou em internatos, em vários pontos do país. Foi submetida a uma repressão que dificultou e trancou o desenvolvimento de seu processo expressivo e rotulou sob incapacidade ou até demência a sua natureza artística e mística.

A dor de Lídia se alimentou de uma identificação universal com o martírio, com o pecado; o dragão a ser vencido é mais próximo do simbolismo do que do surrealismo, embora alguns estudos também a tenham relacionado ao movimento de Breton, de quem Frida recebeu apoio pessoal. Mas discutir características surrealistas de artistas americanos é tautologia, já afirmavam os estudiosos de Frida,⁴⁰ com certeza muito mais inserida nesse contexto do que Lídia, como os escritores espanhóis também são em relação aos brasileiros. O surrealismo codificou o que “já era a lei da vida e da imaginação na América Latina”, uma corrente cultural que se identifica como uma “espontânea fusão de mito e fato, sonho e vigília, razão e fantasia”.

A diferença entre a mexicana e a brasileira pode ser vista a partir da “anticartesiana liberdade de associação” que abriu as portas da América Latina ao surrealismo, afinal, um sistema de “muito cartesianas regras pelas

⁴⁰ Todas as citações a seguir referem-se a texto de Carlos Fuentes, in F. Kalo, *diário de Frida Kalo*, 1995, p.13-29.

quais os sonhos, as intuições e a prosódia devem ser apropriadamente equiparadas”.

A marca surrealista possível em Lídia, como em Frida, seria “a capacidade de extrair um universo inteiro de si mesma e das persistentes tradições de sua própria cultura”.

Visto por aí, voltando às comparações nacionais, o Macunaíma de Mário seria tão surrealista quanto os novos Job e Jacob de Murilo. Seria mesmo um dado comum entre todos esses artistas o conteúdo residual de um catolicismo agônico e ainda mortal, passando sob um torpedo arrasador as tentativas da vida comum em perpetuar-se.

Cada um desses artistas “messiânicos” na maior acepção da palavra teve seu próprio Calvário, a comparação com o Cristo, que eles mesmos registraram e assumiram, pode ser lida literal e metaforicamente. Se o maior sacrifício da história humana se deu numa cruz, esse sinal pode ser carregado por qualquer um, se cristão, no exercício “natural do dogma”, como diria Murilo Mendes; se apenas poetas, pintores e/ou músicos, no cumprimento da missão de demarcadores dos caminhos.

Sobre essa gama imensa de influências, filiações orgânicas, interesses políticos, segmentos religiosos com que se trama a arte, encontro uma formulação feliz no mesmo texto já citado, sobre Frida Kálo, a partir da observação a respeito da personalidade de seu companheiro, o pintor Diogo Rivera, que reunia as “qualidades” de anarquista, mitomaniaco, mentiroso compulsivo, e extraordinário contador de histórias. O raciocínio, além de caber perfeitamente a outras concepções religiosas e políticas, vale também pela derrubada de fronteiras rígidas entre diferentes linguagens artísticas, pelo que de literário existe em toda a pintura de que falei até aqui, e vice-versa, pelo que de plástico, visual transborda de todas as frases e telas percorridas:

Quais dessas qualidades (ou defeitos, se assim preferem) poderia misturar-se com o comunismo dogmático? Tenho a impressão de que muitos comunistas latino-americanos são na

verdade católicos desgarrados que necessitam readquirir a segurança. Tendo perdido o teto católico, correm para o abrigo comunista. Afinal de contas, São Pedro era uma relíquia do passado, e o Kremlin um prenúncio do futuro. *Hoje, quando as religiões ressuscitam e se dá o marxismo por morto, é interessante voltar à década de 1930 e tentar entender tanto as ilusões quanto a perda das mesmas. Talvez um dia os nossos prematuros enterros e ressurreições sejam severamente julgados.*⁴¹

Além da relação literal da palavra “ressurreições” com um dos mais problemáticos dogmas do catolicismo romano, a ressurreição do Cristo, apontado como um dos símbolos centrais das obras apresentadas, o imaginário da questão pode envolver nossos artistas numa espécie de aura que dificulta o entendimento, ou a aceitação das fronteiras entre a realidade de suas vidas e a força metafórica das suas propostas artísticas, porque talvez elas sejam mesmo muito tênues.

⁴¹ Carlos Fuentes, id. ib., ob. cit. Grifo meu.

4. Na rota dos talentos intensos e das realizações precárias

4.1. Ismael Nery, o Cristo particular de Murilo Mendes

O tom da relação que uniu os dois artistas se coloca desde o argumento com que Murilo apresentou Ismael Nery:

(...) tinha a consciência viva de ser o germe de um Deus, de ter sido criado à sua imagem e semelhança, e o que afasta qualquer hipótese de hermetismo, ou de individualismo egoístico, - acrescentou {...}: Toda gente também o é.¹

Murilo explica que Ismael tinha uma percepção aguçada, que poderia parecer estranha, como “poder mediúnico” ou “magnético”, sobre a qual prefere “soltar a palavra que escandaliza, ou faz sorrir com indulgência os cétricos mais refinados: ele, Ismael, seria “iluminado pelo Espírito Santo”. A invocação, e pelo visto, a recepção da “assistência do Espírito Santo” é vista como “um ato normal da vida cristã”.²

A conciliação entre os dogmas da fé e as idéias modernas que Ismael encontrara na Europa se dava pela acolhida de “um valor absoluto, definitivo e eterno” sem objeções à “humanidade”, comum à “divindade” do Cristo. Isto é, a aceitação da “verdade da encarnação”, a idéia do Cristo “como filósofo e modelo supremo dos poetas e dos artistas”.³

No manuscrito de Lídia as palavras são quase as mesmas, nas suas limitações:

Cristo era um filósofo e não mais que os outros; pois se ele mesmo disse aos seus

¹ M. Mendes, *Recordações de Ismael Nery*, 1995, IV, p.42. Os números romanos indicam a sequência dos artigos publicados em O Estado de São Paulo e em Letras e Artes, em 1948.

² Idem, M. Mendes, I, 24.

discípulos, vós podeis fazer, tanto ou mais do, que, eu; e disse mais não maltrateis uns, aos outros, não sabeis que sois todos ligados, num só, e sois templo do Espírito Santo, que é Deus? ”⁴

A coerência com que Lídia, como Ismael, viveram essa asserção, única para eles, transposta para seus poucos trabalhos artísticos, a partir de uma cosmogonia pessoal semelhante, faz pensar nesses sinais de religiosidade, para muitos insólitos ou ingênuos, como um dos mais fortes sentidos ainda a ser compreendido pela crítica e pela historiografia da cultura brasileira.

Ismael foi para Murilo, e talvez para Lídia, a concretização maior do modelo artístico que talvez lhes fosse implícito por circunstâncias até banais, embora sua realização até hoje não tenha sido integralmente reunida, e pouco venha a interessar aos estudiosos de hoje, impregnados de um espírito técnico de difícil conciliação com essas ‘visões’ do ‘invisível’.

A concepção cristã do mundo é tão impregnada no pensamento e na produção desses artistas, que todas as idéias vistas ao longo deste trabalho podem ser encontradas e explicitadas nos textos de Murilo sobre Ismael, que merecem, nessa direção, uma leitura bem mais exaustiva do que parcial, ou ‘pícotada’ por citações.

Lá estão: a própria idéia da tríplice manifestação artística, no Ismael pintor, escultor, arquiteto, ou poeta, filósofo e dançarino; a fonte eterna em que todos bebem, sem compartimentalizações; a perseguida idéia da unidade universal, no sentido de que ao homem tudo é comum; o reconhecimento pouco traumático da tradição que não amedronta ou repele os impulsos da criação; a afirmação reiterada da crença na transcendência como destino do homem.

Os rasgos de auto-exaltação tão discutíveis sob um enfoque limitado resultam de uma concepção artística calcada numa tradição que se retoma sem, pelo menos, duvidosos pruridos de racionalidade. Murilo cita Ismael, no

³ Idem, II, 27.

⁴ Manuscrito mencionado, pergunta 5, p.2.

seu testamento espiritual, cuja simples menção já remete para as pretensões evidentes da 'missão':

Eu sou um predestinado, como foram também meus predecessores e como serão meus sucessores. Através dos séculos deveremos desenvolver o germe que no princípio da vida recebemos. Nós somos os grandes sacrificados que sofrem por todo erro e atraso dos homens.⁵

Pode ser desconfortável a clareza com que essa questão se expressa, e o quanto parece ferir os conceitos comuns de moral, ética ou até de regras sociais. Trata-se de expressões especiais, de talentos únicos, cuja dimensão dificilmente poderá ser avaliada por preconceitos ou intervenções de modelos outros que não o que está aí explicitado. Essa dimensão estética pode ser melhor compreendida em suas próprias medidas, por isso desprestigiá-las pode significar incapacidade de compreender um sentido - o religioso - de que alguns homens podem separar-se, mas a humanidade não.

As assimilações, os plágios, as reduções ou as exaltações não explicam o modelo comum e único para esses artistas que estavam empenhados no projeto pessoal e profissional de transcendência às contingências limitadoras de seus respectivos meios, como degrau de transcendência à condição da mortalidade humana. Por que razão Murilo relataria as palavras de Ismael que, muito semelhantes, estão em um dos seus poemas mais famosos?

Ismael explicava-nos sua vocação divina, sua inconformidade com o tempo e o espaço, a irreprímível necessidade que sentia de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, de presidir a todos os atos e manifestações da vida, nascendo com os que nascem, crescendo com os que crescem, sofrendo com os que sofrem, gozando

⁵ Idem, M.Mendes, ob.cit. IX, p. 86/87.

com os que gozam, morrendo com os que morrem, ressuscitando com os que ressuscitam.⁶

E no o poema Mapa:

Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.

.....
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar.

Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias, me aninharei (...) *na cabeça dos artistas doentes* (...)

.....
Me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Grifei a expressão que designa “artistas doentes” porque remete, do ponto de vista da leitura que efetuo neste momento, evidentemente, a uma das recentes abordagens à pintura e à poesia de Ismael Nery.

A pintura de Ismael, como a de Jorge e Lídia, não se separa das concepções de seus textos, e uma das maneiras de entendê-los não deixa de ser válida, numa confluência entre o romantismo e o decadentismo: trata-se da idéia do artista agônico, por opção voluntária, do próprio Ismael, no caso do estudo que invoco, “Auto-retratos interpostos: Ismael Nery e a experiência do sagrado”, de Annateresa Fabris.⁷ Esse trabalho, por sua vez, remete a um estudo que vê no ‘querer ser Deus’ de Ismael uma espécie de volta ao politeísmo, “uma atribuição de qualidade divinatória a todo homem”.⁸ Penso que o processo é inverso: Ismael, como Murilo, pensava na porção humana do Cristo como aproximação com o homem, mais especialmente, o poeta, o artista.

⁶ Idem, VI, p. 59/60.

⁷ In: M.A. B. Garcia e M. L. B. Kern, *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*, 1997, p.p. 87 - 98.

⁸ Idem ibidem, p. 98. A. Fabris refere-se ao estudo de N.M. Habkost, *Poetografia de Ismael Nery ou das imagens em si*, 1994. A idéia é equivocada, pela inversão.

A Autora menciona o papel de Murilo na construção do retrato da personalidade agônica de Ismael, através das *Recordações*, confrontadas com os auto-retratos intitulados “Cristo”, “Satânico”, e com os diferenciados “Andróginos” e “Essencialismo”, fornecendo a medida em que os conceitos do agônico e do sacrificial, no caso de Ismael, são bem a idéia de transformação e não de fim, morte, desaparecimento.⁹

A androginia e a conjugação do bem, o Cristo, e do mal, o demônio, na mesma personalidade, representam a abrangência da criação artística, capaz de revelar todas as tendências, principalmente as paradoxais. Tais como as afirmações da própria condição de divindade, seja nos poemas de Murilo, lidos na primeira parte deste trabalho, seja nas postulações do essencialismo, ou nos quadros e poemas de Ismael e de Lídia.

Embora nas alegorias de Lídia o masculino e o feminino estejam conectados às suas próprias crucificações, no quadro em que aparecem o sol e a lua, (fig. 23) o rosto representado é ambíguo, como observei acima. A inserção da própria artista nas cenas da ceia e da assunção aponta para a síntese divina dos sexos.

Por isso, nenhum dos trabalhos em questão aqui, poemas e quadros, podem ser “lidos” literalmente. Quando digo, no subtítulo acima, que Ismael era o Cristo particular de Murilo, estou querendo entender o significado dos versos do poeta mineiro, sob a luz das idéias do amigo, que não devem ter sido recolhidas, publicadas e até apropriadas gratuitamente.¹⁰ Há um sentido apontado quando os versos de dois poemas de *Tempo e Eternidade* podem ser lidos em contraponto às *Recordações de Ismael Nery*.

“Meu novo olhar”, poema já citado antes, o olhar é “de quem assistiu a paixão e morte do Amigo, / Poeta para toda a eternidade segundo a ordem de Jesus Cristo, / E aquele que mudou a direção do meu olhar;” - o amigo existiu e é, incontestavelmente, Ismael Nery.

No poema que abre o livro, “Novíssimo Job”, dois versos também fazem pensar na imagem que Ismael Nery deixou para Murilo, do Cristo como

⁹ As referências da Autora para os conceitos de agonismo e sagrado arrolam os autores Renato Poggioli, Elémire Zolla, Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, e Mircea Eliade, *Mephistophéiês et l'androgyné*, todos arrolados também em minha bibliografia geral.

¹⁰ Ver, a propósito, o já mencionado estudo de M.M. de Moura, *Murilo Mendes - A poesia como totalidade*, p. 50s.

modelo: “É doce te encarar como poeta e amigo / é duro te encarar como criador e juiz”. Nesse poema, como já expliquei antes, o poeta se dirige ao Cristo e não ao Deus Pai da saga de Jó. “Novíssimo Job” é uma leitura que funde o Velho e o Novo Testamentos e na qual o Cristo corresponde à concepção que Murilo apreendeu com Ismael, como se pode ver em um dos textos de *Recordações*.

Trata-se do mesmo texto citado acima,¹¹ e também indicado na primeira parte deste trabalho. Nele, além da imagem do Cristo que expus, apresenta-se a distinção que Murilo estabelece entre a religiosidade compartilhada com Ismael e o cristianismo em vigor, na concepção de ambos, de que tratarei no próximo item. É, então, no padrão de um cristianismo libertador que a Encarnação do Cristo surge como “a irrupção da eternidade no tempo”.

O artista cristão, sob esse enfoque, não está se propondo a ser Deus, mas recebe o Deus que se faz homem “como *companheiro cotidiano do homem*, seu guia no tempo e na eternidade (...) *o artista máximo, o criador de um grande estilo de vida*”. A idéia de ser artista é a idéia de ser Deus, mas no plano material, da criação artística, do estilo, do estar no mundo. Porque não é o homem que transcende, no universo de Ismael e Murilo. A imagem que esse universo apresenta é de um Deus humanizado, que permite a aproximação do artista como um apóstolo.

Essa é a transformação do agonismo reconhecível em Ismael, que se auto-retratava como Cristo porque sua concepção permitia isso, à revelia da psicanálise, diz Murilo, e seu raciocínio vale a transcrição longa:

o Cristo não é um princípio abstrato, é uma pessoa que baixou à terra, fez-se carne, assumiu a nossa forma, e ***se prolonga em todos os seus fiéis***, como no-lo revela, com toda a sua autoridade, a teologia do Novo Testamento. ***Quem possui a fé no Cristo recebe reflexos dele e transmite o impulso a outros, conforme o grau dos dons*** que gratuitamente recebeu. Não é

¹¹ M. Mendes, *Recordações...*, IV, p. 42-45.

preciso ter êxtases, visões ou carismas especiais para confessar o Cristo. A mentalidade moderna faz do cristão uma idéia completamente falsa e deturpada. Daí a dificuldade de se convencer a certas pessoas que existem, no século XX, homens como os outros, com seus defeitos, suas deficiências, seus erros - mas que recebem o chamado do Cristo, começando uma nova vida espiritual. Por isto o cristão é sempre um ser estranho no mundo, embora esteja no mundo. (...) A psicanálise pensou descobrir a pólvora examinando os casos de *transposição afetiva*, mas *na vida cristã, repetimos, o fenômeno é normal: o conhecimento de alguém que possua, a seu modo, o espírito do Cristo, é em muitos casos o preparo lógico para a adesão ao Cristo; um novo conceito de fraternidade se instala.*¹²

É preciso libertar-se das estreitas exigências do racionalismo e da lógica cartesiana para conviver pacificamente, ainda que por poucos momentos, com a clareza e a naturalidade com que Murilo faz essas afirmações. É necessário entender esse raciocínio como ele se apresenta, para entender o universo estético de Murilo Mendes, Ismael Nery e tantos quantos tenham se aproximado deles.

Não é fácil para o analista, para o crítico, distanciar-se de suas convicções e das exigências teóricas da sua própria formação, para simplesmente ler afirmações como essas e perceber a conexão que esses artistas conseguiram estabelecer entre a experiência pessoal e a proposta artística em que se empenharam.

Quero dizer que é preciso perceber a coerência interna do conjunto dessas obras, observar o resultado desse amalgamento. Qualquer preconceito impede a percepção da coerência e da eficácia estética da construção do

¹² Idem, *ibidem*, p. 44-45. Os grifos são meus.

universo artístico em que se inserem os poemas, a pintura, e a reflexão sobre esse universo, constituída pelo exercício crítico de Murilo.

Nos segmentos grifados acima está claro o processo de construção artística que Murilo transpõe da vida para a produção estética, ou, talvez, melhor, que realiza como criação artística ao mesmo tempo que vivencia - e esse deve ter sido seu verdadeiro aprendizado junto a Ismael.

Assim, seguindo o raciocínio de Murilo, temos:

Primeiro - o **prolongamento** do Cristo em seus fiéis, porque o Deus assumiu a natureza humana, e essa 'verdade' é garantida pela teologia, que é um discurso com autoridade intrínseca, válido para o crente, que Murilo é;

segundo - de posse da fé no Cristo, e por isso passando a ser um reflexo Dele, o crente vai transmitir esse reflexo, na medida do **grau dos dons** - em grifo duplo, para mim, essa é a expressão da mudança do processo de conversão em processo de criação. Trata-se da aquisição da capacidade de criação e respectiva disponibilidade de colocar essa capacidade a serviço da comunicação. A comunicação artística equivale à transmissão de um dogma;

terceiro - passando ao final da citação, temos a "transposição afetiva", normal na vida cristã, que indica um duplo desdobramento: de quem 'possui o espírito de Cristo' e se transpõe afetivamente para o próprio Cristo e para quem, ao lado, está apto a aderir ao mesmo tipo de transposição. O patamar da criação artística se estabelece aí, nessa transposição, porque quem 'possui o espírito de Cristo', possui **a seu modo** - por modo entendo, nesta leitura, linguagem e proposta artística;

quarto - todo o processo, da conversão à criação artística e transmissão de uma concepção estética do mundo passa, para Murilo, pela religiosidade, porque o que "se instala" é um **conceito de fraternidade** - este é o cerne da criação poética e da execução crítica de Murilo Mendes, apreendida com Ismael.

Fugir da clara firmeza com que essas idéias são apresentadas é desconhecer a obra de Murilo Mendes, não interessa quais sejam as justificativas para tal fuga.

Para finalizar, registro mais um 'achado' na Biblioteca que pertenceu a Murilo, como argumento e confirmação de que o papel de Ismael na vida de Murilo pode ser entendido, simbolicamente, como o aparecimento do Cristo, do Convertor, do Guia que, colocado nesses termos, como o próprio Ismael efetivou em seus poemas, declarações e auto-retratos, e como Murilo sustentou sempre, pode ser entendido com naturalidade, sem extremismos ou preconceitos. Como o que realmente é : a aquisição e o amadurecimento de um processo artístico consistente.

Trata-se do livro *Pèlerinages Franciscains*, de Johanes Joergensen, datado de 1922, que traz na última contracapa a anotação:

Este livro contém, a pgs. 175, 176 e 240, anotações Ismael Nery, e as suas iniciais autógrafas. É um livro- relíquia. Rio, 6.4.1934.M.M.

As passagens assinaladas por Ismael revelam a convicção religiosa da natureza espiritual do homem como a verdade maior, a fonte da salvação, no sentido da ligação com a vida, com a luz, com o bem, nas pregações dos santos franciscanos. Essa verdade se compõe da *boa vontade* e do *amor pela humanidade*, sintetizada na percepção de São Francisco, que vê em *um homem polido e solidário o reflexo das qualidades próprias de Deus*.

Aí estão os nexos do projeto cultural de Murilo Mendes, calcados nos princípios cristãos, devidamente transformados em realizações estéticas.

As convicções religiosas que permearam a realização artística de Ismael, como as de Murilo, não são banais. Há todo um raciocínio de caráter estético e lógico que sustenta essas convicções e é preciso entendê-lo. Trata-se de um projeto coerente, que, como tal, concretizou-se, conforme o *grau dos dons* e *ao modo* de cada um dos envolvidos, e *faz parte* da cultura nacional, porque reflete um segmento muito significativo da nossa sociedade: o segmento religioso.

4.2. Jorge de Lima, para confirmar

Um parceiro de Murilo Mendes e Ismael Nery fez parte dessa galeria, também pelas próprias mãos de artista polivalente: Jorge de Lima, cuja obra contribui para o mapeamento de uma policromia marcada pelas tentativas inglórias dos que buscaram várias formas de expressão, às vezes realizando uma, às vezes nem isso.

O mesmo rosto, do próprio poeta-pintor, em retratos, auto-retratos e o retrato de mais um profeta,¹³ confirma esta suposição. Há um poema de Jorge de Lima em que o poeta assume, na primeira pessoa verbal, a parceria de um bom ladrão, ao lado do Cristo, como uma segunda voz ao Mapa de Murilo:

tenho os braços aberto como a sua Cruz despedaçada e refeita
todas as horas, em todas as direções, nos quatro pontos
cardeais.¹⁴

A força dessa imagem levanta a suspeita de que a crucificação é um sinal tão denso da coerência interna da obra de Jorge de Lima quanto na de Murilo e Ismael. Encontro em um estudo sobre poeta-pintor de Orfeu, irmão de armas de Murilo, um dos exemplos mais claros do problema que constitui o enfoque parcial: o religioso pode limitar, mas o esvaziamento que a falta desse dado pode causar ao conjunto da obra de um artista precisa ser reavaliado.

¹³ Figs. 25 Ver: S. Miceli, *Imagens negociadas*, p. 99s.; A.M. Paulino, *Jorge de Lima*, 1995.

¹⁴ Jorge de Lima, "Poema Cristão", do livro *A Túnica Inconsútil*, in *Poesia Completa*, 1980, vol.1., p.219.



Fig. 25

Retrato de Jorge de Lima, Sílvia Meyer

in: A. M. Paulino, *Jorge de Lima*.



Fig. 25a

Profeta Bíblico, Jorge de Lima (1893 -1953)

Óleo s/ tela, 74 x 49 cm, 1947

Coleção Carlos Alberto Matheo de Lima, Recife.

O estudo de Ana Maria Paulino expõe o problema logo nos dois primeiros parágrafos:

Muito lida até praticamente o final de 1959, a obra de Jorge de Lima conheceu, o início da nova década, um certo esquecimento. O epíteto de "poeta cristão" a ele dedicado e a qualidade de "poesia religiosa" conferida a seus versos afastou deles o leitor dos anos 60. Leitor mais interessado em obras cujo tem a abordadesse o momento político-social vivido pelo país.

Sem contrapor política a religião - organizando em 1986 a publicação de fotomontagens deixadas por ele -, busquei, na

poesia limiana, algo que me levasse ao criador das figuras imobilizadas naquelas colagens.¹⁵

A partir daí, a autora pouco retornará à questão religiosa da obra de Jorge de Lima, na qual são inúmeras as cenas de crucificação e outras cenas religiosas, tanto na poesia quanto na pintura. Isto não invalida o estudo, mas, a meu ver, o torna incompleto.

Entre escamoteamentos e expressões que vislumbraram alguma identidade na imagem de Deus, mesmo à luz ou à sombra de todas as 'licenças poéticas', não resta escolha. É preciso investigar, sem preconceitos, as verdadeiras proporções da religião na configuração de alguns segmentos da cultura nacional.

Talvez a lista de artistas brasileiros que apostaram nesse veio da crença como horizonte e até linguagem de expressão e renovação seja maior do que se pensa. Nesse contexto, as idiossincrasias de suas vaidades e 'deslizes' pessoais assumem proporções bem menores, apenas humanas, porque 'um valor mais alto se levanta', em nome de uma missão a ser cumprida na medida das respectivas circunstâncias.

4.3. Santo Ismael e sua doutrina

O essencialismo proposto por Ismael e avalizado por Murilo até hoje tem sido visto, no mínimo, como alguma coisa pouco significativa, ou esdrúxula no contexto cultural brasileiro.

São do próprio Murilo as palavras que mais caracterizam essa situação:

A época em que ele [Ismael] viveu era muito desfavorável ao catolicismo no Brasil. Os intelectuais eram, na grande maioria, agnósticos,

¹⁵ Idem A. M. Paulino, ob. cit. 1995, p.15.

comunistas ou comunizantes. Mesmo com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano. A religião aparecia-nos como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada. O catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica.¹⁶

Se não bastasse, no prefácio a *Recordações de Ismael Nery*, em que a amizade de Ismael e Murilo é considerada como precioso documento de época, são apresentadas dúvidas quanto à “importância em si mesma do essencialismo, quem sabe, para seu próprio bem, levado por vagas passageiras ou resumido e secretamente sepultado nas páginas da revista *A Ordem*, de onde nunca ressuscitou.”¹⁷ Essa posição também é endossada por um dos últimos estudos publicados a respeito de Murilo Mendes, por Murilo Marcondes de Moura, que vê o essencialismo como uma explicação mais estrutural da “irregularidade” da obra do que uma caracterização que mereça um enfoque menos parcial.¹⁸ A trajetória muriliana teria coincido com o “esgotamento da ‘idéia fixa’ (...) da abstração espaço-temporal, base do essencialismo. Essa visão de mundo, ou essa filosofia assistemática, não teria, convenhamos, grande importância em si mesma e nem estaria sendo discutida aqui, se não fosse pelas obras de Ismael Nery e sobretudo de Murilo Mendes (...) a ‘teoria da poesia’ pode nos ajudar a compreender, em linhas gerais, a obra de Murilo Mendes pelo menos até 1945”.¹⁹

Murilo começou a publicar em 30, narrando, inclusive, episódios de sua infância ligados à educação católica, e morreu em 1975. Portanto, até 45 correu, pelo menos, um quarto de sua vida ativa como artista da palavra. Um período considerável, como aliás o próprio crítico citado reconhece, na medida em que dedica diversas páginas específicas e várias considerações esparsas ao

¹⁶ M. Mendes, ob. cit. I, p. 24.

¹⁷ Idem, p.15. Prefácio de David Arriguuci Jr.

¹⁸ M. M. Moura, ob.cit., 1995 p. 40s.

¹⁹ Idem, p.190/1. Grifo meu para assinalar a semelhança das posições.

entendimento da religiosidade de Mendes, embora afirme que essa via, única, seria redutora da obra como um todo.

É ponto pacífico que não deva ser o único enfoque, mas é preciso reconhecer a questão como uma parcela imprescindível e irrecusável, da qual não basta descartar os livros *Tempo e Eternidade* e *O sinal de Deus* como 'menores', para que não turvem a imagem do poeta, como ele mesmo pretendia.

Talvez não tenha havido esgotamento, mas assimilação, introjeção da idéia que era, segundo o próprio Murilo, repetindo Ismael, uma "preparação para o catolicismo". Assumido, o sistema essencialista configura a "conquista" de "um grau superior e definitivo", servindo "para encurtar a experiência dos homens".²⁰ Muitos estudos concordam com a idéia de que Murilo subiu a esse grau de sentido de uma religiosidade rica e aberta, sem deixar as origens reacionárias e dramáticas. Transformando-as, apenas.

Por outro lado, trata-se aqui justamente da época que precedeu a conversão declarada de Murilo Mendes ao catolicismo, em 1934, e a questão do essencialismo é fundamental para entender a obra de Lídia Baís, sendo o objetivo destas reflexões incluí-la no contexto dos que tentaram engajar-se nessa proposta endossada pelo poeta.

Dois pontos fundamentais são apontados pelo próprio Murilo, pistas que tangenciam o cerne do seu pensamento, sem dúvida articulado: a "síntese tomista",²¹ e a interpretação do pensamento paulino, insistentemente apontado como "modelo", esse sim, da "razão profunda" da obra de Murilo; no papel de apóstolo, um traço muito constante no seu projeto cultural.

Cabe assinalar os termos em que se define a imagem do artista à luz da 'divindade', que provavelmente não é de 'autoria' do essencialismo, mas proveniente de uma tradição que Ismael apenas atualizou e intensificou a ponto de merecer a reprovação de muitos. E a aprovação de alguns que, como Murilo Mendes, Jorge de Lima e Mário Pedrosa, chegaram a construir carreiras intelectuais a partir dela, em direções diferentes.

Interessa, então, a compreensão do que, na "teoria essencialista", possa iluminar o esforço de criação de uma artista como Lídia Baís. Um

²⁰ M. Mendes, ob. cit. V, p. 47. Grifos meus.

²¹ Idem, VI, p.58.

individualismo que a “teoria” explica, dentro do princípio de coerência dos diversos segmentos que compõem a obra de Murilo Mendes.

Esse princípio é, antes de mais nada, conservador, porque o essencialismo se propõe como combate às concepções modernas de tempo, ligadas à fragmentação, às quais se vão opor valores permanentes, encontrados na mensagem cristã.

O objetivo da ‘atitude’ essencialista é a unidade, a síntese de uma construção física e moral do homem através do equilíbrio entre a matéria, o começo e o fim, (o alpha e o ômega da poesia muriliana). Esse equilíbrio se dá, para Ismael Nery, no seio de um dinamismo que se apresenta como concepção geral da vida, da qual a idéia da arte é inseparável. Vão se contrapondo, então, os movimentos de conservação e de renovação, a mímese e a autoexpressão cujo ‘ajustamento’ depende exclusivamente do artista, o profeta do mundo moderno.

O poeta, (o artista) que recebeu “o grande poder sobre o lirismo na terra, no mar e no ar”, é o responsável pela articulação dos opostos que, sem a sua mediação, produzem os conflitos modernos, a corrupção, a destruição, a desproporção. Além de articular as possibilidades que a arte oferece de estabelecer o equilíbrio essencial, o poeta-profeta, ou o artista-profeta, tem a missão de revelar à humanidade o mundo superior da arte, porque o princípio - da unidade - pressupõe também um outro, de origem religiosa - o da igualdade perante Deus.²²

Essas idéias, se não são importantes “em si”, adquirem relevância ao permitirem a compreensão mais aguçada, e não preconceituosa, de obras que, dentro ou não dos cânones reconhecidos, fazem parte do complexo cultural nacional.

Como indicou a posição de Murilo Mendes quanto à ruptura cultural, o encontro com as influências européias, inegável, também se faz presente nos meandros do pensamento essencialista. Aí se coloca a relação das obras em questão com o surrealismo.

²² Devo a maior parte dessa formulação sintética do essencialismo à leitura do já citado estudo de Annateresa Fabris, p. 95-96.

4.4. Os essencialistas eram surrealistas

É de 1929, ano muito próximo dos primeiros encontros de Ismael, Murilo e Lídia, o texto de um dos conceituados autores do mundo acadêmico de hoje, Walter Benjamin, que situa o surrealismo no centro da “crise da inteligência” e do “conceito humanista de liberdade”.²³

Muitos estudos têm abordado as ligações da produção de Murilo com o surrealismo e ele próprio se pronunciou sobre isso mais de uma vez. A *Poesia Completa e Prosa*, da Editora Aguilar, traz listagem significativa da fortuna crítica de Murilo Mendes. Trato de sublinhar o sentido religioso que repassa essa relação, através do reconhecimento de autores de alcance mais amplo, como agradaria a Murilo.

Torna-se apropriada a retomada do pensamento de Benjamin para a compreensão deste episódio, pela concepção que esse pensamento teve da dualidade que cerca as posições radicais diante do catolicismo. Posições que mais uma vez aproximam os intelectuais brasileiros de seus mentores europeus, que Murilo, Ismael e Lídia reconheceram com uma naturalidade gradativa em níveis de profundidade e equilíbrio, considerada a época.

Interessa, especialmente, o reconhecimento das “experiências em jogo”,²⁴ que não devem ser restritas aos “êxtases” religiosos ou narcóticos, mas ampliar-se até admitir a “iluminação religiosa” em âmbitos profanos, em que os sentidos materialistas e antropológicos se articulam, dando prescendência às realizações de uma linguagem que, nas malhas do sonho, “mina a individualidade”.

Benjamin identifica um processo em que a “embriaguez abala o Eu”, mas sem deixar de ser “a experiência fecunda” que também propicia a superação da embriaguez, pela realização artística como a reconheceu, em Dante, Erich Auerbach: mais iluminação que sensualidade, “uma espécie de

²³ W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 21-35.

²⁴ As considerações que interpreto a seguir estão na obra citada, W. Benjamin, p. 23-31.

sociedade secreta”, que os artistas admitem internamente, muitas vezes permitindo, ou não conseguindo evitar que se exteriorize.

Benjamin enumera o pudor, a castidade como “estado de transe”, êxtases que aproximam o “Sagrado Coração de Jesus”, os “altares de Maria” com “alvoradas” entre “batalhas” e “vitórias”.

É difícil não reconhecer a relação entre essa concepção e a “luta com o anjo”, tão evocada por Murilo para definir o processo de criação artística. Da mesma forma, são dessa estirpe os “pares amorosos” da pintura e da poesia de Ismael Nery. São principalmente reconhecíveis aí traços da pintura e da vida pessoal de Lídia Baís, uma transbordante exteriorização de uma experiência de vitalidade iluminadora.

A esses artistas, incluindo Mário de Andrade, não é estranha a “revolta amarga e apaixonada contra o catolicismo”, que seria a mola mestra em que Benjamin identifica o nascimento do surrealismo, pelas mãos de Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire.

À primeira vista se apresenta um delírio auto-centrado: o surto da divinização da própria identidade nas declarações de Ismael endossadas por Murilo e nos quadros em que Lídia se promove aos papéis da madona, do apóstolo predileto ou da estrela mais fulgurante, membro destacado de família nobre; ou Jorge de Lima delineia o próprio rosto sob o título de profeta, ou o de um crucificado, em poemas e quadros. Sob os conceitos de Benjamin apresenta-se uma leitura inversa: é a anulação do Eu que permite a elaboração do sonho de integração a um contexto heróico consagrado e revestido da mais importante das garantias culturais - a da promessa de eternidade.

Os ‘desequilíbrios emocionais’, que provocaram várias internações e interdição por longo período da vida de Lídia Baís, coincidem com os ‘transes’, ‘êxtases’ reconhecidos por Benjamin entre os titulares e os precursores do surrealismo, nem sempre provocados por alucinógenos, informa o Autor. Pelas imagens bíblicas do Apocalipse se dá a aproximação temática com o tom profético da proposta surrealista e nas montagens a ordem de desarticulação dos elementos. Os brasileiros tangenciam o que Benjamin chama de satanismo revolucionário subjacente ao abalo da convicção burguesa de que de Deus vem

o Bem, enquanto o Mal decorre exclusivamente da espontaneidade e autonomia do ser.

Afinal, o sagrado atingido pelo profano, ou a “iluminação profana” que se confronta com a “rigorosa propedêutica da religião”, de nada mais tratam do que do mesmo ideal de liberdade, o mesmo que vai estar inclusive em título de um livro de poesia de Murilo Mendes - *Poesia Liberdade*, e que Benjamin vê revitalizado pelo surrealismo.

A liberdade do ato de tomar nas mãos o próprio destino, escolher os caminhos da mística ou da razão, e subverter continuamente todas as regras desses caminhos pela experiência autêntica de um cotidiano que se transfigura, essa é a veracidade da condição artística de Lídia, Murilo, Ismael e Jorge.

Ao lado de Mário de Andrade, tangenciando o Apollinaire visto por Benjamin como aquele que elaborou truques e técnicas para implodir a religião católica, enquanto ela permanecia viva dentro dele.

Esses truques ou técnicas, que Benjamin sintetiza como a troca do “olhar histórico sobre o passado por um olhar político” talvez possam ser reconhecidos em inúmeros e diversificados projetos culturais, em qualquer país, em um mundo sem fronteiras, como sonhava Murilo Mendes. Aliás sem fronteiras inclusive entre dimensões invisíveis, ecoariam Ismael e Lídia. E tudo isso provém dos tempos em que o antigo regime era bombardeado, em seu historicismo, nos pontapés dos Mozarts que Mário ao mesmo tempo defendia e temia, ou pelo menos vislumbrava como um canal aberto para excessos.

O que aparece à primeira vista como exacerbação de individualismo ou “perigosa heresia”, na poesia de Murilo, nas idéias de Ismael Nery, nas telas de Lídia pode ser entendido como um gesto político, de inserção inteligente, em um universo consagrado e tido como seguro. O messianismo do artista ou de suas criaturas, elevadas, por obra de criação de fluidos estéticos diversos, à condição de profetas ou santos, autoproclamados em inúmeras características divinizantes, não é novo na cultura brasileira,²⁵ nem na tradição ocidental.

No caso específico destes artistas, afinal integrados ao seu tempo, todos esses traços equivalem à inversão de cosmogonias que Max Ernst

²⁵ Ver F. F. Hardman, “Utopias e messianismos no Brasil.” 1992.

apresenta em seu quadro já outra vez associado ao universo muriliano: os artistas são intrometidos 'voyers', ou testemunhas, como diz o título, da intimidade divina, eles, talvez, transcendendo às humanidades da Virgem e seu "divino nenen",²⁶ a auréola caída aos pés da mãe enfurecida. Enfim, uma bem humorada maneira de aludir à unidade entre os planos da terra e do céu, que Murilo Mendes, como crítico de artes, evoca com insistência.

A relação dos planos superpostos que a carta de Murilo observa no de *Quadro Profético* Lídia Baís²⁷ fica mais representativa dessa irreverência, ou iconoclastia com que os surrealistas, seguidos por Murilo, dispunham-se a "boxear com a eternidade", nas palavras do já citado Merquior. Basta lembrar as imagens consagradas do catolicismo, como a *Assunção da Virgem*, de Rubens, ou mais anteriores e semelhantes, as séries "d'Heures", onde o plano superior, o divino, é recuado e recortado, em relação ao plano humano, da mesma forma como se recortam os rostos dos surrealistas "témoins" do 'corretivo' divino (fig.25).

Os "planos superpostos, independente de preocupação de clareza, apenas arbitrária", recebem, por este prisma, uma atualidade que vincula a realização da artista ao procedimento dos vanguardistas e ao conceito benjaminiano do "olhar político", porque individualizado, mesmo que o conjunto da obra não corresponda inteiramente às estéticas do início do século.

²⁶ Ver J.G. Merquior, "À beira do antiuniverso debruçado", 1975 e "Notas para uma murilosopia", 1978.

²⁷ Ver figura 15, e respectivas considerações, item 1.2.2., Cap. V.



Fig. 26

A Virgem corrige o Menino Jesus diante de Três Testemunhas: André Breton, Paul Eluard E O Artista, Max Ernst (1891- 1976)

Óleo S/ Tela, 196 X 130cm, 1926

Cópia de cartão impresso na Suíça

Os sinais e o lugar do assombro

Em dois anos o crítico Davi Arrigucci Jr. ajustou sua opinião a respeito do essencialismo: em 1995 considerava o sistema de Ismael Nery, “para seu próprio bem, levado por vagas nuvens passageiras ou resumido e secretamente sepultado nas páginas da revista *A Ordem*, de onde nunca ressuscitou”.²⁸ Em 1997, reconhece:

Embora hoje nos pareça vago e difícil de apreender, apesar dos resumos e depoimentos do tempo, para Murilo o pensamento filosófico de Ismael constituía um sistema filosófico coeso e coerente, ou talvez melhor que isso, uma verdadeira filosofia para ser vivida. Com ela, buscava compreender o essencial das coisas, mediante a abstração do tempo e do espaço, propondo a felicidade de uma sabedoria harmônica, feita de equilíbrio entre o espírito e a matéria, entre a vida interior e exterior, como via de acesso à transcendência. (...) Teria sido concebido como uma espécie de preparação para o catolicismo, um catolicismo do contra, embebido de cristianismo primitivo, para ser vivido no dia a dia, concretamente, e que aceitava, como justas, partes do comunismo e bem podia casar-se ao Surrealismo, visto por ambos como “o evangelho da nova era, a ponte da libertação. Ismael de fato abriu o caminho percorrido por Murilo rumo a essa ponte e a outros lados da realidade.”²⁹

²⁸ “Prefácio Entre amigos”, in M. Mendes, *Recordações de Ismael Nery*, 1995, p.15, citado anteriormente.

²⁹ Idem, D. Arrigucci Jr. “Arquitetura da memória” in *O cacto e as ruínas a poesia entre outras artes*, 1997, p.89.

O próprio crítico se repete, nos dois textos, quanto aos aspectos especiais do catolicismo de Murilo que, na verdade, proporcionou ao poeta a intimidade com imagens muito fortes, das quais teve a felicidade de extrair atualizações surpreendentes, como os novos Jó e Jacó, encarnações poéticas do artista do século vinte, voltado para si mesmo sem perder o sentido do coletivo.

Por esse percurso crítico que se refaz constantemente, Arrigucci Jr. chegou à imagem, também poética, que melhor define, até agora, a posição do mineiro de Juiz de Fora entre os poetas brasileiros: "cabe a Murilo Mendes o lugar do assombro".

Esse lugar Murilo partilhou, em 1929 e nos primeiros meses de 1930, com a amiga de Ismael Nery, Lídia Baís.

Se, entre Ismael e Lídia, somente Murilo alcançou uma realização poética reconhecida, apesar da sua poesia pouco popular, talvez tenha sido pela sua sinceridade capaz de formular, entre tantas grandes ansiedades, o não querer morrer que não é estranho a ninguém. Reconhecer-se e formular poeticamente esse ser "*nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando, sempre em transformação*" é mais que inaugurar "*no mundo o estado de bagunça transcendente*", é transcender, é "desenvolver o germe que no princípio da vida recebemos".

A primeira biógrafa de Lídia Baís identificou seu encontro com o Murilo poeta, sem lembrar, talvez desconhecendo, a relação de Ismael com o pensamento comum aos três. "Eram parecidos", conclui, ao refletir sobre notícias das 'extravagâncias' de Murilo.

Eram mais que isso, eram capazes de escutar "*o barulho macio das almas penadas esbarrando nos móveis*" quando se iniciava o tempo "*das máquinas que mudam a vida da terra*".³⁰

Portadores da cruz escolhida como sinal de estarem no mundo e sentirem-se ligados à arte como missão espiritual à qual imprimiram um

³⁰ Nelly Martins, ob. cit., s/d, p. 99-101. A autora transcreve fragmentos de poema de Murilo Mendes, "Homem trabalhando", do livro *Poemas*.

caráter visionário, Murilo Mendes, Ismael Nery e Lídia Baís tiveram o mérito da coerência no exercício do espanto.

As ligações estabelecidas entre a poesia, a música e a pintura partiam do sentido religioso das imagens consagradas para sedimentar um processo de aperfeiçoamento individual simultâneo ao alcance da expressão artística. Um processo pedagógico auto-imposto e partilhado, através das redes de relações interpessoais e do convívio com a precariedade que cada um tentou superar a sua própria maneira.

Murilo ouvia música diariamente, estabelecendo um nexó definitivo entre a disciplina metódica e a fantasia, educava seus ouvidos e ~~es~~ expandia sua imaginação, da mesma maneira que olhava para a pintura, exercitando o “olhar armado”. As relações da poesia e da prosa com quadros, gravuras, bem como com ritmos e harmonias, na obra muriliana, não são meros artifícios ou alusões, são experiências elaboradas e partilhadas no procedimento peculiar da crítica “eucarística”.

O projeto cultural e a vida de Murilo são permeados pela absorção e transformação dos sinais mais específicos da liturgia e dos dogmas católicos em imagens plenas de uma verdade vivenciada nos pequenos gestos de um aprendizado cotidiano.

Lídia Baís preparou-se de forma semelhante, segundo suas próprias declarações: foi aconselhada, por um médium, a ouvir Mozart e Bethoven, preparar-se para por em prova “quatro faculdades”, no cumprimento de “sua missão” como “um dos discípulos de Nosso Senhor Jesus Cristo”. Assim, tornou-se “compositora de músicas e de pintura”.

A religiosidade e o aprimoramento cultural, através dos sinais de Deus, deram sentido às vidas e às obras destes artistas: o sentido etimológico do termo religare, o estabelecimento da ligação entre a terra e o céu, missão do artista e função da arte, na concepção adotada por Murilo Mendes. O procedimento indicado para o exercício dessa missão é o ato cotidiano e minucioso de construir elos entre os universos que cada canal de percepção é capaz de proporcionar. Assim se escrevem poemas, se pintam quadros, se compõem melodias.

Ismael “abriu caminho” para Murilo, que acenou para Lídia Baís com a posição do crítico definido na fronteira de uma religiosidade pouco ortodoxa e, por isso mesmo, um sinal adequado para indicar “outros lados da realidade”, na demarcação interminável dos territórios do assombro.

OBSERVAÇÃO: AS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS NÃO ARROLADAS NA
SUBDIVISÃO 1.BIBLIOGRAFIA LEVANTADA E REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS FAZEM PARTE DA SUBDIVISÃO 4.FONTES
BIBLIOGRÁFICAS DE MURILO MENDES.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. Bibliografia levantada e referências bibliográficas

ADORNO, Th. W - *Notas de Literatura*. Barcelona : Ariel, 1976.

_____ - *Teoria Estética*. SP : Martins Fontes, 1982.

ALEXANDRIAN, S. - *Surrealismo*. SP : Verbo / Edusp, 1976.

ALTER, R. - *The art of biblical poetry*. New York : Basic books, Inc., Publishers, 1985.

AMARAL, A. - *Artes Plásticas na Semana de 22*. SP : Perspectiva, 1970.

_____ - (org.) *Ismael Nery 50 anos depois*. SP : MAC/USP, 1984.

_____ - *Tarsila: sua obra e seu tempo*. SP : Perspectiva, 1975.
2 vol.

AMEY, Claude - *25 tableaux modernes expliqués*. Allier, Belgique : 1994.

ANDRADE, J.M. Pita. et alii - *História geral da arte*. Pintura II e IV. Madri : Ed. del Prado, 1996.

ANDRADE, Mario de - A poesia em 1930. In: ____ . *Aspectos da literatura brasileira*. SP, Martins , 1943. 252p.

_____ - A poesia em pânico . In: ____ . *O empalhador de passarinho* .SP, Martins, 1946. 254p.

ANDRADE, Mario de - *Aspectos da literatura brasileira*. SP : Livraria Martins Ed., s/d.

_____ - 1983. *Cartas a Manoel Bandeira*. RJ : Organizações Simões.1958.

_____ - *Cartas de Mario de Andrade a Álvaro Lins*. RJ : J.Olympio, 1983.

_____ - *Introdução à estética musical*. SP : Hucitec, 1995.

_____ - *Mario de Andrade escreve*. Col. e anot. Lygia Fernandes. RJ : Ed.do autor, 1968.

- _____ - *Música, doce música*. SP : Martins, 1963.
- _____ - *O empalhador de passarinhos*. 3 ed. SP, Brasília : Martins, INL/ MEC, 1972.
- _____ - *O baile das quatro artes*. 3 ed. SP, Brasília : Martins, INL/MEC, 1975.
- _____ - *Pequena história da música*. Ed. ilustrada. SP : Liv. Martins, 1942.
- _____ - *Poesias completas*. SP : Círculo do livro, 1976.
- ANDRADE, C. Drummond de** - *Obra completa*. 6 ed. RJ : Nova Aguilar, 1988.
- ANGENOT, Marc.** - "Pour une théorie du discours social". *Littérature*. Paris : Larousse (70), mai, 1988.
- _____ "Hégémonie, dissidence et contre-discours. *Etudes Littéraires*. Paris: Larousse, 1989. v.22, n.2, p.11-24.
- APPEL, J. e outros** - *Caminhos para a liberdade*. P.A.: UFRGS/PUCRS/FAPERGS, 1991.
- ARAGÃO, Maria Lucia G. Poggi de** - *Murilo Mendes*. RJ, Educação e comunicação, 1967. 97p. (?)
- ARANTES, A. A** - *O que é cultura popular*. SP : Brasiliense, 1981.
- ARANTES, Otilia B. F** - *Mário Pedrosa : itinerário crítico*. SP : Scritta, Ed. Página Aberta, 1991.
- ARANTES, P.E** - *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*. RJ : Paz e Terra, 1992.
- ARAUJO, Laís Correia de** - *Murilo Mendes*. Coleção "Poetas modernos", Petrópolis ,1975.
- _____ - *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972. 222p.
- _____ - *O modernismo desarticulado de Murilo Mendes*. RJ: Revista do Brasil, ano5, n.º 11/90. p.73-78.
- ARENDDT, Hannah** - *Entre o passado e o futuro*. 2 ed. SP : Perspectiva, 1972.

ARGAN, G. C - *Arte e crítica de arte*. Trd. H. Gubernatis. Lisboa : Estampa, 1988. 174p.

_____ - *História da arte como história da cidade*. Trd. P.L.Cabra. SP: Martins Fontes, 1992. 280p.

_____ - *Arte Moderna*. SP : Cia. das Letras, 1992.

_____, e **FAGIOLO, M.** - *Guia de História da arte*. Lisboa : Estampa, 1992.

ARMSTRONG, Karen - *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. SP : Companhia das Letras, 1994. 460 p.

ARPINO, Giovanni - (Present.) *L'opera pittorica completa di Rembrandt*. Aprec. critici di Paolo Lecaldano. Milano : Rizzoli Editore, 1978. *Classici dell'Arte*. 144 p.

ATHAYDE, Tristão de - *Estudos 1ª série*. 2.ª ed. RJ : A ordem, 1929.

ATHAYDE, Tristão de - *Meio século de presença literária*. RJ: José Olympio, 1969.

AZEVEDO, A. de - *Brasil - A terra e o homem*. I - II. SP : Nacional/Edusp, 1970.

_____ - *A cidade e o campo na civilização industrial e outros estudos*. SP : Melhoramentos, 1962.

BACHELARD, G - *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.

BADINTER, Elisabeth - *Um é o outro*. Trad. Carlota Gomes. RJ : Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, M - *A cultura popular na idade média e no renascimento*. 2.ª ed. SP, Brasília : HUCITEC/Edunb, 1993.

BARBOSA, João Alexandre - *Convergência poética de Murilo Mendes*. In: *A metáfora crítica*. SP, Perspectiva, 1974. P.117-136.

BARDI, Pietro Maria - *Pequena História da Arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BARTHES, R. et al - *O grau zero da escritura*. São Paulo : Cultrix, 1971.

BATISTA, M.R. e outros - *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29*. Documentação. IEB, SP : 1972. 459 p.

BAUDELAIRE, C - *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. RJ : Paz e Terra, 1988. 212 p.

_____ - *As flores do mal*. SP : Círculo do Livro, s/d.

_____ - *Curiosités esthétiques. L'art romantique* Paris : Garnier, 1980. 958p.

BAZIN, Germain - *História da história da arte*. Trad. A. P. Danesi. SP : Martins Fontes, 1989. 546p.

BENEDETTI, M - *Letras del continente mestizo*. 2 ed. Montevideo : Arca, 1969.

BENJAMIN, W. 1994 - *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. S.P. Rouanet. 7 ed. SP: Brasiliense. (Obras escolhidas, v.1). 255 p.

BENTO, Antonio. *O pintor maldito. In: Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo : MAC, 1984.

BERMAN, Marshal - *Tudo que é sólido desmancha no ar*. SP : Cia das Letras, 1986.

BERND, Zilé - *Literatura e identidade nacional*. (Síntese universitária; 36). Porto Alegre : Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

BERRIEL, C. E - (org) *Mário de Andrade hoje*. São Paulo : Ensaio, Cadernos Ensaio. Grande formato, 1990. Vol. 4. 212 p. (B869.45 M339/IEL).

BÍBLIA (A) ANTIGO TESTAMENTO - Sel. ed. Joanne Cracknel; ils. David Fordham. SP : Melhoramentos, 1995.

BÍBLIA SAGRADA - Trad. da Vulgata, Pe. Matos Soares. 32 ed. SP : Edições Paulinas, 1974.

_____ - *Idem ibidem*. Edição atualizada, ampliada. SP : E. Paulinas, 1988.

BLACKBURN, R.J - *O vampiro da razão*. SP : UNESP, 1992.

BLOCH, Ernest - *Droit naturel et dignité humaine*. Paris : Payot, 1976.

BOBBIO, N - *Direita e esquerda; razões e significados de uma distinção política*. SP : EDUNESP, 1995.

BOON, Karel G - *Rembrandt - gravures - oeuvre complete*. Trad. du néerlandais : Van Hermijnen. Paris : Flammarion, 1989. 290 p.

BORGES, J.L - *Discussão*. Trd. Claudio Fornari. 2ed. SP : Difel, 1986.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. SP : Cultrix, 1970.

_____ . *Dialética da colonização*. SP : Companhia das Letras, 1992.

BOUSOÑO, C - *Teoría de la expresion poetica*, I-II. 6 ed. Madrid Gredos, 1970.

_____ - *El irracionalismo poético*. Madrid : Gredos, 1977.

BRAUDEL, Fernand - *Civilização material, economia e capitalismo, séculos XV-XVIII - Tomo 1 - As estruturas do cotidiano: o possível e o impossível*. Trad. de Telma Costa. Lisboa : Teorema, s/d.

_____ - idem ref. ... *Tomo II - Os jogos das trocas*. Trad. M. A. Magalhães Godinho. Lisboa, Rio de Janeiro : Cosmos, 1985.

_____ et alii - *Os homens e a herança no Mediterrâneo*. SP : Martins Fontes, 1988 (909.09822/B737e/ex.2-316732/IFCH)

BRAVO, Víctor - *El secreto em geranio convertido*. Caracas : Monte Avila Ed., 1991.

BRION, Marcel - *L'Art Fantastique*. Paris : Albin Michel, 1989.

BROUQUET, Sophie - *Les anges e les demons*. Rodez, Éditions du Rouergue, 1993.

BUTOR, M - *Les mots dans la peinture*. Genève : Skira -Col. "Les sentiers de la création"- 1969, 82p

CACCESE, Neusa Pinsard - *Festa: contribuição para o estudo do modernismo*. SP : IEB- USP, 1971. v.8.

CAHN, Isabelle, **MELCHIOR-DURAND**, S. **MORETHY COUTO**, F - *L'ABCdaire de Cézanne*. Paris : Flammarion, 1995.

CAMBRON, Micheline - *Une société, un récit*. Montreal : Hexagone, 1989

CAMPBELL, Joseph - *A imagem mítica*. Trd. M. Kenney, G. E. Adams. Campinas : 1994.

_____ - *As máscaras de Deus*. SP : Palas Athena, 1994.

CANCLINI, N - *A socialização da arte - teoria e prática na América Latina*. SP : Cultrix, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 2. ed. SP : Nacional, 1967.

_____ e **CASTELLO, J.A** - *Presença da Literatura Brasileira - III -Modernismo*. 5 ed. SP, RJ : Difel, 1975.

_____ - Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. SP, Ática, 1987. P. 51-69.

CANETTI, Elias - *Massa e poder*. Brasília : EUB/Melhoramentos, 1983.

CARPEAUX, O. M - *História da literatura ocidental*. Vol.II. (...)

_____ - *Sobre letras e artes*. SP : Nova Alexandria, 1992.

_____ - *Uma nova história da música*. Brasília : Alhambra, s/d. 356p.

CARVALHAL, T.F. - *O crítico à sombra da estante*. PA : Globo, IEL,SEC/RS, 1976.

CARVALHO, O. de - 1994. *A Nova Era e a Revolução Cultural: Fritjof Capra & Antonio Gramsci*. 2 ed. RJ : IAL & Stella Caymmi, 1994.

CATALOGUE DE REPRODUCTIONS DE PEINTURES. Publié par l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science e la culture. Neuvième edition. Paris : Imprimeries Réunies. Lausanne, 1969. 549 p.

CATALOGUE PARIS-BERLIN, 1900-1933 - Centre Georges Pompidou, Paris, 12/Jul-6/Nov, 1978.

CAVALCANTI, Povina - *Vida e obra de Jorge de Lima*. RJ : Edições Correio da Manhã, 1969.

CASSOU, J - *Panorama das artes plásticas contemporâneas*. Lisboa: Estudios Cor, 1962.

CHALUMEAU, Jean - Luc - *La Force de L'Art*. Paris : Cercle d'Art , 1993.

CHASTEL, André - *L'Art Italien*. Paris, Flammarion, 1995.

CHEVALIER, J., GHEERBRANT A. - *Dicionário de símbolos*. 2 ed. RJ : J. Olympio, 1990.

CHANGEUX, Jean-Pierre - *Raison et plaisir*. Paris : Odile Jacob, 1994.

CIDADE, H - *O conceito de poesia como expressão da cultura*. 2.^a ed. Coimbra : Armenio Amado, 1957.

COLI, Jorge S - *Edição crítica e comentada de o mundo musical de Mario de Andrade*. Broch. Tese de doutoramento, USP, 2 vol., São Paulo, sn, 1990.

_____ - "Manet o enigma do olhar". In: *O olhar*. Org. Adauto Novaes. São Paulo : Cia das Letras, 1988.

_____ - "Bom dia senhor Courbet!" In: *Ética*. Org. Adauto Novaes. São Paulo : Cia das Letras, ...

_____ - "Pintura sem palavras" . In: *Artepensamento*. Org. A.N. São Paulo : Cia das Letras, 1994.

CUISENIER, Jean - *La tradition populaire. (Que sais-je?)* Paris : Presses Universitaire de France, 1995.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Ática, 1996.

CURGEL, H. et al.; BERTHELOT, F - *Hans Baldung - L'art fantastique au XVIème siècle*. Paris : Jacques Damase, 1989.

DAGOGNET, François - *Philosophie de l'image*. Paris : Vrin, 1984.

DE CERTEAU, Michel - *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

DIAS, Romualdo. *Imagens de Ordem - A Doutrina Católica sobre autoridade no Brasil: 1922 - 1933*. São Paulo: Editora Utesp, 1996.

DIDEROT, D - *Ensaio sobre pintura*. Tradução de Enid Sbreu Dobrąnszky. Campinas : Ed./UNICAMP, 1993.

DOYLE, Plínio - *História de revistas e jornais literários*. RJ : FCRB/MEC, 1976. 206p.

DUBOIS, Jacques - *L'institution de la littérature*. Bruxelas : Nathan, 1978

DUBOS, Abbé - *Reflexions Critiques sur la poesie et sur la peinture*. Paris : Ed. National S. de Beaux Arts, 1993.

DURHAM, E.R - *A caminho da cidade*. 3 ed. SP : Perspectiva, 1984.

EAGLETON, Terry - 1983. *Teoria da literatura: uma introdução*. SP : Martins Fontes, 1983.

EDINGER, E.F. *O encontro com o self*. Trad. A. C. de Franca Neto. SP : Cultrix, 1986. 95 p.

ELIADE, M - *Mitos, sueños y misterios*. Buenos Aires : General Fabril, 1961.

_____ - *Tratado de historia de las religiones, I-II.* Madrid : Cristiandad, 1974.

_____ - *Herreros y alquimistas*. Madrid : Alianza, 1974.

ESTEBAN, Claude - (Intr.). *Touto l'Oeuvre peint de Murillo*. Les classiques de L'Art. Paris : Flammarion, 1980.

EULÁLIO, Alexandre. *Literatura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

EXPOSITION Universelle et Internationale de Bruxelles 1958. *50 Ans d'art Moderne*. 2me Ed. Bruxelles : Palais International des Beaux - Arts , 1958.

_____ - *L'Art Ancien dans les Musées et collections Belges*. Bruxelles : Connaissance , 1953.

FAUSTO, Boris-1981.*História geral da civilização brasileira : economia e cultura*. SP : Difel. p. 273-379, V.11.

FEUERBACH, L - *Princípios da filosofia do futuro*. Lisboa : Edições 70, Ltda., 1988. (IFCH/13/F434p/338858)

FISHER, E. - *A necessidade da arte*. RJ : Zahar, 1976.

FOUCAULT, M. - *As palavras e as coisas*. Lisboa : Portugália, 1967.

_____ - *El ordem del discurso*. Barcelona : Lumen, 1981.

_____ - *Problemas brasileiros de antropologia*. 4 ed. RJ : José Olympio/MEC, 1973.

FURTADO, Celso - *Formação econômica do Brasil*. SP : Fundo de Cultura, 1959.

FREIRE, G. - *Casa grande e senzala*. RJ : Maia & Schmidt Ltda., 1933.

GAIARSA, Ângelo - *Respiração e Imaginação*. São Paulo : Taika, 1971.

GAUTHIER, Maximilien - *Rousseau*. Paris : Flammarion, 1956.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GIBSON, Michael - *Odilon Redon 1840 - 1916 - Le Prince des Rêves*. Paris : Taschen , 1995.

GIRARD, René - *La violence et le sacré*. Paris : Grasset, 1972.

_____ - Colloque de Cerisy, *L'auto-organisation, de la physique au politique*. Paris : Seuil, 1983. p. 367

GLISSANT, Edouard - "La poétique de la relation" *Les discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.

GOMBRICH, E. H - *A história da arte*. RJ : Zahar, 1979.

_____ - *Histoire de L'Art*. Paris : Flammarion, 1995.

_____ - *L'art et illusion - psychologie de la representation picturale*. Paris: Gallimard, 1971.

GOMES, R. - *Crítica da razão tupiniquim*. 8.ª ed. Curitiba: Criar, 1986.

GRINFEDER, Marie-Hélène et **AUCLER, J.M** - *Des voluptés*. Paris, Association Française d'Action Artistique, Ministère des Affaires Étrangères, 1995.

GUATTARI, F., ROLNICK, S - *Cartografias do desejo*. 3 ed. Petrópolis : Vozes, 1993.

GUELFY, M. L. Fernandes. 1987. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. SP : IEB/USP, 1987.

GUITTON, Jean. *Deus e a ciência, em direção ao metarrealismo* . Trad.: M. H. Franco Martins. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1992.

GULLAR, F. - *Vanguarda e subdesenvolvimento - Ensaio sobre Arte*. 2.ª ed. RJ : Civilização Brasileira, 1978.

HAGSTRUM, H. - *The sister arts: the tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago : University Press, 1958.

HARDMAN, F. Foot - *Trem fantasma: a modernidade na selva*. SP : Cia das Letras, 1988.

_____ - 1992. "Utopias e messianismos no Brasil (1879-1920): Trilhas românticas da modernidade". In: *Utopias de nuevo mundo*. Actas de Simposio. Praga : ILCU, Academia Checa de Ciências: DEI, Universidad Carolina, 1993. p. 311-322.

HARVEY, David - *Condição pós-moderna*. 2.ª ed. SP : E. Loyola, 1993.

HATZFELD, Helmut A. - *Literature through Art, a new approach to French Literature.* Nova York : Oxford University Press, 1962.

HAUSER, A. - *História social da literatura e da arte.* SP : Mestre Jou, 1972.

_____ - *Teorias da arte.* Lisboa : Presença, 1973.

HEGEL, G.W.F. - *Estética.* Trad.: H. Giner de Los Ríos, da ed. francesa de Charles Bénard. Buenos Aires : El Ateneo, 1954. 2 tomos. (111.85 H316e/IEL).

HOBSBAWM, E. - *Era dos extremos. O breve século XX.* SP : Cia. das Letras, 1995.

HOLANDA, S.B. de - *Raízes do Brasil.* 10.^a ed. RJ : José Olympio, 1976

HUYGUE, René. - *Dialogo con el Arte.* Barcelona : Labor, 1965.

_____ - *El arte y el hombre.* 7 ed. Barcelona : Editorial Planeta, 1974, 3 vol.

INOJOSA, J. - *60 anos de jornalismo (1917-1977).* RJ : Ed. Meio-dia, 1978

JAFFÉ, Michael - *Catálogo Completo - Rubens.* Trad. Germano Mulazzani. Milano : Rizzoli Editore, 1989. 397 p.

JOSAPHAT, Frei Carlos - *Contemplação e libertação.* Tomás de Aquino, João de la Cruz, Bartolomeu de las Casas. SP : Ática, 1995.

JOLLES, A. - *Formas simples.* SP : Cultrix, 1976.

KAHLO, Frida - *O diário de Frida Kahlo: um retrato íntimo.* Trd.: Mario Pontes. RJ : José Olympio, 1995.

KARL, F. R. - *O moderno e o modernismo - a soberania do artista 1885 - 1925.* Trad.: Henrique Mesquita. RJ : Imago, 1988.

KAZANTZÁKIS, Nikos - *Ascese - Os salvadores de Deus.* Trad. J.P. Paes. SP: Ática, 1997. 150 p.

KEISLER, M. B. - *La métamorphose des anges.* Bruxelles, Souvenir, 1988.

KEPEL, Gilles - *A revanche de Deus.* Trad. J.E. Smith Caldas. SP : Siciliano, 1991. (IFCH/261.7 K44r)

KOUZNETSOV, Iouri - *Les Écoles Flamande et Hollandaise.* Paris : Éditions Princesse , 1976.

KRIS, Ernst e KURZ, Otto. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista - Uma Experiência Histórica.* Lisboa: Editorial Presença, 1988.

KRISTEVA, J. - *Etrangers à nous mêmes.* Paris : Fayard, 1988.

LARA, Cecília de - *Klaxon & terra roxa e outras terras; dois periódicos modernistas de São Paulo.* SP : IEB-USP, 1972.

LATOUR, Bruno - *Jamais fomos modernos.* RJ : Ed. 34, 1994.

LEHEL, François - *Notre art dément.* Paris : Éditions H. Jouquières et Cie., 1926.

LEITCHT, H. - *História universal da arte.* SP : Melhoramentos, 1965.
_____ *Symbolist art.* London, Thames & Hudson, 1988.

LESSING *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesia.* Trad.: Javier Merino. Bueno Aires: El Ateneo, 1946. 466p.

LESTRINGANT, F. - *Le huguenot et le sauvage.* Paris : Aux amateurs des livres, 1990.

LÉVI-STRAUSS, C. - *Antropologia esctrutural.* Buenos Aires : Eudeba, 1968.

_____ - *Tristes trópicos.* Buenos Aires : Editorial Universitaria, 1970.

_____ et. allii - *El processo ideologico.* Buenos Aires : Tiempo Contemporáneo, 1971.

_____ - *Histoire de lynx.* Paris : Plon, 1991.

_____ - *Minhas palavras.* 2.ª ed. SP : Brasiliense, 1991.

LEYMARIE, Jean - *La peinture française XIXe Siécle.* T.1. Genève : Skira Classiques, 1993.

LIMA, Alceu A. - *O crítico literário.* RJ : Livraria Agir Editora, 1945.

LIMA, Alceu Amoroso - *Carta.* In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 189-191.

_____ - *Memórias improvisadas.* Diálogo com Medeiros Lima. Petrópolis, Vozes, 1973.

LIMA, Jorge de - *Poesia completa.* 2 vols. 2.ª ed. R.J. : Nova Fronteira, 1980.

- _____ - *A pintura em pânico*. RJ : Tip. Luso-Brasileira, 1943.
- LIMA, Lezama** - *A expressão americana*. SP : Brasiliense, 1988.
- LIMA, L.C** - *Pensando nos trópicos*. (dispersa demanda II). RJ : Rocco, 1991.
- LINS, Álvaro** - *A glória de César e o punhal de Brutus*. Ensaios e estudos, 1939 - 1959. 2.^a ed. RJ : Civilização Brasileira, 1963.
- _____ - *Os mortos de sobrecasaca*.
- LOPEZ, Telê Ancona** - *Mariodeandradiando*. SP : HUCITEC , 1996. 127p.
- LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso** - *Estética*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ : Vozes, 1992, 1993. 266p.
- LOTMAN, Iuri** - *A estrutura do texto artístico*. Lisboa : Estampa, 1978.
- LUCIE-SMITH, Edward** - *La sexualité dans l'art occidental*. London, Thames & Hudson, 1993.
- _____ - *Symbolist art*. London : Thames & Hudson, 1988.
- MAGAZINE d'Histoire de l'Art et d'Archéologie** - *Du Réalisme au Symbolisme - L'avant-garde belge*. Bruxelles : NABA , 1995.
- MARITAIN, Jacques** - *Arte e poesia*. Trad. Edgar de Godói da Mata-Machado. R.J. : Agir, 1947. (701.18 M339a/IEL)
- _____ - *Cristianismo e democracia*. 5.^a ed. RJ : Agir, 1964.(261.7M399c/IFCH)
- MARQUES, Arlenice A.** - *Arte e política: entre a dominação e a utopia*. Dissertação de mestrado. Mimeo. Campinas : Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 1989.
- MARRAMAIO, Giacomo**. *Céu e Terra*. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.
- MARTINS, Luis** - *Suplemento literário*. São Paulo : Conselho Estadual de Cultura. Col. Ensaio. 1972. 123p. (B869.45M366s)
- MARTINS, J. de S. (org.)** - *Introdução crítica à sociologia rural*. SP : Hucitec, 1981.
- MARTINS, Wilson** - *O modernismo*. A literatura brasileira, vol.VI. 3.^a ed. São Paulo : Cultrix, 1969.
- MATHE, R. L.** - *L'exotisme*. Paris : Bordas, 1972.

MAYER, Arno J. - *A força da tradição : a persistência do antigo regime, 1848-1914.* Trad. Denise Bottman. SP: Companhia das Letras, 1987.

McLUHAN, M. WATSON, W - *Do clichê ao arquétipo.* RJ : Record, 1973.

McLUHAN, M. PARKER, H - *O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga.* SP : Hemus, 1975.

MEIRELLES, C. e outros - *As artes plásticas no Brasil.* RJ : Banco Hipotecário Lar Brasileiro/Sul América, 1952.

MENEZES, R. - *Dicionário literário brasileiro.* 2.^a ed. RJ : Livros técnicos e científicos, 1978.

METZ, Ch. et al. - *A análise das imagens.* Petrópolis : Vozes, 1973.

MEYER, Augusto - *Le bateau ivre (análise e interpretação).* RJ : São José, 1955.

MICELI, S. - *Imagens negociadas.* SP : Cia. das Letras, 1996. 174p.

MOLES, A.A. et al - *Semiologia dos objetos.* Petrópolis : Vozes, 1972.

MONTERADO, L. de - *História da arte.* RJ : Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MORAIS, Frederico - *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX.* São Paulo : Centro Cultural Itaú, 1989.

MOREIRA LEITE, Dante - *O caráter nacional brasileiro.* 4.^a ed. SP : Pioneira, 1983.

MORETTO, Fúlvia M.L. - *Letras francesas: estudo de literatura.* SP : UNESP, 1994.

MORIANA, Antonio Gomez; HART, Catherine - *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive.* Montreal : Préambule, 1990.

MUKAROVSKY, Jan - *Escritos sobre estética e semiótica da arte.* Lisboa : Estampa, 1979.

MYERS, Bernard S - *Les expressionistes allemands, une generation en revolte.* Paris : Productions de Paris, 1967.

ORLANDI, E.P. (org.) - *Palavra fé poder.* Campinas, SP : Pontes, 1987.

- OSBORNE, Harold.** *Estética e teoria da arte.* SP : Cultrix/ Edusp, 1974.
- PANOFSKY, Erwin** - *Idea: a evolução do conceito do belo.* SP : Martins Fontes, 1994.
- PEDROSA, M** - *Política das artes.* SP : Edusp, 1995.
- PERRY ISRAELS, Elisabeth** - *From theology to history: french religious controversy and the revocation of the edict of Nantes.* The Hague, Martinus Nijhoff, 1973.
- PIERRE, M.** - *La peinture de David a Picasso.* Bruxelles : Illustrations Artis-Brussels, 1955.
- PISCHEL, G.** - *História universal da arte.* SP : Melhoramentos, 1980.
- PRADO JR., Caio.** - *Formação do Brasil contemporâneo.* 4.^a ed. SP : Brasiliense, 1953.
- PRADO, Paulo.** - *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira.* III^a ed. SP: D.P.&C., 1929. 216p. 1930
- PRADO VALLADARES, Clarival.** *Aspectos da arte religiosa no Brasil - Bahia, Pernambuco, Paraíba.* E.f.c. Rio de Janeiro : Spala Editora, 1981.
- PRAZ, Mario.** - *Literatura e artes visuais.* SP : Cultrix/Edusp, 1982.
- _____ - *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica.* Trad. : Philadelpho Menezes. Campinas, SP : Editora da UNICAMP, 1996.
- QUINTÁS, Alfonso López.** *Estética.* Trad.: Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1992
- RAMA, Angel** - *A cidade das letras.* SP : Brasiliense, 1985.
- RANDOM, Michel** - *L'art visionnaire.* Corée, A. P. International Ltd., 1991.
- RANKE-HEINEMANN, Uta** - *Eunucos pelo reino de Deus : mulheres, sexualidade e a Igreja Católica.* RJ : Record, Rosa dos Tempos, 1996.
- RENAN, Ernest** - *Vida de Jesus. (Origens do Cristianismo).* SP : Martin Claret, 1995.
- RIBEIRO, D.** - *As américas e a civilização.* Petrópolis : Vozes, 1977.
- RICHARD, André** - *A crítica de arte.* Trd. M.S. Cicaroni. SP : Martins Fontes, 1989.

RANKE-HEINEMANN, Uta - *Eunucos pelo reino de Deus : mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*. RJ : Record, Rosa dos Tempos, 1996.

RENAN, Ernest - *Vida de Jesus*. (Origens do Cristianismo). SP : Martin Claret, 1995.

RIBEIRO, D. - *As américas e a civilização*. Petrópolis : Vozes, 1977.

RICHARD, André - *A crítica de arte*. Trd. M.S. Cicaroni. SP : Martins Fontes, 1989.

RICOEUR, Paul - *Temps e récit*. Paris : Seuil, 1985. (Tomo 3).

ROHDEN, H. - *Sabedoria das parábolas*. 8.ª ed. SP : Martin Claret, s/d.

ROMANO, Roberto. *Igreja, domesticador de massas ou fonte do direito coletivo e individual. Uma aporia pós-conciliar*. Primeira Versão, IFCH/UNICAMP, N°9, Campinas, 1990

_____. *Igreja contra Estado*. São Paulo : Kairós Editora, 1979.

ROMANO, Ruggiero. *Mecanismos da conquista colonial: os conquistadores*. Col.Khronos.SP : Perspectiva, 1973.

SADER, Emir - *O anjo torto esquerda (e direita) no Brasil*. SP : Brasiliense 1995.

SANT'ANNA, Romildo - *Silva: quadros e livros: um artista caipira*. SP : Ed.UNESP,1993.

SANTIAGO, Silviano - A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P.94-123.

SARAMAGO, J. - *O evangelho segundo Jesus Cristo*. SP : Cia das Letras, 1991.

SEBASTIAN, Santiago - *Contrarreforma y barroco.*, Madrid : Alianza, 1981.

SENNA, Homero - *República das Letras*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Olímpica, 1968.

SCHMIDT, Alfred - *Feuerbach o la sensualidad emancipada*. Versión española de Julio Carabña. Madrid : Taurus Ediciones, 1975.

SCHWARTS, Jorge - *Vanguarda e cosmopolitismo*. SP : Perspectiva, 1983.

- SCHWARTS, Roberto - *Ao vencedor as batatas*. 2.^a ed. SP : Duas Cidades, 1981.
- _____ - *Que horas são?* SP : Cia das Letras, 1987
- SHELLING, Vivian - *A presença do povo na cultura brasileira*. Trad. F. Carotti. Campinas : UNICAMP, 1990.
- SHLEESINGER, H. PORTO, H. - *Dicionário enciclopédico das religiões*. Petrópolis, RJ : Vozes, 1995.
- SILVA, Anazildo V. da - *Formação épica da literatura brasileira*. RJ : Elo, 1987.
- SEGALEN, V. - *Essai sur l'exotisme*. Fata Morgana, 1978.
- SOUZA, Wladimir Alves de et alii. *Aspectos da arte brasileira*. Introd. de J. V. Salgueiro. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- STAROBINSK, J. - *1789 Os emblemas da razão*. Trad. Maria Lúcia Machado. SP : Companhia das Letras, 1988.
- STRAUSS, C.L. - *L'identité*. Paris : PUF, 1977.
- SUSSEKIND, Flora - *O Brasil não é longe daqui*. SP : Companhia das Letras, 1990.
- THILMANY, Robert - *Critériologie de l'art naïf*. Paris : Max Fourny, 1984.
- TODOROV, T - *A conquista da América (a questão do outro)*. SP : Martins Fontes, 1983.
- _____ - *Nous e les autres*. Paris : Seuil, 1989.
- _____ e DUCROT, O - *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo : Perspectiva, 1972.
- VALSECCHI, Marco - *La Peinture Venitienne*. Paris : Armand Colin , 1954.
- VENTURI, Lionello - *História da crítica de arte*. Trd. Rui Brito. Lisboa : Ed.70,1984. 304p.
- VERGINE, Leá - *L'autre moitié de l'avant-garde*. Paris : Des Femmes, 1982.
- VIDAL, Gore - *Messias*. 2 ed. Trad. de Paulo Azevedo. RJ : Rocco, 1990. 243 p.

VOUILLLOUX, Bernard - *La peinture dans le texte - XVIIIe-XXe siècles*. Paris: CNRS Éditions, 1994.

VOVELLE, José - *Le surréalisme en Belgique*. Bruxelles, André de Rache, 1972.

_____. - *La difusion du surrealisme dans les pays neerlandophones - 1920-50*. (broch.) Paris, 1984. (Thèse de doctorat d'État présentée à l'université de Paris I - Pantheon - Sorbonne - U.E.R. D'Art et D'Arqueologie). 4. vol.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*. SP : Ática, 1997. 407 p.

_____. *A Revolução Francesa contra a Igreja: da razão ao Ser Supremo*. RJ : Jorge Zahar Editor, 1989.

_____. *Ideologias e mentalidades*. 2 ed. Trad. Maria Júlia Cottvasser. SP : Brasiliense, 1991.

WEBWER, Max . *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. SP : Pioneira, 1967.

_____. Rejeições religiosas do mundo e duas direções. In: *Max Webwer: textos selecionados*. Col. Os Pensadores. SP : Abril Cultural, 1980.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria Literária*. Trad. José Palla e Carmo. 2 d. Lisboa : Europa-América, 1971.

WERNECK, Humberto - *O desatino da rapaziada - jornalistas e escritores em Minas Gerais*. SP : Cia. das Letras, 1992.

WILLETT, John - *The new society. Art and politics in the Weimar period, 1917-1933*. London : Thames & Hudson, 1978.

WILLIAMS, R. - *O campo e a cidade : na história e na literatura*. SP : Cia. das Letras, 1989.

_____. - *Cultura*. SP : Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel - *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. SP : Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1997.

ZANINI, Walter - *Org. História geral da arte no Brasil*. SP : Instituto Walter Moreira Sales, 1983. 2 vol.

ZILIO, Carlos - *A querela do Brasil*. RJ : Funarte, 1982. 140p.

ZOLA, E - *A obra*. São Paulo : Cia. Brasil Editora, 1956.
_____ - *Le bon combat*. Paris : Herman, 1974.

2. BIBLIOGRAFIA SOBRE MURILO MENDES

ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno*. São Paulo: Edusp, 1997.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis : Vozes, 1972.

ARGAN, Giulio Carlo. *O olho do poeta ou les éventails de Murilo Mendes*. Trad. Murilo Marcondes de Moura. Folha de S. Paulo, 11 de maio de 1991, caderno Letras. p.6.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O Cacto e as Ruínas - A Poesia Entre Outras Artes*. São Paulo : Livraria Duas Cidades, 1997.

CAMPOS, Haroldo de - *Metalinguagem*. SP : Vozes, 1967.

CANDIDO, Antonio. Pastor pianista/pianista pastor. In:_____. Na sala de aula. Caderno de análise literária. SP, Ática, 1985. P. 81-95.

DAIBERT, Arlindo -A poesia e a pintura surrealista. Revista do Brasil, RJ, ano5, n. 11/90, p. 95-99.

DAIBERT, Arlindo. *Caderno de escritos* . Org.: Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. 188 p.

DELGADO, Luís. Notícias de livros: "Tempo e Eternidade". *Diário da Manhã*, Recife, mar., 1936, 5c., p. 8.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. Murilo Mendes. O olhar do poeta. Catálogo da exposição. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

GARCIA, W.A. da Costa - *O cometa e o bailarino: a modernidade em Murilo Mendes*. Florianópolis, SC : Dissert. maestr. mimeo, 1990.

GUIMARÃES, J.C.C. - *Murilo Mendes - A invenção do contemporâneo*. SP : Brasiliense, 1986.

_____ - *Murilo Mendes: dez anos depois*. Jornal do Brasil. Caderno B. RJ, 22 junho de 1985. p. 8.

_____ - "Seis Cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade". Revista do Brasil, ano 5, n.11, (org.) 1990. p.79-84.

_____ - 1993. *Territórios/Conjunções - poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. RJ : Imago, 1993.

LEWIN, Willy - "Saudação a Murilo Mendes". *Boletim de Ariel*, RJ, ano III, n. 12, set. 1934. p. 321.

LUCAS, Fábio - *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte : Interlivros, 1976.

LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes*. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A de (org.). *Poetas do modernismo*. Vol.5. Brasília, INL, 1979. 6 vol. 250p.

MACHADO, Aníbal - *História do Brasil*. Boletim de Ariel, Rio de Janeiro, ano 2, n 10, julho de 1933. P.260-261.

MERQUIOR, José Guilherme - *Formalismo e tradição moderna : o problema da arte na crise da cultura*. RJ : Forense; SP : EDUSP, 1974.

_____, Murilo Mendes ou a poética do visionário. In:_____, *Razão do poema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 51 - 68.

_____.- "À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes". In: *Mendes, Murilo. Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Fontana; Brasília, INL, 1976. p. XI - XXII

_____ - "Notas para uma Murilosopia" in: *Mendes, Murilo.*, 1994 : 11-21.

MORAIS, José Mariz. "Tempo e Eternidade". *O Jornal*. Rio de Janeiro, abr., 1934.

MOURA, Murilo M. de - *Murilo Mendes - a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____ - "Murilo Mendes : obra em mosaico". Suplemento, Belo Horizonte, n.13, mai.1996, p.3.

NAVA, Pedro - *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. P 143-160.

OLIVEIRA, Almir de. *Murilo Mendes e as artes plásticas*. Juiz de Fora : Edições Caminho Novo, 1991. 33 p.

PACHECO, João. "Tempo e Eternidade". *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 4, 1934, 1935, p. 336 - 337.

PAES, José Paulo - "Adeus ao pânico". In: __. *Mistério em casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961. 102 p.

PAES, J.P. 1996 - "O poeta/profeta da bagunça transcendente". *O Estado de São Paulo*, Cultura, Nº 815 - Ano 16 - Sáb. 20, abr., 1996.

_____ - O surrealismo na literatura. *Folhetim*, suplemento da Folha de S. Paulo, 30 de dez. 1984.

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

PEREIRA, Lúcia Miguel - Jorge de Lima e Murilo Mendes: harmonia e diferenças. In: __. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro, Graphia, 1992.

PICCHIO, Luciana Stegagno - O itinerário poético de Murilo Mendes. *Revista do livro*. Rio de Janeiro, INL, ano 4, n. 16, dez. 1959.

_____ - Prosas de Murilo Mendes. In: __. MENDES, Murilo. *Transistor*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. P. 11-22.

_____ - " O visionário" de Murilo Mendes. In: __. MENDES, Murilo. *O visionário*. São Paulo: Roswitha Kempf, (s.d.). p.59

SILVA, Francis P. Lopes da. *Orfeu transubstanciado*. Tese de doutorado em Ciência da Literatura, Teoria Literária. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 1996. 221 fls. mimeo.

SUSSEKIND, Flora - *Murilo Mendes: um bom exemplo na história*. Revista Civilização Brasileira, n. 7, jan. 1979.

ZAGURY, Eliane - Murilo Mendes e o poliedro. In: __. MENDES, Murilo - *Poliedro*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1972. P. VII-XII.

3. OBRA DE MURILO MENDES

MENDES, Murilo - *Antologia poética*. Sel. João C.M.Neto. RJ : Fontana; Brasília : INL, 1976.

_____ - *Formação de discoteca* . SP : Giordano, Loyola, Edusp,1993.

_____ - *O menino experimental: antologia*. São Paulo: Summus, 1979.

_____ - *Mundo enigma. (1942). Os quatro elementos.(1935)*. RJ: Globo, 1945.

_____ - *A poesia em pânico*. RJ : cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

_____ - *Transistor*. RJ : Nova Fronteira, 1980.

_____ - *Poesia completa e prosa* . Org. Prep. e Notas de Luciana S. Picchio. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

_____ - *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo : Edusp, 1995.

3.1.Artigos Esparsos - Seleção

Albert Béguin in: *Diálogo* - revista de cultura. SP : Sociedade Cultural Nova Crítica, N° 10 - dez., 1958.

A poesia e o nosso tempo, *Supl.Dom. JB*, 25, jul.-1959

Aspetti della cultura brasiliana. (Conferenza tenuta al Circolo Filologico a Milano il 3 dicembre 1957) Separata.

Conflito de culturas em três poetas brasileiros. Ata I. In: Instituto Universitario Oriental - Annali - Sezione Romanza - III, 1. p. 101, gennaio 1961.

Interpretações in: *Letras Brasileiras*, RJ : A Noite, nº18, out., 1944.

O eterno nas letras brasileiras modernas" in: *Lanterna Verde*, Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, RJ : N° 4, nov., 1936.

O impasse da pintura in *Boletim de Ariel*, RJ : N°..., 1931....

O amigo William Blake. *Síntese*, Rio de Janeiro, ano III, dez. 1944, n. 36.

Apontamentos. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 6, n. 206, 13 maio 1951, p. 6 - 7.

O apóstolo São Paulo. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 74, 1 fev. 1948, p. 5; n. 75, 15 fev. 1948, p. 5.

As artes na Bahia. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 146, 4 dez. 1949, p. 7.

"Attrahirei tudo a mim" (S. João, XII, 32). *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 6, 1936 - 37, p. 106 - 107.

Comentários aos poemas de Ismael Nery. *A Ordem*. Rio de Janeiro, ano 15, vol. 13, abr. 1935, p. 315 - 317.

Di Cavalcanti. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 114, 6 fev. 1949, p. 5.

Djanira. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 111, 9 jan. 1949, p. 5.

Dois Poemas de Carmiha Gouthier. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 131, 17 jul. 1949, p. 11.

Fayga Ostrawer e a gravura. *Para todos*, ano I, n. 9, set. 1956.

O impasse da pintura. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n. 1, out. 1931, p. 10. Impressões da Bahia. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 121, 10 abr., p. 7 e n. 124, 8 maio, p. 5, 1949.

Invenção de Orfeu. A luta com o anjo. Os trabalhos do poeta (Jorge de Lima). Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 6, ns. 210, 211 e 212, 10, 17 e 24 jun. 1951, p. 3.

Ismael Nery, poeta essencialista. *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano 3, 1933-34, p. 268 - 269.

Lasar Segall. Importância de Lasar Segall. *Letras e Artes. Supl. de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 6, ns. 207 e 208, 20 e 27 maio 1951, p. 1.

Livio Abramo. *Letras e Artes. Supl. de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 5, n. 204, 29 abril 1951, p. 1 e 10.

Marcos Konder Reis. *Letras e Artes. Supl. de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 69, 21 dez. 1947, p. 7.

Maria Helena Vieira da Silva. *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, n. 61, ago. 1942.

Maria Léa de Oliveira. *Letras e Artes. Supl. de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 137 11 set. 1949, p. 6.

Matísse. *Letras e Artes. Supl. de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 61, 12 out. 1947, p. 5.

Nova Liminar. In: LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro, / s.e. /, 1943.

Portinari instantâneo. *Revista Acadêmica*, n. 48, fev. 1940.

O próximo Cervantes. *Letras e Artes. Supl. de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 62, 19 out. 1947, p. 7.

Quattro testi evangelici di Murilo Mendes (O Paralítico de Betsaida, As Núpcias de Caná, O Cristo aclamado, Judas Iscariote). A cura di Ugo Serani. *Litterature d'America*. Número especial dedicado a Murilo Mendes. Roma, Bulzoni, ano V, n. 23, 1984. p. 74 - 118.

V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura I. *Para todos*, ano 1, n.. Rio - São Paulo, jun. 1956.

V Salão Nacional de Arte Moderna - Pintura I. *Para todos*, ano 1, n 4 Rio - São Paulo, jul. 1956.

São Paulo 1949. *Letras e Artes. Supl. de A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 139, 2 out. 1949, p. 7.

Testimonianza. In *Murilo Mendes*. A cura de Ruggero Jaccobi. Milano, Nuova Accademia Editrice. p. 163 - 173.

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - sala retrospectiva - Veneza, 1964, introdução de Murilo Mendes.

3.2.Participação em Antologia Internacional

COSTA, João Bérnard da. (trad. org.) *Os Dias do Senhor*. (Apres. Jean Guilton). Lisboa : Livraria Morais Editora, 1962. 1.235 p.

4. FONTES BIBLIOGRÁFICAS DE MURILO MENDES

4.1. Artes plásticas, livros e revistas

CAHIERS D'ART - 29^o anée- 1954 - Paris: Éditions "Cahiers d'art", 1954. 124 p.

VERVE - The French Review of Art - Director: E. Tériade. N^o 8, Vol.2. September- November 1940. Paris, Published Quarterly.

ALEXANDRIAN, Sarane - *Victor Brauner l'illuminateur*. Paris: Éditions Cahiers d'Art, 1954. 89 p. Incl. 18 illustr.

CATALOGUE SOMMAIRE des tableaux, aquarelles et pastels exposés dans le Rijks museum, Amsterdam, 1953. 136 p. (Anotado).

BAARD, H. P. - *Frans HALS et les portraits collectifs de Haarlem. 1528-1737*. 2.^a ed. Traduit du hollandais par Jean Stals. Haarlem: De ERVEN F. BOHN N. V., 1953. 73 p. Incl./avec 21 illustr. (Anot. MM).

BANDEIRA, A. Rangel. *Da liberdade da criação artística*. São Paulo: MEC - INL, 1956. Biblioteca de Divulgação Cultural III. 103 p.

BARDI, P. M. *Lasar Segall*. São Paulo: MASP, 1952. 200 p. Monografia Exposição de 1951, MASP, SP. Trad. do original em italiano: Mario da Silva. Editado em português e francês. Reproduções, etc. (Cita MM).

BARDI, P.M. *The Arts in Brasil. A New Museum at São Paulo*. Trad. From Italian: John Durmmond. Milan: Edizioni del Milione, 1956.296 p.

BARRÉS, Maurice - *Greco on le secret de Tolède*. Nouv. ed. Paris: Librairie Plou. 1951. 185p. 6 illustr.

BAZAINE, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Ed. rev.augm.Paris: Éditions du Seuil, 1953. 110 p. 8 illustr. (anot. MM).

BENOIST, Luc. *Musées et muséologie* . Paris: Press Universitaires de France, 1960. 125 p. (Anotado por MM).

BENTO, Antonio. *Manet no Brasil*. Estudo comemorativo da passagem do centenário da visita do pintor ao Rio de Janeiro - 1848-1849. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde - Serviço de Documentação.

BERENSON, Bernard. *Les Peintres italiens de la renaissance*. Londres: GALLIMARD/PHAIDON, 1953. 497 p. 400 illustr.

BERENSON, Bernard. *Sasseta*. Paris: Éditions Albin Michel, 1948. (Printed in Italy, Florence). 127 p. Incl. 52 illustr.Trad. du anglais: Jean ALAZARD.

BERTRAM, Anthony. *Henri Rousseau - Le Douanier*. 1844-1910. London, New York: The Studio, 1936- col. The World's Masters. S/ numeração, avec 24 illust.

BREST, Jorge Romero. (Notas preliminares) - *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945. 112 p.78 ilustr.(anot. MM).

BRETON, André. *Le surréalisme et la peinture*. Suivi de Genése et Perspective Artistiques du surréalisme et de fragments inédits. New York: BRETANO'S, 1945. 203 p. (Anot. MM).

BRETON, André. *Les manifestes du surréalisme*. Suivis de prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou nas. Paris: Sagittaire, 19947. 211 p. (Anot. MM) - 45 segs.- 92-32-199-202.

BRION, Marcel. *Bosch*. Paris: Librairie Plou, 1938 Éditions D'Histoire at D'Art.-63 p. Incl. 53 illustr.

BRION, Marcel. *Breughel*. Paris: Librairie Plon, 1936. Éditions d'Histoire et d'Art. 63 p. Incl. 65 illustr.(Anot. MM. 1936, Rio).

CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *José Clemente Orozco*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944. 26 p. 33 láminas.

CASSOU, Jean. *Dorival, Homolle, Mme. G*. Musée National D'Art Moderne. Catalogue - Guide. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1950. 202 p. illus. Et supplément.

CASSOU, Juan - *El Greco*. Trad. José López Y López. Col. Los Grandes Hombres. Barcelona : Ediciones Hymnsa, 1934. 144 p. (anot. MM).

CATALOGUE DE LA PEINTURE ANCIENE. Musees Royaux des Beaux - Arts de Belgique. Catalogue de la Peinture Ancienne. Brux.: Éditions de la Connaissance, S.A., 1953. 162 p. sgd. 64 ilustrações. (anotado) - SCHONGAUER

CHEFS D'OEUVRE DU MUSÉE D'ART de São Paulo - Palais des Beaux - Arts Bruxelles - 14 Janvier - 28 Février - 1954 Bruxelles: Éditions de la Connaissance S.A 1954, 94 p.

CINGRIA, Alexandre. *La décadence de L'art Sacré*. Pref: Paul Claudel. Nov. ed. cor. et augm. Paris: L'art Catholique, 1930. 126 p. (Anot. MM).

CLARK, Sir Kenneth. (Introd. and notes) *Florentine Paintings -fifteenth Century*. London, 1946. 28 p. Avec 11 reproductions. Formate 25x28. An: Dedicatória a MM em 13-V-48.

CLAUDEL, Paul - *L'oeil écoute*. Paris: Gallimard, 1946. 240 p. illustr. (anot. MM)

COMBE, Jacques. *Jerome Bosch*. Paris : Éditions Pierre Tisné, 1946. 104 p. Avec 142 planches. Collect. Prométhée, dir.: René Huyghe et Germain Bazin.

COOK, Walter Willian Spencer e RICART, José Gudiol. *Ars Hispaniae - Historia Universal Del Arte Hispánico*. Vol. Sexto. Pintura e imaginería Rómanicas. Madrid : Editorial Plus - Ultra, 1950. 404 p.

COURTHION, Pierre. *Le Visage de Matisse*. Lausanne: Marguerat, 1942. 127 p. (anot. MM). Avec 19 illust.

D'ORS, Eugenio. *La vie de Goya*. 13 ed. Paris: Gallimard, 1929. 338 p. (Anot. MM.) Data: 15-VIII-44, p. 209, 211, 218, 219, 263. Coll. Vies des Hommes Illustres, n.º 22. Version française: Marcel Carayon.

DALI, Salvador - *La conquête de l'irrationnel*. Paris: Éditions Surréalistes, 1935. 29 p. Acresc. 35 illustr. (anot. MM).

DAUBLER, Theodor. *Marc Chagall*. Avec 32 reprod. en phototype. Rome : Éditions de "Valore Plastici", 1922. 45p.

DEGAND, Léon. (Introd.) (Poème de Paul Éluard) - *Chagal Peintures 1942 - 1945*. Paris : Les Éditions du Chêne, 1947. Avec 16 reproductions de tableaux.

DEGAND, Léon. Langage e Signification de la Peinture en Figuration et en Abstraction. Bologne: Éditions AA, 1956. 142 p. incl.49 illustr. (anot. MM p.87 - Rubens).

DENIS, Valentin. *Tutta la pittura di Pieter Bruegel*. Milano : Rizzoli Editore, 1952. Biblioteca D'Arte Rizzoli. 49 p. texto e 160 illustr.

ELUARD, Paul. *A Pablo Picasso*. Genève, Paris: Éditions des Trois Collines; London: Martin Secker and Warburg, 1947. 168 p. Avec textes P.E. e reproductions de P.P. Collection les grands peintres par Leurs Amis, premier volume.

FIERENS, Paul. *L'Art Flamand*. Arts, Styles et Techniques. Paris: Librairie Larousse, 1945. 170 p. 64 planches hors texte en héliogravure. (Anot. MM).

FRÉDÉRICX, Pierre - *Goya*. Paris : L' Artisan du Livre, 1928. 167 p. Avec vingt- quatre illustrations. (anot. MM).

FROMENTIN, Eugène. *Les maîtres D'autrefois.- Belgique - Hollande*. Bâle : Les éditeurs Holbein, 1947. 296 p. 24 illustr. (Anot. MM, datad. e assin. Amsterdam, 19/10/54.).

GASSIER, Pierre. (Introduction) - *Goya Peintures*. Paris : Les Éditions du Chêne - Paris, 1950. 22 p. S/n, sendo 18 ilustrações, incl. capa.

GAY, Paul. *Van Eyck*. Paris : Les Éditions Braun, s/d. 60 p. incl. 60 illustr.

GEORGE, Waldemar. *Juan Gris*. Paris : Gallimard, 1931. Col. Peintres Nouveaux. 63 p., avec/incl. 32 illustr.

GIDE, André. *Poussin*. Paris : Au divan- sous la direction D'Anna Marsan, 1945. 118 reproductions. Coll. "Les demi-dieu" Imprimée sur la direction de Henri Luginbuhl.

GOLDSCHIEDER, Ludwig. *El Greco*. 2 ed. London : Phaidon Press, 1949. 242 p. Incl. 220 illustr. (Anot. MM s/ catálogos e coleções).

HUYSMANS, J. - K. - *L' Art Moderne*. Paris : Librairie Plou - Nourrit, 1908. 301p. (anot. MM).

JARDIM, Reynaldo. *Participio presente*. Rio : Edições Arte Viva, 1954. Poemas ilustrados por gravuras de André Loug. 60 p.

KEYNES, Geoffrey. *William Blake's engravings*. London : Faber and Faber, 1950. 173 p. Incl. 143 illustr./reprod.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. Milão : Feltrinelli, 1965. 469 p. (Anot. MM).

LARGUIER, Léo. *Cézanne ou la lute avec l'auge de la peinture*. Paris : René Julliard, 1947. 171 p. (selo sociedade de intercâmbio Franco - Brasileiro, SP.).

L'ART SACRÉ Revue mensuelle - Devant l'art profane. N° 5-6, Janvier - Février, 1950. Paris, Éditions du Cerf.

L'ART SACRÉ Revue mensuelle - Le pêtre et la création artistique. N° 9-10, Mai - Juin, 1950. Ideur.

L'ART SACRÉ Revue mensuelle - au régime de la pauvreté. N° 11-12, Juillet - Août, 1950.

LEIRIS, M. Limbour, G. *André Masson and his Universe*. Genève - Paris : Éditions des Trois Collines, 1947. 241 p.

LEITE, Jose Roberto Teixeira. *Jheronimus Bosch*. Rio : MEC - Serviço de documentação, 1956. 121 p. 37 ill. (Dedic. do autor p/ MM - 1956).

LESSING, Teofilo Efraim. *Arte y Vida (Laocoonte)*. Version : A. Conca. Buenos Aires : Editorial Tor, s/d. 158 p. (Anot. MM).

_____. *Laocoon Suivi de lettres concernant l'antiquité et comment les Ancieus représentant la Mort*. Pres.: J. Bialostocka et R. Klein. Paris : Hermann, 1964. 177 p. (Anot. MM).

LO DUCA *Henri Rousseau dit le Douanier*. Paris : Les Éditions du Chêne, 1951. Avec 16 reproductions de tableaux.

MALRAUX, André. *Dessins de Goya au Musée du Prado*. Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1947. Avec 195 dessins. 244 p. (Anot. MM).

_____. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale: Des bas-reliefs aux Grottes Sacrées*. Paris : La galerie de la pléiade, Gallimard, 1954. Avec 438 illustrations au noir, 16 dépliant et 6 hors-texte en quatre couleurs. 534 p.

MANDACH, Conrad de - *Les antiphonaires o'estavayer-le-lac*. (de la collégiale de Berne a L'eglise Saint- Laurent d'estavayer). Avec 9 planches gravées par SCHWITTER A.-G., a Bale. Imprimé en Suisse, s/d. Coll. Les Trésors de la peinture suisse, Éditions d'Art Albert Skira.

MANGUIN, Henri. *Exposition Peintures Aquarelles Dessins*. 10 avril an 20 mai 1957. Musée Toulouse - Lautrec - Albi. 117 p. Incl. 24 illustr.

MARCONI, Pirro. *Il Museo Nazionale di Palermo* (The National Museum of Palermo) Archeological Section 2 ed. Roma : Libreria dello Stato. Translate: Veronica Priestley. Série Guide books to museums and monuments in Italy. 68 p. incl. 91 illus.

MARTIN, Henry. *Saint Hubert*. Col. L' Art et les Saints. Paris : Henri Laureus, Éditeur, s/d. 64 p. incl. 36 Illustr.

MASSON, André. *Le plaisir de peindre*. Paris : Le diane française, 1950. 202 p. (Anot. MM).

MAUDUIT, J. A. *Quarante milles ans d'art moderne*. Avec 51 illustr. hors texte et de nombreuses illustr. dans le texte. Paris : Librairie Plou, 1954. 324 p.

MAURITS, HUIS. *La Haye - Guide illustré* - La Haye : Galerie Royale de Tableaux, 1954.

MINIATURES INDIENNES au temps des grandes moghols. Paris : Les Éditions du Chêne, 1950. Introd.: Jean Pozzi (Société Français de Reproduction des Manuscrits à Peinture). 10 p. Avec 8 reprod.

ORTEGA Y CASSET, Jose. *Papeles sobre Velazquez y Goya*. Madrid : Revista de Occidente, 1950. 312 p.(anot. MM 274- 301).

PAES, José Paulo. *Cúmplices*. São Paulo : Edições Alarico, 1951. Ilustrações de Oswald de Andrade Filho. 20 p. (Dedic. do autor a MM)

PANTORBA, Bernardino de. *Guía Del Museo del Prado*. 2 ed. atualiz. Estudio Historico y Critico. Madrid : Compañia Bibliografica Española, S.A., 1954. 242 p. mais 96 ilustr.

PEDROSA, Mario - Arte necessidade vital. Rio: Livraria - Editora casa do Estudante do Brasil - CEB -, 1949. Col. Estudos Brasileiros. 235 p. (Anot. MM p. 58-47-56-151. C/dedicatória).

PICASSO, P. *L'oeuvre grave*. Julien Cain (Adm. Général de la Bibliothèque Nationale); Jean Valery- Radot, Conservateur en Chef du Cabinet des Estampes. Paris : Bibliothèque Nationale, 1955. 46 p. (Anot. MM).

POIRIER, Pierre. *La Fresque Florentine*. Paris : Éditions Albin Michel, 1955. 291 p. 96 illustr.

PONGE, Francis. *Le peintre a e`étude*. Paris : Gallimard, 1948.

Couverture de Georges Braque. 160 p. (anot. MM). Dant. 71 - 80.

POPE - HENNESSY, John. *Sieneese Quattrocento Painting*. Oxford & London : Phaidon Press LTD, 1947. 33 p. acres. 100 illustrations.

Répertoire Des Musées des Beaux - Arts et collections particulières ouvertes an public. Bruxelles : Résidence Palace, 1950.

ROGER, Marx Claude. *Redon*. Paris : Les Éditions Braun, 1950. 28 p. avec 17 planches.

SERULAZZ, Maurice. *L'Impressionisme*. Paris : Presses Universitaires, 1963. 125 p.

SEUPHOR, Michel. *Mission spirituelle de L'art a propos de L'ouvre de Sophie Taeuber - ARP et de Jean Arp*. Paris : Bergruen & Cie, 1953.

STENDHAL, Henry Beyle. *Histoire de la peinture en Italie*. Paris : Calmann-Lévy, Editeurs, sd.432 p. (Anot. MM).

THE NATIONAL GALLERY *Trafalgar Square -Illustrate Catalogue*
London, Paris, New York e Melbourne : MCMII - 1000.902(?) 128 p. Incl. 150 illustr.
(anot: "Este livro pertenceu a I.N." MM)

TIETZE, Hans. *Tintoretto - The paintings and drawings*. The paintings and the drawings with three hundred illustrations. London : 1948. 383 p. texto 300.

VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. 9 ed. Paris : Gallimard, 1938. 179 p. (Anot MM.Rio 1938.).

VLOBERG, Maurice. *L'Eucharistie dans L'art*. Ouvrage orné de 202 héliogravures. Couvertures et hors-texte: enluminures de Robert Lauz. Paris/Grenoble : B. Arthaud, 1946. Vol. I, 142 p.; Vol. II, 316 p. Collection Art et paysages.

WILENSKI, R.H. *Rousseau*. Adaptation française par Georges Taurat. France : Fernand Nathan, Editeur, 1953. 24 p. Incl. 10 reprod. Coll. Les maîtres de la couleur, n° 8. (format 24x32).

XXVII BIENNALE , *Exposizione Internazionale D'Art*. 2 ed. Venezia : Lombroso Editore. 431 p. 125 ilustr.

ZILOTY, Alexandre. *La decouverte de Jean Von Eyck. Et evolution du procédé de la peinture a L'Huile du moyen age a nos jours*. 12 ed. (revue et augmeuté). Paris : Librairie Floury, 1947. 277 p. Avec 32 illustrations.

ZOCCHI, Juan. *Durero Grabador*. Buenos Aires : Editorial Poseidon, 1943.
111 p. Inclu. 88 ilustr./reprod.

4.2. RELIGIÃO

A BÍBLIA SAGRADA - contendo o Velho e o Novo Testamento - Traduzida segundo os originais hebraico e grego. Edição brasileira com referências. Londres, Lisboa e Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica Britannica e estrangeira, 1943. 946 p. VT; 301 p. NT. (Anot. MM).

ANCELET - HUSTACHE, Jeanne. *Maitre Eckhart et la mystique rhénane.* Paris : "Maîtres spirituels" aux éditions du Seuil, 1956. 191 p. (Anot MM).

BEAUFRETON, Maurice - *Saint Françoise d'Assise.* Paris : Plou - nourrit, 1925. 340 p. (anot. MM).

BENSON, Robert-Hugh, M^{Gr}. *L'amitié de Jesus- Christ.* Trad: A. de Menthon. Préface: R. P. Auguste Valesin. Paris : Librairie Académique Perrin et Cie., 1921.255 p. (Anot. MM).

CHARDIN, P. Teilhard de. *Le milieu divin. Essai de vie intérieure.* Paris : Éditions du Seuil, 1957. 203 p.

CHASLES, Madeleine. *La joie par la Bible - étude psychologique et biblique.* Paris : Libraire Plou, 1938. 248 p. (Anot. MM).

CORREIA, J. Alves. *A Largueza do Reino de Deus.* 3 ed. Lisboa : Portugália Editora, 1943. 246 p. (Anot. MM).

FÉRET, H. M. (des Frères Prêcheurs). *L'Apocalypse de Saint Jean.* Vision Chretienne de L'histoire, Paris : Corrêa, 1946. 426 p.

GUARDINI, Romano. *Initiation a la prière.* Trad. par Jean Micréry, S.J. Paris : Alsatia, 1951. 240 p. (Anot MM).

GUARDINI, Romano - *Le seigneur.* Paris : Éditons Alsatia. Méditations sur la personne e la vie de Jésus - Christ. Trad. de Lorson S. T. 1945. tomo I, 350 p. (Anot. MM), Tomo II, 238 p. (Anot. MM).

GUARDINI, Romano. *O Senhor - meditações sobre a pessoa e a vida de Jesus Cristo.* Trad. do original alemão por Fernando Gil. Lisboa : Livraria Moraes Editora, 1964. 544 p. (Anot. MM).

GUITTON, Jean. *Dialogues avec monsieur Pouget*. Sur la pluralité des Mondes, le Christ des Évangiles, l'Avenir de notre espèce. Paris : Bernard Grasset, 1954. 258 p. Avec illustr. (Anot. MM).

HELLO, Ernesto. *Fisionomia dos Santos*. Trad. del frances por Juan Maragall. Buenos Aires : Editorial Difusion / Tucuman, 1859, 1940, 366 p. (Anot. MM - "Pg. 111: Imagem Do Homem.")

JEORGENSEN, Johannes. *Pèlerinages Franciscaines*. Trad. de Danois: Teodor de Wyzawa. Paris : Perrin et Cie, 1922. 321 p. (Anot. MM).

KEMPIS, Thomas. *L'imitation de Jésus-Christ*. Intr.: Mgr. R. H. Benson. Londres: J. M. Dent & Sons; Paris : Georges Crès et cie, 1913. Collect. Gallia, direct.: Charles Sarolea. 374 p. (Anot. MM).

LA RÉGLE du TIERS - ORDRE de Saint François de Nicolas IV et la constitution de Léon X pour les religieux et les religieuses du Tiers - Ordre régulier. Paris : A L'art catholique, 1926. 59 p.

LE CHRIST - Enciclopédie populaire des connaissances christologiques - Direc. M. l'Abbé G. Bardy, M. l'Abbé Tricot. Paris : Librairie Bloud et Gay, 1932. 1264 p. (Anot. MM).

LE GRAND, Léon. *Sermons*. Introd: Dom Jean Leclercq; Trad: Dom René Dolle - Moines de Clervaux. Paris : Les Éditions du CERF, 1947. Tome I. 259 p. Coll. Sources CHRÉtiennes, dir. H. de Lubac, S.J. et J. Daniélou, S.J.

LEBRET, L. J. *Guide du Militant*. Paris - L'Arbreste (Rhône) : Économie et Humanisme, 1946. Col. L'économie Humaine. 155 p.

_____ . *Guide du Militant*. Tome deuxième, Programme constructif-une nouvelle pédagogie. Paris : Economie et humanisme, 1946. 184p.

LEFEBVRE, Dom Gaspar.(O.S.B.) Prior do Mosteiro de Santo André, Bruges. *Liturgia, princípios fundamentais*. Trad. do francês: A. C. Porto : Machado & Ribeiro, 1922. 262 p. (Anot. MM).

LIMA, Alceu Amoroso. *A vida sobrenatural e o mundo moderno*. Rio de Janeiro: Agir, 1956. 469 p. (Anot MM).

LLULL, Ramon. *Le livre de l'ami & de l'aimé*. Trad. du catalan par Guy Lévis Mano et Josep Palau. Paris : GLM, 1953. 106 p.

LUBAC, Henri de. *Affrontements Mystiques*. Paris : Témoignage Chrétien, 1949. 213 p. (Anot MM).

_____. S. J. *Catholicisme - les aspects sociaux du dogme*. 4 ed Rev. et augm. Paris : Les Éditions du Cerf, 1947. 416 p. (Anot. MM).

LULIO, Raimundo. *Cantico del amigo y del amado*. Dirección e prólogo: A. Serrano Plaja. Buenos Aires : Colección Los Místicos, 1943. 105 p. (anot. MM).

LULIO, Raimundo. *Livro de los proverbios*. Obras Filosóficas. Madrid : Nueva Biblioteca Filosófica - LXVI / ESPASA - Calpex, 1933. 239 p. (Anot. MM).

MARÉCHAUX, Dom B.M. (Benédicteín de la Congregation Olivétaine). *Le Merveilleux Divin et le Merveilleux Démoniaque*. Paris : Librairie B.Bloud, 1962. 423 p.

MARMION, Columba. *Le Christ Idéal du Moine*. Conférences Spirituelles sur la vie monastique et religieuse. Namur : Belgique; Paris: Desée de Brouwer, 1932. (Anot. MM).

_____. Columba. (Abée de Maredsons) *Le Christ Vie de l'Ame*. Conférences spirituelles. Namur, Belgique : Abbaye de Maredsons; Paris : Desclée de Brouwer, 1935. ouvrage Honosé d'une lettre d'approbation de S.S. Bouoît XV. 522 p. (Anot. MM).

_____. Columba. *Spousa Verbi La Vierge consacrée au Christ*. Conférences Spirituelles. Paris : Abbaye de Maredsons, 1935. Coll. "Pax", Vol. XIII. 78 p. (Anot. MM).

MARX, K. et ENGELS, F. *Sur la religion*. Chois. Trad. annot. G. Badía, P. Bauge et E. Bottigeli. Paris : Éditions Sociales, 1960. 353 p. (Anot MM).

MEREJKOWSKI, Dmitri. *Sur le chemin d'Emmaüs*. 5 ed. Trad. du russe: M. Dumesnil de Gramont. Paris: Gallimard, s/d. 221 p.

MOUNIER, Emmanuel. *La petite peur du XX^e siecle*. Paris : Le Seuil, 1943. 157 p. (Anot. MM).

NEWMAN, Cardinal. *12 Sermons sur le Christ*. Trad.: Pierre Leyris; Introd.: R.P.Loius Bouyer. Paris : Eglhoff, 1943. 228 p. (Anot MM).

REYNA, Alberto Wagner. *Introdução à liturgia*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Agir, 1947. 315 p. (Anot. MM).

RIBER, Lorenzo. *Raimundo Lulio (Ramon Llull)*. Barcelona : Editorial Labor, 1935. Con 10 ils. - retablo del Museo de Letrán, de Roma, do pintor mallorquin Pedro Barceló. 221 p.

SAINT NIL. *Traité de la Prière.* Trad. R.P. Dom J. Joliet. (Moine de Solesmes). Saint - Maximini (Var) : Éditions de La Vie Spirituelle, Extrait; Ligugé (Vienne) : Imprimerie E. Aubin, 1925. Col. Les grands mystiques. 30 p. (Anot. MM).

SANTA TERESA - *Las Moradas.* 7 ed. Prol. e notas : Tomás Navarro Tomás. Madrid : Espasa - Calpe, 1962. 265 p. (Anot MM).

SCHROEDER, Dr. H. E. *São Felipe Neri. Perfil biográfico.* São Paulo : Editora Vera Cruz, 1942. 158 p. (Anot. MM).

TAGORE, Rabindranath. *La religion du poète.* Paris : Payot, 1924. 185 p. (Anot. MM).

VICO, Giambattista. *La scienza Nuova.* Secondo e'edizione del 1744. Vol. secondo. Milano : Rizzoli - Biblioteca Universale, 1963. 638 p. (Anot. MM).

VONIER, Dom Anscuire. *O Mistério da Igreja.* Trad. Dom Paulo Gordan O. S. B. Rio de Janeiro : Edições "Lumen Christi", 1941. (Anot. MM).

_____. (O.S.B. Abbé de Buckfort) - *L'Espirit Chrétien.* Trad. de L'anglais : J. Raymond. Avignon : Libraire Aubavel Frères, Editeurs (Imprimeurs de N.S.P. Le Pape), 1922. 216 p.(Anot MM).

_____. *Doctrina y clave de la eucaristia.* Buenos Aires : Emecé Editores, 1946. 262 p.

_____. *La clef de la doctrine eucharistique.* Pref. et trad.: R. P. Roguet, O. P. Paris : Les éditions du cerf, 1947. 266 p.

_____. *Espírito Cristão.* Rio de Janeiro : Lumen Christi, 1941. Col. "Vida Cristã", Vol. 3. 216 p. (Anot. MM).

4.2.1. Religiões orientais

AUROBINDO, Shri. *Perçus et peusées.* 6 ed. Trad: La Mère; Pref: Jean Herbert. Col. Grands maitres spirituelles dans L'Inde contemporaine. Dir: Jean Herbert et Lizelle Reymond. Paris : Adyar, 1950. 48 p. (Anot. MM).

_____ . *La bhagavad - Gîtâ*. 4 ed. Trad. française: Camille Rao et Jean Herbert. Préf: Jean Herbert. Paris : Albin - Michel, 1942. 47 p. (Anot. MM) Col. Spiritualités vivants. Série Hindouisme.

_____ . *Trois Upanishads* (Isha, Kena, Mundaka.) Série Hindouisme. 2 ed. Paris: Éditions Albin Michel, 1949. Col. Spiritualités vivantes. Dir. P. Masson - Oursel et Jean Herbert. 282 p. (Anot. MM).

CONFICIUS et **MENCIUS**. *Les quatre livres de Philosophie morale et politique de le Chine*. Trad. du chinois: G. Pauthier. Paris : Charpentier, 1846. 513 p. (Anot. MM).

COOMARASWAMY, Amanda K. *Hindouisme et bouddhisme*. Trad. de l'anglais: René Allar, Pierre Pousoye. Paris : Gallimard, 1949. 187 p. Col. Idées.

COOMARASWAMY, Amanda K. / **HORNER**, I.B. *L pensée de Gotama, le Bouddha*. Trad. de l'anglais par J. Bulrot. Paris : Éditions Corrêa, 1949. 308 p. (Anot. MM - "violência e inferno", 116; "o elefante e os cegos", 145).

DELIUS, Rod. U. *A vida e a doutrina de Buda*. Trad. de Irene Rodrigues. Lisboa : Edit. Arco, 1940. Col. Mosaico da Cultura, N° 1014. 86 p.

GANDHI, M. *Lettres à L'Ashram*. 4 ed. Trad. e pref.: Jean Herbert. Paris : Albin Michel, 1937. * 110 p. (Anot. MM "pg. 85 non violence") * Col. Espiritualités Vivantes, série Hindouisme.

GUÉNON, René. *L'homme et son devoir selou le Vêdânta*. 4 ed. Paris : Les éditions traditionnelles, 1952. 195 p.

HERBERT, Jean. *La notion de vie future dans l'hindouisme*. 3 ed. rev. et corr. Paris : Adejar, 1950. 105 p.

KOYRÉ, Alexandre. *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI siècle allemand*. Paris : Gallinard, 1971. 184 p. (Anot. MM).

LANCIOTTI, L. *Che cosa ha veramente detta confucio*. Roma: Ubaldini, 1968. Col. Che cosa... detto, vol XI. 114 p.

LEMAITRE, Solange. *Ramakrishna et la vitalité de l'hindouisme*. Paris : Maîtres spirituels aux éditions du Senil, 1959. 191 p. Avec illustr. (Anot. MM).

LUBAC, Henri de. *Aspects du Bouddhisme*. Paris : Éditions du Seuil, 1951. 199 p. (Anot. MM: Newman s/ o céu e o inferno: 139").

MAHOMET. *Le Koran*. Trad. de L'arabe: M. Savasy. Paris : Éditions Garnier Frères - Paris, 1948.

POUND, Ezra. *Confucio studio integrale e l'asse che non vacilla*. Milano : ALL' insegna del Pesce d'oro, 1955. 195 p. (Anot. MM: "perfezionare la parola - 177 117, 121").

RENON, Louis. *L'hinduisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1951. 126 p. Col. "Que sais je ?" Le point des connaissances actualles.

ROLAND, R. *La vie de Vivekananda et L'évangile universel*. Vol. I, II. Paris : Libraire STOCK, 1930. 252 p. (Anot. MM).

SCOTT, J. Williams. *Tratado de magia oculta*. Trad. W. Pereira Comdoyle. São Paulo: Edições e Publicações Brasil S/d. 183 p.

SUZUKY, Daisetz Teitaro. *Le non mental selon la penxe zen*. 2 ed. Paris : La Colombe, 1952. 216 p. (Anot. MM).

VIVEKÂNANDA, Swâmi. *Râja Yoga ou Conquista da natureza interna*. (Conferências) Trad. Lina Marville (Kshanti). Lisboa : Livraria Clássica Editora, 1925. 124 p. (Anot. MM).

_____ - *Jnana Yoga*. Trad. de l'anglais par Jean Herbert. Preface: Paul Masson - Oursel (Direc. d'Études à L'École des Hantes Etudes). 3 ed, rev. et an. Col. Les contemporaine. Paris : Adrien Maissonneuve, 1938. 545 p. (Anot. MM).

WATTS, Alan W. *Lo zen*. 2 ed. Milano : Bonpiani, 1958. Col. Portico, Critica e Saggi, a cura de Umberto Eco. 172 p. (Anot. MM).

WENSINCK, A. J. *La peusce de Ghazzáli*. Paris : Adrieu - Maissonneuve (Librairie d'Amérique et d'orient), 1940. 201 p.

RÉSUMÉ

COUTO, Alda Maria Quadros do. Le signe de Dieu dans la cartographie critique de Murilo Mendes. Thèse de Doctorat en Lettres, spécialisation: Théorie de la Littérature. Campinas, UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 1997.

Cette étude montre l'importance des traits religieux, particuliers à la création poétique de Murilo Mendes, dans la caractérisation de la critique à la peinture, dans des chroniques publiées à Rio de Janeiro et dans la correspondance avec le peintre Lídia Baís originaire de l'État du Mato Grosso do Sul, présentée comme un épisode précurseur de l'exercice critique du poète originaire de l'État de Minas Gerais. La thèse a pour but démontrer que le projet culturel personnel de Murilo Mendes, partagé avec d'autres artistes comme Ismael Nery et Jorge de Lima, comporte des conceptions qui partent des archétypes bibliques et des dogmes catholiques retravaillés dans la poésie, sont transformées en des principes d'exercice critique et atteignent la caractérisation d'apostolat et de messianisme artistique.

Les traits religieux, identifiés à partir de poèmes des livres *O Sinal de Deus (Le Signe de Dieu)* e *Tempo e Eternidade (Temps et Éternité)*, sont aussi retrouvés dans le traitement de la poésie et de la musique, toujours dans les textes critiques de Murilo Mendes. L'essentialisme religieux dont le poète originaire de l'État de Minas Gerais a été l'un des idéalisateurs est perçu comme l'un des liens pour la compréhension de la peinture et du projet artistique-existential de Lídia Baís, comme conséquence de sa courte fréquentation d'Ismael Nery et de Murilo Mendes.

Il s'agit de démontrer, par une procédure descriptive et par une étude de cas, les relations et les différenciations de projets culturels individualistes et universels qui fondent des modèles traditionnels et des avant-garde européennes au Brésil dans les décennies de trente et de quarante.

MOTS-CLÉ : Poésie brésilienne - histoire et critique. Art et littérature. Critique d'Art. Peintres - Brésil - Critique et Interprétation. Murilo Mendes. Lídia Baís.

5. FONTES BIBLIOGRÁFICAS PARA LÍDIA BAÍS

BAÍS, Lídia . *Catálogos Lembrança do museu Baís*. Campo Grande : s/n, s/d.

FIGUEIREDO, Aline . *Artes plásticas no centro-oeste*. Cuiabá : Edições UFMT/MACP, 1979.

_____ . *Arte aqui é mato*. Cuiabá : UFMT, 1990.

_____ . *A propósito do boi*. Cuiabá : UFMT, 1994.

MARTINS, Nelly. *Duas Vidas*. Brasília : Centro Gráfico do Senado Federal, 1990.

MENEGAZZO, Ma. Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo grande : CECITEC/UFMS, 1991.

MOURA, Carlos Francisco. In: *Artes plásticas em Mato Grosso nos séculos XVIII e XIX*. Cuiabá : Edições UFMT e Fundação Cultural de MT, 1976.

ROSA, Maria da Glória Sá - "Retrospectiva Lídia Baís". Cát. 28/5 a 5/6 de 1980. Paço Municipal - Campo Grande - MS.

_____ . "Lidia Baís - a arte além do tempo". MS Cultura, Campo Grande, ano I, n.4, jan. / mar, 1986.

TRINDADE, Maria Tereza. (Lídia Baís) *História de T. Lídia Baís*. Campo Grande, MS : s/n, s/d.

ANEXOS

ANTOLOGIA DE CRÍTICA DE PINTURA

SELEÇÃO REVISADA DE TEXTOS PUBLICADOS POR MURILO MENDES:

JORNAL "A MANHÃ", SUPLEMENTO LETRAS E ARTES
RIO DE JANEIRO - 1947 - 1948 - 1949 - 1951

REVISTA ACADÊMICA - RIO DE JANEIRO - 1940 -1942

REVISTA SÍNTESE - RIO DE JANEIRO - 1944

FONTES:

- 1 - Os textos de Letras e Artes foram digitados a partir dos anexos à dissertação de mestrado de GARCIA, Wladmir A. C. *O cometa e o bailarino: a modernidade em Murilo Mendes*. Mimeo, Florianópolis, 1990. (Biblioteca Central da Universidade Federal de Santa Catarina)
- 2 - A conferência foi feita junto a exemplares originais do Jornal A Manhã da Coleção Mário de Andrade, IEB, USP, São Paulo.
- 3 - Os textos das revistas Acadêmica e Síntese foram digitados a partir dos exemplares fotocopiados na Biblioteca da Fundação Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
- 4 - O texto Soto, escrito em 1974, faz parte do livro inédito *A invenção do finito*, organizado pelo próprio Murilo Mendes e incluído em *Poesia Completa e Prosa*, 1994.

ANTOLOGIA

Aldo Bonadei. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 5, n. 205, 6 mai. 1951, p.6.

Di Cavalcanti. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n.114, 6 fev. 1949, p.5.

Djanira. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 111, 9 jan. 1949, p.5.

Lasar Segall; Importância de Segall; Força e unidade em Segall.
Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 6, ns. 207, 208, 20 e 27 mai.1951, capa; n. 209, 3 jun. 1951, p.5.

Livio Abramo. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 5, n. 204, 29 abr. 1951, p.1 e 10.

Matisse. Letras e Artes. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, ano 2, n.61, 12 out. 1947, p.5.

OUTROS TEXTOS SOBRE PINTURA

O amigo William Blake. Síntese, Rio de Janeiro, ano III, dez. 1944, n. 36.

Maria Helena Vieira da Silva. Revista Acadêmica. Rio de Janeiro, n.61, ago. 1942.

Portinari instantâneo. Revista Acadêmica, n. 48, fev. 1940.

Soto.. *A invenção do finito* In : *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994, p. 1137- 42.

ALDO BONA DEI

Reside o pintor Bona em São Paulo, numa casa tranqüila no caminho do aeroporto de Congonhas. Para chegar ao seu atelier atravessa-se um grande jardim em que respiramos o ar antigo, jardim com suas giestas, suas madressilvas e suas zínias. Entre as árvores disfarçam-se dois ou três pavilhões que abrigam instrumentos de trabalho. Faço estas e outras indicações porque o ambiente em que o artista vive e cria não pode deixar de entrar como elemento de composição da sua individualidade, e até mesmo da sua obra. Além de pintor, Bonadei dedica-se ao que se convencionou chamar de artes menores; desenha em tecidos. De longa data o artesanato o atrai.

Somos recebidos por pessoas da família do artista, que nas suas maneiras, na sua singeleza e autenticidade, acusam a velha tradição européia de organização comunitária; pessoas que, mesmo pertencendo às classes modestas da sociedade, combinam modos rústico e aristocráticos. Do fim desse pequeno paraíso de folhagens, interrompido somente de vez em quando pelo ronco do motor de um avião, abre-se o atelier muito simples, todo caiado na sua estrutura ligeiramente monástica. Um piano inglês do século XIX, decorado com figurinhas românticas acolhem na parte superior imagens de santo em doce intimidade com bonecos feitos pelos índios carajás. Sente-se imediatamente que penetramos na atmosfera de um artista. Manifesta-se o bom-gosto, mas num tom displicente - até o justo limite em que o bom-gosto deixa de sê-lo, para servir a ostentação e o falso luxo. E - "last but not least" - encostados pacientemente à parede, eis as telas, uma vasta coleção de telas, que narram toda a carreira do pintor. Este as expõe uma a uma no cavalete, - fenômeno digno de nota - coloca-se diante delas como se não fosse seu autor, como se fosse um simples apresentador. Quase não fala. Responde meio encabulado aos comentários.

Procuro extrair a lição oferecida por estes quadros que vão passando a minha frente. Reparo como o artista se apaga diante do objeto, da matéria e do assunto - o que de resto concorda com a sua atitude ao mostrar os quadros. A soma das obras revela um temperamento anti-demagógico, anti-retórico, anti-polemista; ou, se é por natureza polêmico, soube, pela virtude de um método severo, dominar essa inclinação. De fato a disciplina manifesta-se nas telas de Bonadei como um dos elementos geradores da ordem plástica. Não pretendo com isso afirmar que não existe um drama nestes quadros. O componente patético está excluído deles; mas há diversas categorias de drama. Sinto nestas obras um traço de natureza subversiva em conflito com as forças opostas, mas domada pelo exercício de ascese a que o artista, sem dúvida, se submeteu. Neste ponto Bonadei retoma a lição de certos artistas primitivos. Compreendo o risco que existe em empregar tal termo; mas penso que já o justifiquei. Evidentemente a obra de Bonadei acha-se situada no centro da experiência e pesquisa próprio à pintura moderna. Está Bonadei longe de ser um primitivo no sentido em que se aplica atualmente esta palavra. Não é um intuitivista ou um domingueiro; é um pintor que conhece muito bem seu ofício, possuindo boa cultura plástica. Mas penso que se aparenta aos primitivos pela simplificação dos meios técnicos e porque - repito - procura apagar sua personalidade diante das figuras que toca e sabe recriar. A fatura apurada de suas telas indica um pintor concentrado - e elíptico sem ser hermético.

Referi-me à lição dada pelos quadros. Penso que a pintura de Bonadei é didática no alto sentido da palavra. De fato torna-se interessante observar como o pintor, desprezando certos "slogans" muito em voga nas inúmeras correntes e tendências em que se subdivide a pintura moderna, trata de extrair do acervo da sua experiência, obtendo soluções positivas, alguns dados clássicos de permanência, fixando-os com sobriedade. Ele volta à harmonia entre linha e cor, à preferência pelos tons baixos, e discrição com que deve ser usadas certas cores. Ensina o partido que se pode tirar dos cinzas, dos terras,

dos rosas, dos marrons, dos violetas, dos verdes sombrios, dos azuis suaves. Não encontrei nenhum quadro sobrecarregado. É, a meu ver, importante considerar que os elementos desses quadros encontram-se quase sempre em acordo - disto resultando para o contemplador um inefável prazer estético. Contemplação, eis aí o que pedem os quadros de Bonadei. Menos do que a discussão ou o momentâneo arrebatamento.

A tendência do pintor à metrização não o impede entretanto a adotar composições rígidas e secas. Eis o que nos segredam as naturezas mortas (algumas exemplares, segundo penso), os interiores, as paisagens sabiamente construídas. Em vez de aplicar a torto e a direito princípios e regras teóricas de geometrização, Bonadei procura extrair os elementos geométricos que encontra na natureza. Eis a transposição plástica de plantas e folhagens que apontam a lição do justo limite, eis a homenagem aos tinhorões recortando suas formas que nos parecem ao mesmo tempo exóticas e familiares. Justo limite, eis o que Bonadei aprendeu da natureza e aplica à sua própria arte.

"Mesmo na tempestade há ritmo", costumava dizer Antero de Quental. A mesma regra de enquadramento geométrico aplica-a Bonadei aos objetos criados pelo homem: daí o rigoroso estudo e exercício das formas suscitadas pelos bules, jarros, vasos, imagens de santos, tomados como elementos novos de inspiração. A severa consciência do justo limite afasta o pintor de soluções impuras e demagógicas. Passando, em revista os quadros, inclusive alguns pintados em Florença, em 1931, à época da sua adesão aos princípios estéticos do modernismo, constatamos a evolução sossegada mas segura de um artista que, possuindo o instinto de seus limites e suas possibilidades, não procura ultrapassá-los. Aos quarenta e cinco anos de idade, idade decisiva para o progresso ou o declínio de um artista, Bonadei encontra-se em ascensão, dominando plenamente a sua técnica. A meu ver sua obra, trabalhada com amor assegura-lhe um lugar de primeiro plano entre os pintores modernos do Brasil.

Não resta dúvida que a lição de Cézanne foi aproveitada por Bonadei com especial rigor. Esta importância primordial dada à concepção do quadro, esta consciência do valor essencial dos elementos plásticos, este abandono do fator literário, esta vigilância quanto à inútil dispersão de cores, esta quase perfeita correspondência constante de um método que é em última análise o da abstração. Abstração, não no sentido presente de escola, mas no sentido filosófico do termo. De fato o pintor, fazendo severos cortes em elementos acessórios do quadro, realiza um equilíbrio de formas e de intenções pelo qual a tela se mantém em ritmo, elegância e proporção. Bonadei, de resto, sabe observar as pautas de silêncio. É um pintor de câmera. Esta sua discricção determina por vezes uma atmosfera que diríamos religiosa, atmosfera muito mais fácil de ser constatada em certos quadros leigos da nossa época, do que em outros de temas oficialmente religiosos. Essa atenção do pintor à ordem dos valores faz com que até a sua própria assinatura tenha significação no quadro, entrando como elemento funcional.

Contendo essa força do temperamento em benefício de um resultado orgânico torna-se claro que a unidade da obra é atingida. Há pintores cuja obra ganha muito em ser vista e estudada em conjunto; cada quadro isolado perde em interesse. Com outros dá-se o contrário. Em Bonadei, segundo me parece, o conjunto impõe, ao mesmo tempo que muitos quadros isolados afirmam-se por si mesmos.

Nosso pintor inscreve-se entre aqueles que promoveram a natureza morta a um superior grau estético. Recriada por ele, a natureza morta em seu tratamento e perfeição assume um valor de "prazer" que anula a pretendida inferioridade do gênero. E as admiráveis paisagens dos fundos de sua casa da Ilha Bela, de São Sebastião, da Bahia, obedecem à idêntica dominante de rigor e construção. Com o mesmo senso seguro e exigência plástica, Bonadei transplanta árvores retorcidas da Ilha Bela, onde reponta a nota dramática de angústia que o artista consegue reduzir ao seu justo limite. Pudor de adotar certos efeitos por meio de um toque violento de cor, ou de forma que requeira

apenas a participação da nossa sensibilidade. Arte inteligente, refinada, flor de gosto e cultura, através da qual o pintor movido por harmonia terna, propõe a pacificação de elementos em desacordo, preparando a síntese final depois da luta entre natureza e força transfiguradora, entre instinto e construção didática. Solução que não agradará a muitos, interessados em que a arte reflita apenas o drama de um universo esquecido da justa medida, e à espera da sua própria desagregação. Mas a solução que agradará a outros: estes estimam de ver a arte elaborar formas que reconduzam o observador, ao menos por momentos a sua perdida paz.

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 6, n.205, 6 maio, 1951, p. 6.

DI CAVALCANTI

Os amigos de Di Cavalcanti - os inúmeros amigos que este homem de espírito possui - mostravam-se, há alguns anos atrás, preocupados com a carreira e o destino do pintor. Todo mundo sabia que Di Cavalcanti fora um dos iniciadores do movimento de 1922 - e mesmo, segundo algumas opiniões, seu principal iniciador. Todo mundo sabia que ele gozava de considerável reputação como animador de movimento: mas na verdade havia um certo receio em apontá-lo como um pintor de primeiro plano; e isto se deve ao aspecto dispersivo do seu talento. O feitio boêmio do homem - boêmia de grande estilo, de resto, - refletia-se na apreciação 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. Temia-se pela sorte do pintor Di Cavalcanti, que começara com um ímpeto soberbo fundado sobretudo num conhecimento 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 ou ao planejamento, do que a essa mesma carne que encerra tantos problemas para o espírito.

Ora, esse feitio boêmio do temperamento de Di Cavalcanti combina-se com uma capacidade de trabalho que espanta os mais desatentos e desprevenidos. A arte de Di Cavalcanti bem como sua pessoa humana, bem como seu método de ofício, 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 no Brasil - um revoltado contra as imposições drásticas dos partidos, um homem que sempre examina seus problemas, e que atingiu um elevado nível de consciência artística. Debaixo de aparências ligeiras, a carreira de Di Cavalcanti tem assumido aspectos patéticos de alto drama intelectual, este homem inquieto tem vivido em encruzilhadas à procura de soluções plásticas, políticas e críticas, debatendo continuamente o caso do Brasil, o caso da anarquia universal e seu próprio caso que se misturou com os outros.

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. O homem Di Cavalcanti é rico em surpresas e imprevistos, solidário com os 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, abismos, contradições. Daí o aspecto triste às vezes mesmo sinistro, de certos personagens festeiros de seus quadros. Todos nós sabemos que o substrato da alegria brasileira é carregado de tristeza. Em alguns dos melhores momentos da carreira, Di Cavalcanti atingiu pela força da verdade plástica o cerne da nossa própria verdade metafísica na unificação de seus contrastes: de fato a gente brasileira foi ali recriada em síntese erudita, como em passagens hoje clássicas para nós, de Aleijadinho, Castro Alves, Machado de Assis, Ernesto Nazareth, Vila-Lobos, Portinari, Manuel Bandeira, Cícero Dias, Mário de Andrade, Jorge de Lima e alguns poucos mais.

É curioso observar que Di Cavalcanti nunca ultrapassou a linha do 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 superafetações do cubismo - o que aconteceu a tantos pintores, e não dos menores. Excetuando o precursor Ismael Nery, não vejo entre nós quem melhor do que ele terá aproveitado a útil e fecunda lição cubista.

Precisava 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, de calor, de tédio, de carnaval político, de ânsia de liberdade, de musicalidade... Esta atmosfera brasileira que o Rio foi o vasto resumo até chegar a derrocada de 1942, com a entrada do país na guerra, a falsificação e americanização do espírito carioca, com tudo mais do que se seguia e se segue, no assalto à vida de uma cidade que não pode mais reservar tempo a contemplação e aos prazeres gratuitos. A arte de Di Cavalcanti registra um repouso, um relativo repouso, entre duas catástrofes; os personagens do drama sabem, ainda veladamente que os espera uma organização de terror, uma provável vida de trabalhos forçados: por isso é que sambam a beira da iminente

ameaça. Di Cavalcanti é o fixador plástico da nossa dança nacional, o samba. É o fixador do lirismo carioca esse lirismo que, repito, vai-se perder pelas imposições do novo ciclo de civilização (ou de barbárie) em que começamos 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 da sensibilidade de uma pessoa 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 contato abstrato com a massa através do comício ou do rádio. Conheceu a fundo os problemas do povo, bem como seu gênio da desforra a que aludí. Homem de luta, homem de prazer, homem de conflito, homem de liberdade. Homem que sabendo compreender e apreciar o lado cósmico da vida não ignora o que o mesmo lado contém de trágico, pois a comédia e o drama não são compartimentos estanques, chegando a se fundir... No espírito de Di Cavalcanti a consideração e exposição dos efeitos cômicos reveste-se duma força crítica e artística de rara categoria, que seria errado julgar sem importância. Na era sinistra em que vivemos, o contato 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. É que nesse momento vemos o pintor usar sua vontade criadora, concentrar sua força psíquica e ordenar seus meios técnicos - mas ao mesmo tempo abandonar-se com uma certa fragilidade aos poderes de amargas decepções e de belas surpresas, e que tanto impressionava Leonardo. É a verdade que poderemos também chamar a este acaso - o subconsciente. Mas o fato é que o artista não vive só de sua vontade toda poderosa. Muitas vezes um pintor começa um quadro e o termina bem diferente do que o havia planejado.

Quantas vezes observei Di Cavalcanti pintar! Via-o iniciar 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 imprecações 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 Renoir, a Eleonora Duse, 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 o que continua sendo. Examinava problemas de luz, cor, desenho e composição: desmanchava, retocava, pensava ângulos, e 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 da matéria viva que se oferece ao dedos do amante e do pintor. Todos os sentidos eram convocados para o exame da tela que ia surgindo das profundidades da solicitude e da ternura do artista, como um objeto amável.

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 de nossa pintura, abrangendo resumidamente trinta anos de trabalho, diversas faturas e diversas tendências resolvendo-se magnífica unidade. Unidade, sim, pois o fenômeno é digno de registro: todos esses anos duma já longa carreira Di Cavalcanti permanece 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 esplêndida 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 falsa riqueza e ornatos supérfluos.

Os trabalhos de Di Cavalcanti dos últimos anos acusam grande progresso técnico sobre a produção anterior a 1942. Recebeu também a paleta novos tons sombrios, resultante de tudo uma gravidade insuspeitada em telas de anos mais remotos. Alguns quadros evocam imediatamente a técnica da tapeçaria moderna outras manifestaram 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 o mais nobre e elevado, quero dizer, nas possibilidades de desdobramento do quadro em mural, ajustada, 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 foi demonstrada de modo persuasivo pela manutenção da técnica própria ao pintor, já que muitos dos 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 originalmente o pintor, numa esfera 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 alternados, revelando um notável senso da composição.

O aproveitamento da técnica da escola da Paris transplantada com sabedoria no terreno da pintura brasileira demonstra a aguda inteligência do nosso Di Cavalcanti, que assim coloca o nacional no plano do universo, numa fecunda operação de síntese e fusão de valores tão constante no ambiente cultural da nossa época.

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 3, n. 114, domingo, 6 fev. 1949, p. 5.

DJANIRA

Os dados biográficos de um artista sempre hão de ter interesse para a exegese da sua obra. Creio que não será indiferente saber que Djanira nasceu na cidade de Avaré, Estado de São Paulo, que é neta de índio brasileiro, sendo o pai dentista e farmacêutico. Pelo lado materno Djanira descende 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 veia popular, mas sim erudita. Sua mãe era austríaca. O avô materno, também austríaco, foi professor de matemática num instituto correcional de Viena. Esses 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 "Fanfullas", reunindo-se, afinal, a original família. Um dos tios de Djanira, até antes da última guerra mundial era bispo de Trieste. De um lado, pois, vem Djanira do índio brasileiro; do outro vem da cidade européia - e que cidade! Viena, onde a civilização deu o máximo, se é que civilização quer dizer cultura, humanismo e refinamento de costumes.

Conheci Djanira pelo idos de 1921, num velho e simpático casarão da rua Mauá, em Santa Tereza, do tempo em que havia árvores, opulentas, jaqueiras e mangueiras. Ai de nós, homens do Rio de Janeiro! Homens sem árvores e sem mar: estão derrubando as árvores e podando mar.

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

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

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

Esses seis meses passados no Liceu assinalam oficialmente a iniciação pré-histórica da nossa pintura no seu ofício. Entretanto, faço sondagens em épocas mais 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 sua carreira. Durante meses e meses Djanira estudou, sob o olhar inquisidor do mestre romeno que - detalhe digno de registro - não lhe mostrava álbuns de reproduções. Djanira revelou-se, entretanto, à altura das exigências do terrível professor: foi uma aluna 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 marinheiro anônimo! Na sua fase heróica, pintava, pela noite adentro, pintava na cozinha, para não incomodar os outros. Segundo a mitologia grega, o nome de Djanira indica mulher crédula. Ora, Djanira contra todas as sombras e todos os fantasmas que se lhe opunham e sobrepunham, acreditou na pintura. E venceu a áspera luta, porque de fato, se tornou uma 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 princípio de sua carreira, notava-se uma tendência para incluí-la entre os pintores ingênuos, alfundegários 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 30 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 guaches de Cícero acusavam um senso agudo da composição e fortes preocupações de cor, embora o aspecto poético sobrepujasse, aos olhos dos leigos, outras

qualidades. A consulta, que fiz recentemente, no Recife, a obras de Cícero, das primeiras fases, confirma 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 inculto. Entretanto, ele mesmo se defendera, dizendo mais ou menos o seguinte: "Sou músico 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 incultura de Portinari. Entretanto os censores se esquecem da imensa cultura de Portinari 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, ironicamente, se ela era sempre assim quando falava sobre pintura. "Sempre assim, retruquei, e é natural que o seja. Esse entusiasmo vem do conhecimento do objeto que se admira, no caso o da pintura". 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, produzem uma determinada soma, conjugando-se então harmoniosamente, e a consciência do artista alcança sua plenitude, podendo, ele, de agora em diante, compreender-se melhor, e compreender, também, melhor, 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 época vai formando, o artista pesquisa o material que é necessário à sua construção, lançando raízes no seu ambiente. Eis porque não se pode criticar nem julgar nenhum artista desligado da sua época e das condições da cultura que lhe pode oferecer. Lemos na biografia de Cezanne, que ele admirava Bouguereau. Como poderia, o revolucionário Cezanne, admirar o "pomplier" Bouguereau se não fosse ao

menos por contraste? Se Cezanne o admirou, é que o outro lhe trazia direta ou indiretamente uma contribuição qualquer à sua cultura.

Na exposição realizada em 1943, na A.B.I., e, mais tarde, no Instituto dos Arquitetos, em 1945, predominava, ainda, em Djanira a nota instintiva. Havia o encontro das cores lançadas displicentemente em grandes espaços vazios, verdes e vermelhos, dispensados com generosidade e sem espírito de construção, ateliers esperando aparições arbitrárias, janelas sobre jardins incultos, carrosséis vertiginosos. Onde falta a técnica, sobra a poesia, diziam os maliciosos. Sem dúvida, com isto a pintora entrou na fase histórica, e o que se pode chamar de sucesso literário foi grande. Pouco a pouco, entretanto, começou-se a recear pelo seu futuro. O mestre Marcier deixara o Rio, seduzido pelos ares barrocos de Minas. Esbotavam-se os artifícios poéticos e a necessidade de uma realidade plástica mais alta e mais forte começou a se fazer sentir. Estaria liquidada a pintora Djanira? Seria mais um caso de bissexto da pintura, como tantos outros, que vão terminar nos leiloeiros ou nas coleções de três ou quatro excêntricos? Não. Djanira concluía suas provas vestibulares, embarcava para os Estados Unidos, e lá recebia o choque dos museus, de uma sensível parte da pintura européia - "hélas"! - que o ouro americano conseguiu 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 inclinado a também pensar assim. Entretanto, uma meditação mais profunda, sobre seu caso, alterou os dados do conceito. Penso 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 cidadina; atmosfera de praças e jardins públicos, de feiras e carrosséis onde cada um procura prazeres simples e modestos, mas repito, num ambiente de liberdade e abandono. Reparem nessa tela onde um anjo preside ao tráfego, reparem nessas carruagens 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, reparem nos balões luminosos, nos patinadores que deslizam, nas crianças correndo, nos homens voadores, tão diferentes, de resto, dos de Chagall, em todo esse mundo, à vontade, saído da imaginação e do pincel de uma pintora que viu Breughel e Bosh, 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 Lins Cosme, encontramos a prova de que Djanira é capaz de contenção, submetendo o instinto a severo rigor. Nos guaches 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. Aí, 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 as seu grande talento natural.

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 3, n.111, domingo, 9 jan. 1949, p. 5.

LASAR SEGALL

Paulo Prado disse-me uma vez, há vários anos que considerava Lasar Segall um grande pintor, mas que não gostaria de ter muitos quadros dele em sua casa, pois o julgava um pintor triste. "Seus quadros deprimem", acrescentou. A indicação parece-me interessante para início de conversa. Lasar Segall não é evidentemente um pintor alegre, eufórico, se bem que, segundo suas próprias declarações, possua uma alegria elevada, não a alegria superficial que se opõe à tristeza.

Referia-se também sem dúvida o saudoso escritor às cores empregadas por Segall, a sua predileção pelas terras e cinzas. Tal reação diante da obra de um artista parece-me obedecer antes a motivos de ordem temperamental, do que de ordem estética filosófica. O episódio parece-me esclarecedor. Grande parte do público letrado e até culto, pede a um pintor que o distraia de suas angústias e dificuldades cotidianas. Sob este prisma é claro que o registro dos poderes da arte torna-se reduzido, sofrendo seu conceito uma mutilação que os verdadeiros criadores jamais aceitariam. Tem-se debatido em excesso o problema da finalidade da arte, não sendo minha intenção trazê-lo agora aqui; apenas desejo assinalar que a finalidade da arte não consiste em divertir. Fica portanto anulado por eliminatória um ponto. É verdade que Poussin declarou mais ou menos: "Le but de la peinture, c'est la delectation". Mas isto é outro aspecto da questão: deleitar não equivale a divertir. O princípio de prazer, por natureza pertence a ordem fisiológica, é elevado pela alquimia da cultura à ordem estética, tornando-se parte indispensável à comprovação de muitas grandes obras de arte. Mas é óbvio que outros elementos, e não menos importantes, entram nessa composição.

No caso particular de Segall - o que nos interessa aqui - as restrições de alguns derivam sem dúvida dos seus temas preferidos, bem como da sóbria gama das cores empregadas. O que revela em última análise um desvio de ângulo de raciocínio: pois muitas atitudes críticas partem às vezes de impulsos apaixonados, de considerações de ordem privada e de uma redução do campo da realidade inclusive da realidade ótica. Ora, a universalidade da arte é um espelho da universalidade da própria vida no seu perpétuo ofício de criar. Dentro deste plano de universalidade convivem tipos e categorias humanas díspares. Considerar cada figura dentro do elemento familiar em que se desenvolveu e chegou a se diferenciar da massa anônima, implica um processo

de amor, de trabalho, de respeito, de sensibilidade, de inteligência. Há, por exemplo, inúmeras teorias de interpretações da cor, do desenho, da linha, do volume. É inútil pedir a Matisse o ... que só Rouault poderia dar; ou pedir a Pancetti o que só Dia Cavalcanti estaria em condições de oferecer. A revisão do processo de pensamento, a mudança de atitude mental, o combate á rotina, a aceitação de um universo em que se cruzam múltiplas correntes de cultura, eis alguns pontos de um programa de recuperação crítica que deveria ser sempre apresentado a todos aqueles que desejam aperfeiçoar seus conhecimentos de arte. É preciso considerar a vastidão e multiplicidade das formas, idéias, imagens e sensações que se oferecem à nossa ruminação. A palavra divina afirma: "Na casa do Pai há muitas moradas" aplica-se também de variadas maneiras ao universo da arte. A cada um sua morada, conforme o talento que recebeu, conforme que natureza original ou transfigurada, conforme seu amor, seus erros, suas paixões, seus ímpetos, sua ideologia, suas inclinações, seu silêncio. No caso particular do pintor, conforme não quer dizer colorir: e que em geral é muito difícil saber ver.

A observação preliminar que se impôs ao meu espírito, ao rever recentemente uma grande soma de quadros, desenhos e gravuras de Segall no seu atelier em São Paulo, é a seguinte: sem nenhuma interferência ou insinuação do pintor, pude constatar o selo de autenticidade da sua arte, a espécie de íntima necessidade, de lógica interna que preside e comanda suas realizações. Considerando-se a obra de um pintor, é necessário examiná-la em seu conjunto global e ao mesmo tempo peça por peça. Isoladamente. Caso possível - e neste ponto a nossa época é privilegiada, pois a documentação sobre os artistas aumenta cada dia de volume - caso possível será útil consultar as idéias ao pintor, sobretudo seus princípios estéticos, sua posição ética, e procurar através dos anos, das diversas fases da sua evolução, o fio condutor, a trama específica que nos ajude a pensar os motivos da sua mensagem, sua sinceridade, e - ponto de máxima importância - sua profunda razão de ser, sua unidade. Admitimos que tal atitude é difícil de ser seguida pelo observador comum, impondo-se entretanto - "et pour cause"- aos críticos e escritores que estudam problemas de artes plásticas, bem como aos amadores de grande classe. Tal método conduzirá a uma possibilidade mais elevada de julgamento afastado do facciosismo. (E o faccismo estético não é menos pernicioso do que o político). É na intimidade do seu atelier que melhor se conhece um

artista, mormente na ocasião de um colóquio livre de influências estranhas. Os comentários às obras, aos problemas gerais da arte e aos problemas particulares do artista, vão surgindo espontaneamente, determinado uma atmosfera de mútua compreensão e sinceridade, favorável ao balanço crítico.

Passando em revista uma longa série de óleos, gravuras, guaches aquarelas e desenhos de Segall, de 1913 e 1951, não direi que não houve soluções de continuidade na evolução da obra; direi que se verifica um processo às vezes demorado mas certo, resultante sobretudo do choque com a natureza brasileira e a descoberta de Campos do Jordão. Este fato marcou profundamente a pintura de Segall, ao mesmo tempo que conduziu uma mudança ao eixo de interpretação da nossa natureza: o artista, afastado das aparências superficiais, procura transpô-la de maneira elevada, anulando o fácil conceito de "Brasil tropical", idéia excelente para cartazes turísticos.

Eis um acontecimento da maior significação para nós: o encontro da antiga cultura israelita, sedimentada através dos séculos, com a jovem cultura caótica de um país em regime de experiência, plantando desordenadamente os marcos da sua aventura artística. Creio que Segall, embora, para honra nossa, se tenha tornado cidadão brasileiro, embora ame de fato o Brasil e saiba, como poucos, interpretar sua atmosfera, permanece israelita no fundo do seu ser. Não pode ou não quis absorver certos danos fundamentais da nossa formação. Suponho que não tenha abordado o cristianismo, ou, se o fez, o rejeitou. Mas bem sei que a cultura israelita é por si mesma um imenso valor; além disto nós descendemos espiritualmente dos Profetas e dos patriarcas que esperavam durante séculos o advento de Cristo. Eis por que um cristão se sente à vontade na companhia de um verdadeiro israelita. De resto, o alto padrão da obra de Segall faz inserir o nome do artista numa categoria universal de valor, de maneira que os homens de todas as raças, crenças políticas ou religiosas se podem reconhecer nela; porque à segurança da construção plástica corresponde igual força de humanidade que transcende a todos os acidentes particulares. Isto é próprio dos grandes criadores.

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 6, n. 207, domingo, 20 de maio 1951, capa.

IMPORTÂNCIA DE SEGALL

II

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

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 intuitivistas, há pintores realistas fazendo o jogo dos pintores "metafísicos", etc. É certo que todos sofrem a pressão de inumeráveis teorias em permanente conflito. Mas chegados à natureza 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 contínua pesquisa 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 descaso pela tirania dos "ismos", são dados seguros de apreciação 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 espírito fixá-los num momento único! Entretanto, mesmo apesar da inevitável sucessão, vemos que os problemas se ligam ainda nas obras aparentemente mais autônomas. 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. É o pintor da moderna Diáspora, o fixador do tema do eterno caminhante, do perseguido, castigado. Operou a conjugação do jeito e do ambiente brasileiro e cujos aspectos de desolação ou de plenitude sabe tão bem interpretar. Conferiu dignidade 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 entregou à solidão absoluta. Creio que nas origens israelitas 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", "Programa", "Campo de Concentração", "Navio de Emigrantes" - quadro que de certa maneira corresponde na nossa pintura atual ao "Navio Negroiro" de Castro Alves.

A segalleana 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. Na nossa época, época eminentemente polêmica, a exacerbação das paixões políticas produz um distúrbio no eixo de equilíbrio do artista; poucos são os que realizam a interpretação dos valores plásticos, humanos e sociais. A perigosa vizinhança da "charge", no cartaz de propaganda e da ilustração, agravada ainda pela sobrecarga de intenções polêmicas, numa atmosfera em constante exaltação, produz um desajustamento entre a sensibilidade e a inteligência; e com isso sofre a obra de arte nas suas exigências mais fundas. Poucos pintores atuais terão levantado um movimento de tão sólida estrutura social como o pintor do "Navio de Emigrantes". Mas poucos terão conseguido um resultado tão harmônico, em que a violência do libelo é balançada pela justeza das proporções.

Quantos elementos esquecidos soube Segall utilizar e valorizar! Esses pontos esbranquiçados em certos quadros. Esse perpassar de leve do pincel. O silêncio de outras telas - silêncio de um universo concentracionário onde ninguém responde às perguntas do prisioneiro... De fato a segalleana assume plasticamente o mistério da solidão do homem-mistério manifestado muito mais claramente, em número 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 segalleana 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 sabiamente balanceados e ordenados. O exame atento da obra revela que Segall rejeita a improvisação e as insinuações 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 demônio do gigantismo é domado: é evidente que com isto a composição se beneficia. A vontade interior comanda a fórmula.

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 6, n. 208, domingo, 27 maio 1951, capa.

FORÇA E UNIDADE EM SEGALL

III

As reservas de alguns ao monocronismo de Segall procedem sem dúvida de uma concepção muito particular da cor. Nada mais difícil de ser VISTO, interpretado e usado, do que a cor. Na obra de Segall, como se sabe, as preferências vão às terras, aos cinzas, aos verdes pálidos, aos ocres finos, ao amarelo-laranja, aos vermelhos escuros, ao amarelo limão. Entretanto, que complexas operações se realizam no laboratório íntimo do pintor antes desses tons atingirem o último estado! Que densidade carregam essas tintas sóbrias, que expressividade na sua aparente pobreza! Falar de despojamento... não sei: antes prefiro mencionar a valorização dessas cores que afirmam sua força autêntica em tão numerosas telas. Antes prefiro sublinhar a riqueza dessas tintas sóbrias que, sustentando a construção plástica, conferem-lhe nobreza e dignidade exemplares. De resto, a cada pintor corresponde uma necessidade técnica e uma atmosfera próprias. O que interessa mais de perto é o resultado final. E os resultados da segalleana são dos mais convincentes. Diante de certas telas veio-me ao espírito a anotação de Beethoven à margem dos cadernos de Haendel: "Eis a verdade!"

Bem sei que sou um leigo, por isso quero apoiar meu testemunho sobre a palavra dos competentes. Vieira da Silva (Maria Helena) que alcançou nos últimos tempos renome definitivo, expondo em Paris ao lado de Picasso, Klee e Braque, assim se exprime publicamente: "Segall veio lembrar-nos a verdadeira pintura". E Carlos Leão, ilustre arquiteto e desenhista, portador de alta cultura plástica, escreve: "Outro dia, na casa de amigo, vi um quadro de Segall (um daqueles retratos de Luci) no meio de vários quadros de vários autores. O outros quadros eram cheios de cores vivas: gritavam chamando os olhos. O de Segall era neutro, sossegado, apagado. Mas onde havia cor - essas coisa chamada 'cor' - era no quadro de Segall. Ele sabe pintar."

Eis um dos pontos que distinguem um pintor acadêmico de um pintor moderno: este possui uma consciência mais viva do emprego da cor: não a cor por si mesmo; é preciso saber usá-la de maneira inteligente. A cada cor - entendemos hoje assim - corresponde não apenas um dado psicológico, mas também um espaço, um valor, uma luz própria; a cor é encarregada de manter a profundidade do quadro.

Admito que a pintura de Segall não se entrega de pronto ao observador. A linha geral da sua arte é severa; não usa de acrobacias; possui uma nudez na expressão que o aparenta aos grandes mestres do Quatrocentto. Nota-se uma falta de brilho, um desdém pelo pitoresco, uma economia de ornamento, aplicada mesmo ao tratamento da mulher.

Nessas telas a vida e a morte dão-se combate. A quem a vitória final? Pertence a solução ao foro íntimo do artista. Sua tarefa consiste em testemunhar e transpor o conflito.

A grande tristeza da obra segalleana (que não se opõe à alegria da luz e da criação) exclui o sentimentalismo. A unidade do conjunto é assegurada pela consistência da forma, pela compressão da temática, pela fidelidade às cores psicologicamente necessárias, pela condensação de forças e perene atenção ao centro de interesse - constituído pela verdade humana e plástica. É evidente que uma tal pintura não permite um abandono imediato.

Entretanto esta obra não encerra conteúdo hermético - pelo menos na acepção atual do vocabulário. É aristocrática no sentido em que toda grande obra de arte o é. Mas o pensamento segalleano é claro, encontrando um quadro formal correspondente. Segall não tem a preocupação da novidade.

A profunda humanidade do pintor achou uma justa integração na natureza. E, repetimos, a natureza brasileira declanchou a solução para os problemas que esperavam nas camadas subconsciente do artista. Mas longe está ele de apresentar uma fria documentação da nossa natureza! Elevou-a mesmo a um plano abstrato, procurou extrair dados universais de nosso quadro nacional. Pintou a confraternização, o misterioso encontro entre animal e o homem retirando ao primeiro o caráter totêmico: nas suas telas parece que o gado e o bicho humano confrontam seus destinos comuns.

Pois não é verdade que milhões de homens são hoje tangidos como gado, marcados a ferro em brasa pelas forças totalitárias? Não é o que Segall chama um pintor animalista, pois que promoveu o bicho a uma categoria quase humana; o boi e a vaca são por virtude de uma fecunda operação do espírito, transpostos ao genérico. Direi ainda que os tons ferruginosos de muitas telas poderão evocar nossa origem mineral.

Apesar das épocas de interrupção (há diferenças sensíveis entre o pintor de Dresde e o de Campos do Jordão) os trabalhos modernos filiam-se aos antigos. Segall teve a sorte de poder conviver intimamente com a sua obra, protegido das solicitações e exigências do mercado. Isto serviu para desenvolver muito sua autocrítica, permitindo-lhe o tempo necessário a uma elaboração profunda. Sua obra de gravador e desenhista é também de primordial importância; o espírito de depuração, a gravidade da forma esquemática são, ali, talvez ainda mais acentuadas que nas telas. Completa seu currículo de artista com experiências de escultura que têm uma certa significação no conjunto, como elementos de ajuda ao aperfeiçoamento do tacto. Seus retratos, em particular os de Luci Citti Ferreira, contribuem para a restauração da dignidade desta nobre forma de arte, hoje tão maltratada. Alguns deles são obras maiores, das mais importantes que a pintura moderna já deu. Inspiram-nos o sentimento das coisas definitivas, transfiguradas, absolutas. As obras com o tema da maternidade, os pares de amor (sobretudo um de costas, com um aproveitamento estupendo das cinzas), seus perfis de humilhados e oprimidos, de pessoas deslocadas, tantas outras graves criações unidas de emoção recordam-nos o atualíssimo aforisma de Engels: "A Bíblia deverá ser recomeçada". Continua a se processar o ciclo de sofrimento da humanidade no seu perpétuo esforço de libertação da contingência.

O próprio Segall escreveu que reconhece "um compromisso entre a paisagem terrena e o céu". Penso que esta frase o define. Considero-o uma testemunha da nossa época, um desses artistas-chaves que consultam nosso áspero destino comum; amando a terra e os entes que a animam - homens, coisas e bichos - interrogam o céu e tentam uma aliança entre estas duas forças fundamentais. Um dos mais importantes problemas que se colocam hoje diante do homem religioso é o da inserção de valores espirituais e transcendentais, na dimensão temporal. As coordenadas deste problema apresentam-se muitas vezes confusamente mesmo a homens lúcidos (entre nós, por exemplo, há um escritor da categoria de Mário de Andrade) que pensam seguir a tradição nietzschiana: aos forte a terra, aos "beatos" o céu, confesso que o problema é difícil, exigindo sua solução uma perspectiva histórica que ainda não temos no Brasil. O que desejo no momento assinalar é que o antigo debate platônico- aristotélico deverá ser hoje apresentado de forma diferente do da época medieval, pois novas forças sociais, políticas, técnicas e espirituais, surgiram no campo da experiência humana,

provocando uma síntese da cultura, uma nova "Soma" de conhecimentos a ser feita em futuro próximo, por virtude da qual muitos elementos contrários poderão ser reconciliados. A restauração da comunidade em quadros correspondentes às necessidades atuais poderá romper a solidão do homem. Enquanto a ciência, a teologia e a filosofia não trazem novas luzes ao conflito transcendência-imanência, muitos artistas adiantam-se à época: assim tem acontecido outras vezes. Conscientes da sua situação no tempo e da dependência da história, informados e penetrados da vasta realidade social, transcendem os limites do efêmero, pelo que aumentam a própria realidade, enriquecendo o conteúdo mesmo da arte. Cada quadro será uma re-criação do espírito trabalhada em profundidade, e não apenas um documento de primário "realismo", que de resto a fotografia e o cinema restituirão melhor. A indispensável ligação com a vida será feita pelas obras que trouxeram uma carga maior de emoção e verdade. Operando uma síntese entre a observação da natureza e o pensamento poético, o artista contribuirá para uma transfiguração da existência, despertando nos homens - ou lhes recordando - o sentido da sua vocação transcendente. A esta grande empresa alguns poucos foram chamados na nossa época, atentos ao "compromisso entre a paisagem terrena e o céu". Entre eles se inclui o pintor Lasar Segall.

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 6, n. 209, domingo, 3 jun. 1951, p. 5.

LIVIO ABRAMO

Não direi ao artista Livio Abramo, como no verso famoso, que é "belo, áspero, intratável". Mas algo de áspero transparece, não só nos seus desenhos como na sua própria pessoa. Um áspero que vai bem a uns e à outra. De resto, que vida áspera a deste homem, dotado de invulgares qualidades de desenhista e gravador, mas que não encontra no Brasil desorganizado e insensato dos nossos dias um quadro para aplicá-las! Que sociedade é esta, que força um Livio Abramo a trabalhos secundários para não morrer de fome, que o force a paginar jornais, a fazer ilustrações muito aquém de sua capacidade e do seu mérito... Um homem assim poderia deixar de ser um bicho de conta, um quase misantropo? Mas, não nos iludamos: - essa aspereza é um disfarce de uma ampla ternura humana que por delicadeza não se expande. Essa aspereza é um sinal de força e de virilidade. Força e virilidade que conduziram o homem e o artista Livio Abramo à luta pela melhoria das condições de vida dos trabalhadores fazendo dele um militante socialista. Entretanto um maravilhoso instinto afastou-o da engrenagem da propaganda intensiva usada pelos poderes totalitários na sua obra diabólica de deformação das nossas virtudes libertárias. De fato, Livio Abramo colocou sua grande arte a serviço da sua dominação pela organização política. Sua carreira inscreve-se, portanto, sob o signo de consciência moderno: esta aprende e registra o jogo dialético das forças que envolvem o homem desde o começo do tempo para sublimá-lo ou para aniquilá-lo. Assim Livio Abramo respira a densa atmosfera própria da nossa época.

Como o artista, além de arredio, morava em São Paulo, eu só conhecia de sua obra pequenos fragmentos. Uma tarde destas, entretanto, esperando o costumeiro temporal tive a sorte de encontrar Livio Abramo de muito bom humor. Levou-me até a sala onde se achavam empilhados centenas de desenhos, gravuras e croquis prontos para serem encaixotados, pois finalmente depois de tanto tempo alguém acordou e o nosso artista, vencidas as incríveis dificuldades burocráticas, deverá seguir breve para a Europa, já que lhe concederam o prêmio de gravura de Salão de Belas Artes de 1950. Só esta medida justificaria a existência do Salão.

O acervo que me foi dado ver é impressionante. Trata-se de uma realização de grande importância no campo das artes plásticas do Brasil.

Lívio Abramo começou a gravar em madeira no ano de 1927. Foi o mestre Oswaldo Goeldi quem o inspirou, quem lhe deu a noção consciente de que nascera para gravar. Lívio dá testemunho, com a maior singeleza e humildade, do que deve a Goeldi - fato que aumenta Lívio Abramo e aumenta Oswaldo Goeldi - recortava dos jornais e colecionava reproduções de trabalhos de Goeldi, como também de Kate Koelwitz e Gauguin. Trabalhou, trabalhou sem cessar. Nunca entretanto, pode viver da sua arte - sempre viveu como jornalista. Logo que se pôs a gravar e desenhar sentiu a necessidade de refletir nas suas obras o ambiente da nossa terra. Em 1933 iniciava o ciclo de Itapeceira. Depois o ciclo da arte social que, sob fecunda influência dos expressionistas alemães, durou até 1937.

Em certas gravuras de Lívio como por exemplo em uma feita para "Manuel Lúcio", de Afonso Arinos, a obra de arte assume o valor de uma documentação significativa - no caso, o nascimento de uma vila brasileira. Revela o esforço de conhecimento do artista e sua íntima penetração do nosso habitat. É nesse ponto decisivo que se afirma a arte de Lívio Abramo: tal documentação apresenta-se livre de qualquer servilismo formal, devido a uma soberana capacidade de transposição do assunto. Assim, as xilogravuras para o já clássico livro "Pelo Sertão", de Afonso Arinos, em edição particular, atingem não raro um poder fantasmagórico: mas informados que são por uma técnica segura e uma precisão quase didática, nunca assumem o aspecto "literário" de desvio do assunto: não desconversam a realidade. Lívio marcou essa obra de força e simplicidade próprias aos artesões medievais.

Artesão ele de ó fato é; mas não é tudo: Lívio realiza a aliança perfeita entre o artesão e o artista. Estas duas categorias muitas vezes se descombinam; eis porque volta e meia nos sentimos constrangidos diante de certas obras que manifestam qualidade, mas em que adivinhamos a deslocação, o desafinamento, a falta ou atrofia de certos elementos vitais. No caso do artesão Lívio, a sensibilidade humana e a cultura plástica se encontraram e se ajustaram: e este núcleo fundamental é, ainda, servido por uma imaginação que se mostra às vezes violenta, mas nunca desenfreada... parando no seu limite plástico. A melhor prova dessa afirmação encontro-a nos seus admiráveis "croquis" e anotações da cidade do Rio de Janeiro. O Rio espera de fato os seus

intérpretes plásticos, os pintores e desenhistas que correspondem aos arquitetos Lúcio Costa e Niemeyer. O Rio como a Bahia, espera uma equipe de artistas que o reabilite, que o salve dos “ilustradores”, dos fabricantes de cromos, da sua falsa situação de “cidade maravilhosa”. Porque o Rio é hoje uma cidade trágica, arena do encontro entre a nova técnica e a natureza bárbara, testemunho do desajustamento cultural, espiritual e político do homem brasileiro, lugar dos mais violentos contrastes; capital burguesa da angústia e da injustiça social; sede de um drama de enormes proporções, do sepultamento da baía e sua transformação em pista de automóveis, de camuflagem dos morros pelos arranha-céus de monstruoso mau gosto, de mutilação de vidas humanas por veículos que escaparam ao Dante e ao Apocalipse. É possível que a imaginação frejada de Livio não registre todos esses terríveis aspectos, preferindo antes anotar certas linhas de contrastes em que a natureza se apraz, num último esforço para mostrar ao homem rebelde os traços nucleares da sua origem. Assim ficam registrados, em desenhos e “croquis”, a meu ver definitivos, a aparente paz das curvas da Lagoa Rodrigo de Freitas, das filas de palmeiras do Flamengo, a provisória solidão da praia do Leblon, essa vasta interrogação das montanhas da Gávea... Neste ponto Livio dá mais uma lição: compreende que não poderá gravar o Rio na sua totalidade, mas sim um esquema da sua fisionomia, acentuando sobretudo em linhas incisivas. Outros artistas retomarão o tema atualíssimo, procurando piedosamente recompor os pedaços da figura mutilada, sobrando o pouco que há para salvar. Poucos estimarão devidamente o valor dessas notas plásticas que tangenciam às vezes a abstração. Poucos entre nós compreendem a lição do croquis, exercício concentrado: ora, Livio Abramo é um mestre do “croquis”, além de o ser da gravura.

Queremos registrar ainda suas finas anotações de macumba, interpretada de maneira nova. E, por assim dizer, uma interpretação “branca”. Retirando da macumba certos detalhes de pitoresco, Livio Abramo demonstrou que a força propriamente plástica desse grande espetáculo é o que interessava em primeiro lugar.

Assim, o artista ensina que o negro não deve permanecer no ambiente exclusivo da sua raça, pois que o eleva à ordem universal plástica. Citarei ainda, para finalizar, os fortes desenhos de cavalos, Mangaratiba, mulatas e Campos do Jordão.

Ao terminar a visita, Livio Abramo falou-me com carinho de um jovem gravador que começa a aparecer, Marcelo Grassmann. Mostra-me vários trabalhos seus que

manifestam um temperamento torturado, ao mesmo tempo que um artista de excelentes dons. Poderá vir a ser um persuasivo intérprete de Kafka ou de Jacob Wassermann. Se todos os artistas procedessem como Livio, o mundo da arte seria muito mais maravilhoso ainda: o auxílio mútuo e a solidariedade entre os homens cresceriam, as rivalidades e os ódios se amorteceriam, o trabalho em equipe se tornaria mais fácil. Confirmava-se assim o que escrevi no começo desta crônica: a aspereza de Livio Abramo encobre uma rara sensibilidade e ternura. Eis um homem e um artista.

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 5, n.204, domingo, 29 abr. 1951, p. 1 e 10.

MATISSE

(O nosso brilhante colaborador Murilo Mendes, apresentando um filme documentário sobre Henri Matisse, levado na A.B.I., por iniciativa de Mme. Gabrielle Mineur, Adido Cultural da Embaixada Francesa e sob o patrocínio do Instituto de Arquitetos e da A.B. de Artistas Plásticos, pronunciou a seguinte e interessante palestra em que analisa com aridez e penetração, a obra do grande pintor).

Os poetas e escritores têm sido satirizados nos últimos anos por envolverem-se demasiado em assunto de artes plásticas. Tal atitude parece-me injusta e partindo de uma falsa compreensão do problema da cultura. O fenómeno artístico tem de ser examinado no seu plano de unidade. Seria absurdo isolar a pintura e fazer dela um campo de estudo e observação própria somente dos pintores. A pintura não pertence apenas aos pintores, pertence a toda a humanidade. De resto, quando um pintor termina um quadro não é mais seu: como ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, ninguém olha de duas maneiras iguais o mesmo quadro. Um quadro é re-criado inúmeras vezes antes de começar na tela passou por uma vasta série de operações de crivo, feitas no espírito do pintor.

Os pintores e os poetas, como todos ou outros artistas - como todos os outros homens - deviam dar-se as mãos, deviam se aproximar e produzir um esforço de penetração e compreensão mútua.

Não é exato que os poetas se interessam apenas pelo aspecto literário da pintura. Existem hoje muitos poetas que sabem que a primeira virtude de um quadro é o seu valor estético. Mas é exato que os críticos do movimento surrealista combatem esta concepção, devido à necessidade de coerência com sua doutrina. Convenhamos entretanto que os críticos surrealistas não representam toda a literatura. Pessoalmente, sempre me interessei pela pintura surrealista como criadora de uma atmosfera poética, excitante para a imaginação.

De resto, se quisermos aprofundar a questão da pintura literária, cedo verificaremos que os dados do problema se alteram - pelo menos quando se apresenta a hipótese de uma visão universal do homem e dos elementos de uma existência. Ao fim de algum tempo de meditação sobre a pintura e suas relações de vizinhança com

as nossas contingências espirituais, eis que as torres e as ermidas solitárias de erudição na sua sugestão de infinito nos aparecerão tão quotidianas como a cadeira de Van Gogh e a maçã de Cezanne passará a ser mais metafísica do que as paisagens abstratas de Max Ernest. Para um neófito nos segredos da pintura, o Greco será motivo de espanto: mas para um iniciado o Greco será um pintor harmonioso; todas as suas audácias lhe parecerão ainda pequenas e mesmo previstas. Só a grande intimidade com a arte e os artistas poderá recolocá-los no seu justo plano de compreensão visual e mental.

É para o alargamento de tal intimidade que contribui o filme a que ireis assistir, dentro de alguns minutos, graças à gentileza de Mme. Gabrielle Mineur, Ilustre Adido Cultural da Embaixada Francesa, do Instituto de Arquitetos e da Associação Brasileira de Artistas Plásticos, sobre Henri Matisse.

A realização simples e direta de François Campeaux permite-nos ver o pintor agindo, isto é, pintando. Graças aos progressos de técnica moderna podemos observar um documento inestimável e autêntico sobre um dos maiores pintores da nossa época. É muito elucidativo ver-se um pintor no ato de pintar. Muitas vezes vi Ismael Nery, Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Arpad Szenes, pintando. Se eu não os conhecesse em sua vida particular estou certo que me instruiria a respeito de seu caráter, de seu temperamento pela maneira como realizam (ou realizavam) as operações preliminares, como seguram o pincel, distribuem e combinam as tintas na paleta, pela maneira com que examinam o modelo, com que conversam ou desconversam, etc...

Creio que se poderia classificar arbitrariamente os pintores segundo sua concepção do quadro. Para certos pintores o quadro é um meio de expressão; para outros é uma finalidade, um universo que se basta a si mesmo. Matisse poderá ser analisado na segunda categoria. Nos estudos que tenho lido a seu respeito não me escapou este detalhe contado por um de seus críticos: Matisse muitas vezes conserva as telas na parede, sem moldura. O quadro para Matisse é uma finalidade, ele vive, trabalha, pensa, ama e sonha em função de seus quadros. Creio, não errar afirmando que Matisse é entre os pintores atuais, um dos menos literários. Matisse de fato não se preocupa com a questão de valores, ou dos volumes, ou da perspectiva tradicional, ou da perspectiva não-euclidiana, e muito menos com a questão do assunto. Sua vida gira em torno da cor e do desenho. Se pode ser considerado um grande decorador (por isso

que é um grande colorista), não pode ser considerado um pintor decorativo. Seus rosas, seus azuis, seus vermelhos variados, seus amarelos, seus cinzas vivem de uma existência soberanamente ordenada e regulada a tal ponto que tem sido criticado por lhe faltar a veia romântica. Ele declarou um dia - preciosa declaração recolhida por Pierre Courthion - "Quand je mets un veut, ca ne veut pas dire de l'herbe, quand je mets un bleu, ca ne veut pas dire du ciel". O próprio pintor, portanto, oferece-nos excelente material para o exame do seu método e sua concepção da pintura. Por aí se vê que Matisse é um pintor extra-literário e que a matéria da sua pintura é por si mesma uma garantia da sua solidez e da sua vivência. Se a sensualidade é um elemento poderoso da sua transmissão do universo sensível, não é entretanto a preocupação última do pintor: é uma sensualidade, digamos tão simples, que jamais se prestaria à deformação do cromo, tal como é possível, por exemplo, no caso de Ticiano e de Ingres. Matisse pinta um modelo anônimo encostado a uma mesa com um jarro de flores; pinta outro modelo anônimo sentado numa poltrona e em cima da eterna mesa, conchas, ostras, folhagens, um bule, uma faca: todos estes objetos estão ligados a um modelo pela virtude, suprema nos olhos do artista, da cor e do desenho. Todas cores, segundo ele próprio manifestou, vibram em conjunto. Por tudo isso se vê que, ao contrário de certos pintores que fizeram sua arte um bazar, pressurosos em incluir tantos valores díspares dentro de um quadro, Matisse procedeu a uma escolha dos elementos que lhe são mais afins: é um pintor que optou e que trabalha tranqüilamente na solidão que soube e pode se construir. Daí a magnífica unidade da sua obra: daí o fato de Matisse ter atravessado tantas teorias, tantas tendências em 60 anos de sua vida de pintor, na mais agitada de todas as épocas, sempre igual a si mesmo. Matisse começou a trabalhar no atelier de Gustave Moreau. Com o recuo do tempo, Gustave Moreau nos aparece como um pintor decorativo, de interesse apenas histórico. Mas deve ter sido um homem muito inteligente, e é provável que tenha de certa forma influenciado Matisse nos prelúdios da sua carreira. Matisse fez incursões pelo impressionismo, pelo fauvismo, pelo cubismo (seguiu a teoria que Apollinaire classificou de cubismo infinito por oposição ao cubismo órfico e ao cubismo científico), e quando lhe perguntam sobre suas influências decisivas responde: "Cezanne e os orientais". Matisse fez várias viagens ao Oriente e às Ilhas do Pacífico para estudar a luz dessas regiões. Mas enquanto em Gauguin a nota de exotismo é flagrante, o pitoresco sobrepõe-se às vezes à própria construção do

quadro, em Matisse esses elemento exótico é depurado e em fim de contas entra na atmosfera francesa, como um fator quase natural. Certos críticos autorizados - embora atribuindo à obra de Matisse a maior significação - descobrem-lhe um falha: a ausência de ressonância dramática e patética. Entretanto, uma simples anedota contada pelo próprio Matisse revela aos que ainda duvidem, o motivo desta aparente falha. Conta o pintor que no princípio de sua carreira ele e Marquet punham-se a decompor seus quadros, criticando-os minuciosamente, detalhe por detalhe, pensando o desenho, a cor, os valores, a linha de composição, etc. "No fim de tudo diz Matisse, nada ficava. Cedo compreendemos a inutilidade de semelhante método. Cada artista traz a sua contribuição própria, e o que um possui exclui inevitavelmente certas qualidades que encontramos em outros..."

É portanto um absurdo procurar nas telas de Matisse o espírito de outro pintor, como é um absurdo procurar numa sonata de Scarlatti a fúria beethoveniana. Matisse não pintou a luta com o anjo; sua obra não é um tourada, como a de Picasso; entretanto, depois de alguma familiaridade com ela acabaremos por notar que essa longa procura do segredo plástico, embora não deixa transparecer o patético, vale por si mesma em outro registro, que é o da lucidez e o dessa inteligência da esperança, de comunicação humilde com a matéria sensível que fazem dele um grego de nossos dias. Existem na sua obra certas pausas de silêncio, uma espera de anúncio do mundo plástico, que me fazem pensar às vezes - e aqui não tenho nenhuma comparação - em naturezas mortas de Chardin, ou nos interiores onde o espaço é mais profundo, de Vermeer de Delft. Essas cortinas, essas persianas tranqüilas, essas varandas abertas sobre um mar ao alcance da mão, essas mesas com toalhas listradas todos esses objetos quotidianos que entraram definitivamente como coordenadas na obra do pintor, tudo isso me transmite uma idéia de comunhão com as coisas que nos acompanham, arte anti-polêmica, anti-didática arte que repousa sobre uma compreensão dos meios virtuosísticos, sobre uma disciplina da visão, sobre uma personalidade da visão.

Espero que não interpretem estas palavras como uma declaração de princípios. Espero que não me tomem por um defensor da arte pura, impermeável ao patético de Delacroise, à fantasmagoria de Bosch, ao transbordamento de Rubens ou à acidez de Goya. Pelo contrário. Por isso mesmo que me deixo arrebatado pela força romântica destes grandes mestres é que experimento a necessidade de procurar em Matisse uma

representação do mundo que não é menos verdadeira que a outra, embora mais calma e menos teatral.

A vida e a obra de Matisse são o testemunho dum artista que escapou a todas as tentações da facilidade, que soube ver o que há de uma falso e perecível em certas tendências modernas e que jamais entrou nem entrará nessa categoria que Stravinsky denominou de "pompiers d'Avant-garde". Por isso será muito instrutivo o exame pelo celulóide dessa admirável figura humana, postada diante da tela: vereis essa mão, que não direi nervosa, mas segura, aproximando-se dos detalhes e do plano geral do modelo, a câmara lenta vos revelará seu processo de pesquisa dos valores profundos, a prospecção do terreno, todas as operações de exame plástico realizadas com um método quase científico... vereis sobretudo na instrutiva cena da pose para o retrato do seu neto a extraordinária capacidade de síntese, de depuração elíptica, de um artista que pertence à nobre família dos pesquisadores insatisfeitos. É de fato um espetáculo consolador o desse velho ilustre, que à beira dos 80 anos trabalha com a obstinação e o método vigoroso dum homem da Renascença. Nossa época que ligou seu destino no destino do comércio e da industrialização perdeu a capacidade de se comover diante das tarefas humildes: só se impressiona pelo gigantismo. Mas o dever dos poetas é o de afrontar o ridículo e as imposições do tempo. Dizeis pois tranqüilamente que Matisse procura desde sua primeira mocidade essa coisa esquecida e desprezada que é a perfeição. Sob a aparente calma da superfície de suas telas esconde-se a ânsia atormentada de um espírito para quem o mundo é, insisto, uma re-criação contínua. Assim o vemos na sua Vila de Nice - nessa região privilegiada, uma das mais inteligentes regiões da terra - assim o vemos em êxtase diante de uma flor, elemento da arte. Sua fisionomia franca e honesta inspira-nos viva simpatia e estabelece imediata comunicação com ele. Mas já é tempo de encerrar esta conversa porque, como escreveu Paul Valéry, "n'oublions point que la grande gloire d'un homme exige que son mérite puisse être zappeló en pes de mots".

JORNAL A MANHÃ, LETRAS E ARTES. Rio de Janeiro, ano 2, n.61, domingo, 12 out., 1947, p.5.

Outros textos sobre pintura

O AMIGO WILLIAM BLAKE

A Inglaterra volta e meia produz um poeta extraordinário que se levanta contra a mediocridade ambiente, contra a hipocrisia, o farisaísmo e a rotina da maioria. Assim Milton, Shakespeare, Donne, Keats, Byron, Shelley e tantos outros. Dentre estes marcados singularmente pela força do Espírito sobressai William Blake, poeta lírico e profético, desenhista, gravador e pintor. Nascido em 1757, Blake, desde cedo deu que fazer aos parentes, revelando-se um sujeito muito pouco vulgar.

Aos 4 anos de idade declarou que tinha visto Deus numa janela. Os pais deram-lhe uma surra, convidando-o a retratar-se. Qual nada. O menino insistia; estava certo de ter visto o Eterno apoiando o rosto na vidraça. Depois disto viu uma árvore carregadinha de anjos. Viu Ezequiel sentado debaixo de uma macieira.

A família mandou-o para uma escola de desenho. Durante longas horas o menino precoce detinha-se ante os desenhos e gravuras das casas especializadas de Londres. Vai crescendo, e os parentes e professores nada podem contra sua inalterável simplicidade. As visões sucedem-se. O jovem Blake aprofunda-se na arte da gravura e começa a escrever versos. Descobre a Bíblia e explora os mínimos recantos do Livro que lhe dará de agora em diante uma outra dimensão, a chave do mistério e do ilimitado. Apaixona-se (é o termo) pelo Livro de Job, passando os últimos anos de sua vida em interpretá-lo e ilustrá-lo. As figuras dos patriarcas e dos profetas começam a fazer parte de sua vida cotidiana, apresentando uma realidade muito maior que a dos amigos e parentes. Seu poder divinatório aumenta dia a dia. O pai leva-o ao "atelier" de Ryland, pintor oficial da época. Blake recusa-se a aceitar suas lições, gritando exaltadíssimo: "Ele será enforcado!". Doze anos mais tarde o pintor foi enforcado porque desviara fundos da Companhia das Índias.

William Blake revoltou-se contra as idéias e hábitos de vida do seu tempo. Trancou-se em casa, estudando a Bíblia: e, já que todos os artistas da época dedicavam-se exclusivamente à pintura a óleo, ele se volta para a gravura, procurando nos artistas medievais o segredo da técnica. Dizia que "o mundo era indigno dos artistas góticos que construíram as catedrais nesses tempos que nós hoje chamamos de sombrios...", e deixou escrito: "Eu não gostaria de possuir a glória terrestre, porque toda glória material adquirida pelo homem diminui sua glória

espiritual. Não quero nada. Sou muito feliz”. Creio que estas palavras são dignas de um santo.

Blake continua a batalha contra os professores e acadêmicos. Recusa-se na aula a copiar Rubens e a escola francesa, preferindo Miguel Ângelo e os primitivos. E devora os poetas, principalmente Shakespeare, Chatterton e Ossian. Aprofunda Swedenborg. E desenha, desenha. É um poeta que se exprime plasticamente. A gravura é o meio mais direto que possui para comunicar a poesia. Até que começa a escrever versos, ilustrando-os simultaneamente.

Justapõe essas duas faces de uma mesma Arte. Porque a Arté é a Poesia.

Um belo dia Blake cruza na rua uma mulher, dizendo-lhe à queima-roupa, a primeira vez que a viu: “Eu te amo”. “Também eu te amo”, responde a moça com espontaneidade. Casaram-se. A moça era analfabeta. No dia do casamento assinou em cruz no livro de registro. Blake, ensinou-lhe a ler, escrever, e até mesmo a pintar. Essa criatura admirável acompanhou até o fim da vida o esquisitíssimo Blake, assistindo-o com toda ternura e dedicação.

Blake isola-se na sociedade de sua mulher Catarina e dos seus grandes amigos, o profeta Daniel, o rei Salomão e Milton. Afirma que quando está exausto de trabalho um anjo vem terminar a gravura interrompida. Passeando com um amigo, tira o chapéu a um personagem invisível.

- Quem você cumprimenta? pergunta o amigo.

- O apóstolo São Paulo, responde, tranquilo, o poeta.

Durante muitos anos, William Blake mete-se num porão com sua mulher Catarina Boucher. Escreve livros e faz gravuras. O tempo corre. O poeta vai sendo pouco a pouco esquecido. Raras pessoas lembram-se que ele ainda existe. Conta-se que a sociedade inglesa vingava-se, pelo seu silêncio, das afrontas contínuas de Blake ao puritanismo de seus compatriotas. Um dia, um cidadão que o conhecia ligeiramente foi procurá-lo na sua casa para encomendar uma gravura. Encontrou-o deitado no chão, com a mulher, nus, lendo o “Paraíso Perdido”.

“Entre, disse Blake ao visitante estarecido, nós somos Adão e Eva”.

Velho, doente, Blake não sai mais de casa. Passa como morto. Dois ou três amigos vão vê-lo de vez em quando. Seus padecimentos agravam-se no ano de 1827. Desenha na cama os projetos de ilustração para a “Divina Comédia”. (Aborrecido com a fraqueza da tradução, aos 57 anos estudara o italiano para ler o Dante no original). T. J. Smith, que assistiu à sua morte, conta que no dia 12 de agosto de 1827 ele improvisou e cantou doces canções ao seu Criador,

assegurando à sua mulher que nada podia separá-los, e que ele estaria sempre perto dela para protegê-la; acrescentando que partia “para esse país que sempre desejara explorar”.

Entre seus livros mais notáveis contam-se os “Songs of Innocence and Experience”, e “The Marriage of Heaven and Hell”. São testemunhos de um alto poeta lírico, alegórico, e de um rebelado contra a Lei, a favor dos instintos; pregando, entretanto, o choque dos contrários (por isso casou-se): sem os contrários não pode haver progressão nem vida.

Blake foi um grande cristão, apesar de anti-clerical, e apesar de ter falado nos “erros do Cristo” (“que erro deixar-se crucificar! Por que tratar de política?”, etc.). Vivía como um cristão das primeiras épocas. É verdade que se ocupava mais com o Antigo Testamento. Era um puro e um simples. Nessa Inglaterra onde despontava na época de seu nascimento a revolução da máquina. Blake vivía uma vida que ultrapassava as condições normais, prolongando na sua pessoa a raça que terá de existir até o fim dos tempos, a raça dos poetas, dos visionários e dos santos voltados para os problemas transcendentales.

Gabriela Mistral disse-me uma vez que gostava extraordinariamente de Newman, porque é um dos poucos homens da nossa época que acreditam nos anjos. Assim também William Blake. O inatural William Blake, herói da suprema Liberdade, herói do infundável combate entre o visível e o invisível, é, na verdade, atualíssimo.

Aquí ficam estas notas ligeiras sobre a vida do grande poeta. Quanto à filosofia de sua obra, passo a palavra ao Dr. Bernard Blackstone, técnico em Blake, proprietário do assunto.

Síntese, Rio de Janeiro, ano III, dez., 19~~8~~⁴, nº 36, pp. 72-74.

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

(A propósito da sua Exposição)

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 rasa 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 lápis 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 quase sempre a realizar uma síntese de graça e gravidade, obtida geralmente por meio das terras e dos azuis. A influência dos azulejos portugueses faz-se sentir, não pela apresentação bruta do objeto em si, mas por uma sutil 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 tristeza 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.

Revista Acadêmica, Rio de Janeiro, nº 61, ago., 1942.

PORTINARI INSTANTÂNEO

Muito se tem escrito sobre Portinari. Coisas certas. A respeito da lição e exemplo de sua vida de artista, inteiramente consagrada à pintura. A respeito do sentido brasileiro e universal de sua obra e de suas repercussões no estrangeiro. A respeito das correntes plásticas que ele fundiu e de que fez uma síntese harmoniosa. De muitas outras coisas mais. E se tem escrito também coisas erradas. Por exemplo, acusam-no, às vezes, de deformador da realidade. Tais pessoas desconhecem a realidade. Usam uma fórmula apriorística que aplicam indefinidamente a todos os casos. Não é preciso ir aos hospitais: basta passar numa rua para observar que a desarmonia das formas é muito maior do que se pensa. E existe uma variedade de formas na natureza muito mais vasta do que o olhar dos críticos e noticiaristas improvisados.

Mas deixemos tudo isto de lado. Neste número de revista consagrado ao nosso maior pintor, só desejo registrar o prazer sensorial e intelectual que as telas de Portinari oferecem. Magia do desenho e da cor, verdadeiro prazer no sentido sthendaliano do termo. Tão grande como o outro aspecto dessa obra - idéia progressista, idéia humanista em marcha para um estado de elevação.

Revista Acadêmica, nº 48, fev., 1940

SOTO

- Escrevo em Roma 1974, mas de fato encontro-me em Montreal 1967, convidado a visitar a Expo e participar do Congresso Internacional de Poetas. A cidade, que eu nunca vira dá-me uma sensação estranha de desdobramento no tempo. Por um lado é conservadora, sonolenta, com bondes vagarosos deslizando nas pontes do rio Saint-Laurent; por outro lado é *avvenirística* com seus animados patamares subterrâneos percorridos por trens urbanos velocíssimos, seus hotéis de labirintos, piscinas, jardins suspensos, com pinheiros e cascatas, e turmas de criados malaios vestidos de seda a serviço do hóspede.

Percorro os inúmeros pavilhões da Expo, verdadeiros bazares entupidos de objetos (obras de arte inclusive) que começaram a dar-me fastídio pelo excesso e a falta de rigor próprios à civilização consumística. Até que descubro o pequeno pavilhão da Venezuela. Entro; é uma sala apenas, contendo um objeto único: uma escultura de Jesús Raphael Soto, volume suspenso, cinético. Pausa de silêncio que me consola do inútil rumor vindo de tantos outros pavilhões.

- Eu já vira e admirara obras de Soto, particularmente em Paris. Mas é aqui em Montreal que me é revelado o que elas têm de vivo, plástico, poético, musical. A importância assumida pela arte cinética encontra agora a meus olhos sua máxima justificação. Não existe mais o Canadá nem a Venezuela nem o Brasil nem a França: existe aquele volume de movimentos e silêncio, de matéria e sonho, provando, ao existir, sua altura, sua razão de ser, sua permanência no mundo. Não apenas a realização duma teoria, não apenas o resultado de pesquisas duradas longos anos: mas um corpo que se auto-define e se auto-propulsa, uma entidade em si, uma força que parte da estética e transcende a estética. De resto o próprio Soto declarou que o movimento é para ele “uma relação e não um objeto que se mexe”.

- Eis. A obra de Soto baseia-se numa relação com o tempo, o espaço; mas, segundo creio, ultrapassa o tempo e o espaço. Vai além das coordenadas físicas. Nasceu no Ocidente mas poderá ser compreendida e amada por um oriental. Do Oriente, com efeito, aproxima-se de certo modo, pois a “relação citada por Soto não impede o objeto cinético de surgir diante de nós como um incitamento à meditação,

à paz interior. Há milênios sabe o Oriente que o dinamismo não exclui um apelo à descida ao mais profundo de nós, ao nosso conhecimento íntimo. Neste sentido penso que a obra de Soto não é uma pergunta, antes uma resposta. Resposta a muitos dos problemas que nos oprimem, tanto do lado das dúvidas quanto das afirmações. Resposta a uma concepção errada do movimento, concepção que - *hélas* - predomina na sociedade tecnológica. De fato, o movimento como é entendido e praticado hoje, em sentido superficial, nas suas relações com o lucro e a faina de quebrar etapas, desserve os interesses autênticos do homem. Bem sei que Marx, contrariando um conceito de Leibniz, afirmou que a natureza poderá agora saltar etapas. Certo, pois o acelerado desenvolvimento da ciência e da técnica permite ao homem dominar a natureza e realizar a predição de Marx. Só que essa obra formidável raramente se cumpre dentro dum quadro humano.

- Sob este ponto de vista penso que a obra de Soto opõe-se totalmente à mentalidade atual. Nestas esculturas cinéticas ele visa, para além do movimento, exaltar a calma. A profundidade atinge e modifica a percepção ótica. A infinita riqueza das linhas, quase sempre retas, a "verdade" da luz, a presença constante da geometria, essa força de beleza que regenera e corrige tantas deformidades da terra e doutros elementos que podemos, baseados nas palavras de Kandinski, considerar abstratos - tudo isto e muito mais conduz o espectador a uma participação imediata ao objeto proposto.

Achamo-nos muito mais dentro que fora, numa posição que é também nossa; para além do *environnement*. Assim compreendemos ainda a série de obras de Soto intituladas "penetráveis", que nos ajudam a explorar as inúmeras possibilidades da nossa visão.

- Soto escreveu: "Antigamente o espectador situava-se como uma testemunha exterior da realidade. Hoje sabemos que o homem não está dum lado e o mundo do outro. Não somos observadores, mas partes constituintes duma realidade que sabemos fervilhando de forças vivas, muitas das quais invisíveis. Estamos no mundo como os peixes n'água: sem recuo, diante da matéria-energia; *dentro* e não *em face*. Não há mais espectadores: há só participantes". Assim o artista Soto atinge a consciência mais alta da sua e nossa missão de presentes no mundo.

• Baudelaire: “*Je hais le mouvement qui déplace les lignes*”. No caso-Soto, direi que o poeta não se irritaria diante do *déplacement*. Aqui o movimento ajuda a interpretar o significado original das linhas quando imóveis - especialmente as verticais. Trata-se dum movimento que vai muito além do choque produzidos por forças ou ritmos se encontrando. É um movimento que conhece a hora da pausa, do intervalo, que renuncia aos gestos supérfluos ou descontrolados. Que acentua o aspecto civilizado, refinado dessas obras, documentos duma sociedade em marcha para algo de mais preciso e humano que se sobreporá à absurda sociedade do dinamismo exterior. Uma sociedade de lucidez e cujos esquemas podemos entrever por momentos.

Não é à toa que o operador Soto se interessou vivamente pela obra de Cézanne, dos cubistas, de Mondrian, de Klee. Pertence à corrente de artistas que disseram “não” a um mundo de carros armados e aviões de bombardeio, proclamando a subsistência duma linha permanente que atravessa todos os períodos, mesmo os mais obscuros, da história da humanidade na sua luta contra as potências negativas. Como a daqueles artistas de alta linhagem, a obra cinética de Soto é um documento da tensão dos homens para um esquema onde matéria e espírito, realidade e transcendência se encontrem. Eis o movimento que não destrói a linha das linhas, eis uma ocasião para afirmar de novo a alta origem do nosso destino.

• Soto, operador da matéria, é alguém possuído pela idéia do absoluto, que cita em algumas das suas declarações. Sim, a matéria é a base comum da obra de arte. Mas o conjunto ambiental, o *environnement*, abriga um ser dilacerado entre o plano real e o do absoluto. Queremos romper nossas cadeias, libertar-nos da infância, dos pesadelos do passado e do presente, para alcançar uma realidade que explode pacificamente e onde a subversão das formas, dos conceitos, dos ritmos, nos conduza a uma outra vida maior. Assim, a “vibração mural” nos aproxima da totalidade cósmica. A festa é uma tensão, uma passagem do movimento ao sonho, ao abraço fraternal entre todos os homens.

A obra cinética, e base sólida e frágil ao mesmo tempo, atrai-nos pela sua legibilidade - onde subsiste uma certa margem de enigma. Porque a idéia de labirinto é também própria a Soto. Mas o artista com seu toque mágico expulsa o Minotauro, isto é, exclui da sua concepção o ódio e a guerra. Soto encontra o labirinto presente em todas as etapas da história individual e universal, mas

transforma-o. Faz do labirinto uma saída para o *outro lado*, onde o horizonte é amplo e claro, a informação exata, a comunicação sensível e obediente à poesia, onde os problemas não são anulados, mas evoluem de acordo com os dados de uma formação espiritual superior.

- Aqui, na obra de Soto, há uma palavra-chave que é para mim da maior importância: libertação. Claro que uma tal palavra pressupõe muitas outras palavras antecedentes: Matéria. Forma. Visualidade. Peso. Volume. Madeira. Tela. Metal. Nylon. Plexiglas. Styron. Altura. Largura. Vertical. Diagonal. Quadrado. Série. Repetição. Progressão. Evolução. Espaço. Permutação. Vibração. Estrutura. Cinética. Dinâmica. Múltiplo. Panorama. *Environnement*. Muro. Corredor. Relação. Penetrável. Todas estas palavras constroem e servem a palavra libertação. Não está escrita nos trabalhos de Soto, mas vive ali duma vida forte, igual a si própria.

Entro num "penetrável", descubro a metamorfose do labirinto em passagem livre, ouço o canto plástico do amanhã sonhado e solicitado: a aurora é coletiva. Bendigo os gregos que deram corpo ao mito propondo-nos tantas formas e símbolos de valor universal, mudando o quotidiano em sonho. A libertação é mais alta que a evasão. A evasão para muitos (creio até que para todos, mesmo os mais politicamente empenhados) constitui uma necessidade tantas vezes constrangedora. Mas a libertação é um fato prodigioso do espírito, a vitória sobre a falsa luz, sobre o opaco, o provisório, a Medusa. Libertar-se equivale a ressuscitar, a mudar os valores da vida, compreender e aceitar os limites da matéria.

- Nascer, tornar a nascer, eis um dever maior. Já o Cristo, noturnamente, o afirmava a Nicodemus. Aqui, no plano de Soto, o fato de renascer é possível graças à intimidade que se estabelece entre o fruidor da obra cinética e esta parte visível do cosmo que assim nos é dado apreender. Aqui estamos dentro da história mas preparados para escapar à sua tirania. O que Jean-Clarence Lambert escreveu referindo-se à poesia, eu o aplico também à arte: "A poesia deve reberlar-se contra os falsos mitos fabricados pela história, isto é, o Instante, suas propagandas, suas pompas, seus terrores". A obra cinética do Soto exclui a palavra morte, muitas vezes presente na obra dos artistas, inclusive do nosso tempo. A palavra vida, ao contrário, irrompe de todas estas obras, facilitando assim a comunicação entre as diversas partes do todo e o exterior.

- Que existam hoje (sempre existiram) dificuldades de comunicação entre os homens, é certo. Mas nota-se uma espécie de complacência, talvez até deleite, em repisar a impossibilidade atual de comunicação. Como a de todas as verdadeiras obras de arte, a linguagem de Soto está longe da simplicidade corrente, que exclui a profundidade. É uma linguagem elevada, que no entanto não só permite mas solicita a comunicação. Ela se insere numa faixa de valores positivos, expostos com a verdade da divina geometria.
- Leio no Upanishad (Isha): “O movimento do mundo desdobra-se sob a direção de uma contínua estabilidade. A mutação aparente traduz a infinita reciprocidade de todas as relações possíveis na Consciência imóvel”. Depois: “Como cada objeto no universo é verdadeiramente o universo inteiro sob um de seus aspectos inumeráveis, assim também cada alma individual é Brahma olhando-se ele mesmo e todas as coisas, de um centro de consciência cósmica. Isto é portanto não simples mas idêntico. Idêntico sempre e em toda parte, no tempo e no espaço, idêntico além do tempo e do espaço. Numericamente o único e o múltiplo são termos igualmente adequados à sua essencial identidade”.
- Leitor, desde jovem, dos livros sagrados da Índia, volta e meia encontro neles idéias e aforismos provenientes duma experiência multissecular, os quais se aplicam a certas situações e fatos culturais de hoje. Se alguém pergunta: Que relação existe entre estas antigas palavras de meditação oriental e a arte contemporânea de Soto. Responderei: A procura de aproximações semelhantes a esta corresponde a uma exigência excitante do espírito. Creio na unidade fundamental do pensamento, com todas as suas variantes históricas e culturais. No caso presente, a obra cinética de Soto satisfaz a dupla idéia de movimento e estabilidade, constantes universais do nosso ser. O artista participa da consciência cósmica; a sua identidade é verificável no tempo e no espaço, supera o tempo e o espaço. O único e o múltiplo completam-se na sua essencial identidade.
- Noto ainda que diante do enorme volume de técnicas e materiais que se apresentam a Soto, ele consegue, talvez guiado por um instinto profundo, atingir o essencial (o que se pode dizer de poucos). Apesar do número formidável de fatos e objetos que nos rodeiam, apesar dessa valorização do supérfluo que caracteriza a sociedade atual, não há dúvida que muitos homens, em particular intelectuais e

artistas, compreenderam a necessidade de se atingir o essencial. É a essencialidade da arte de Soto, sempre sábio em escolher e fixar seus materiais, que há alguns anos me ajuda a entrar em comunicação com o seu modo de apreender e representar o mundo. Tocando o essencial, Soto exclui *ex-officio* uma infinidade de valores secundários (que podem ser até expressivos) e participa vivamente a uma operação de alta dignidade, não só estética mas intelectual; já que a procura do essencial é vocação do homem de acordo com a sua origem e os seus fins.

- Escreveu Leopardi que a natureza é mãe e inimiga, constrói e destrói implacavelmente. Para Baudelaire a natureza é suspeita e ele sente-se bem somente no mundo criado e posto à nossa disposição pela arte. Desde cedo que encontrei na arte uma razão de ser e estar no mundo. E quando escrevo arte escrevo também música, arquitetura, letras, teatro e cinema. Como assinala Susanne K. Langer, a arte vale-se dos sentimentos para educar o homem. Os princípios baseados em linhas geométricas, que percorrem toda a história da humanidade, cooperam de modo rigoroso à edificação de um sistema que se contrapõe aos absurdos sistemas político-sociais: um sistema que produz a subversão dos valores comuns, corrige o vulto do universo, resiste de certo modo à natureza, constitui uma realidade de *per sí*. Exatamente porque a forma de vivência da sociedade está corrompida, porque proliferam, mesmo nos países socialistas, as armas de destruição e da morte, exatamente por isso devemos nos voltar com amor para a realidade *autre* que a arte nos oferece. Um código geométrico ajuda poderosamente a construção dessa imagem *autre*, em que os movimentos não ferem e as relações abrem perspectivas novas, compensando o homem das situações, tradições e costumes negativos. Na arte de Soto descubro a imagem dessa nobreza mental e plástica que se opõe à corrupção e ao desmantelamento de forças positivas. Sob este ponto de vista creio que o trabalho de Soto se insere entre os mais fecundos: propõe-nos um mundo liberto das suas escórias e impurezas, ao corrigir, de certo modo, os desmandos e excessos da natureza descontrolada.

- Na arte de Soto não existe o gestual, nem a onomatopéia, nem a eloquência, num desgaste de forças. Existe uma sabedoria desenvolvida pela cultura, uma

relação contínua de linhas que se procuram ou se separam mas formam constelações terrestres que se diriam conscientes da sua razão de vida.

A sombra aqui é supérflua pois tudo conduz a uma situação de calma oferecida, num país onde se aboliu a opressão, inclusive a opressão de formas que em determinados artistas nos levam ao mal-estar. Assistimos à evolução duma ordem superior que não existe na sociedade nem nos programas dos reformadores. E esta linguagem não é destinada a um grupo ou a uma corrente de estetas. Embora refinadíssima penso que poderá ser compreendida por um homem comum.

A certeza dessa arte, de que se exclui o provável e o aproximativo, ajuda a confirmar a exigência do espírito humano que aspira a um mínimo de segurança e equilíbrio, mormente agora, neste tempo de violentos contrastes e negações absolutas.

- Por mim, penso às vezes que me encontrei com Soto há muitos séculos, em desconhecidas paragens da América pré-colombiana. Vi Soto estudar aqueles monumentos, aqueles templos levantados no deserto. Ele procurava o lugar, a fórmula justa, o desdobramento das imagens, o signo; procurava, achando-o, um centro de relações e de identidades. Às vezes empunhava a guitarra - como o faria, tantos séculos depois, em Paris - pesquisava suas origens, procurava comunicar com o deserto e seus múltiplos enigmas.

“Soto”. *Poesia Completa e Prosa. A Invenção do Infinito*, p.1337.

Listagem dos resultados de pesquisa utilizados: Contribuições do trabalho para os estudos da obra de Murilo Mendes

1. **Participação de Murilo Mendes em Antologia Internacional**

COSTA, João Bernard da. (trad. org.) *Os Dias do Senhor*. (Apres. Jean Guiffon). Lisboa : Livraria Moraes Editora, 1962. 1.235 p.

Localização no Centro de Estudos Murilo Mendes, Juiz de Fora, MG.

2. **Influência da literatura de religiões orientais**

O Hinduísmo como influência sobre o catolicismo heterodoxo de Murilo Mendes na poesia e na crítica de artes. Levantamento bibliográfico.

Localização no CEMM, Juiz de Fora, MG.

3. **Documentos**

- Autógrafos, Ismael Nery canonizado por MM:

"Este livro contém, a pgs. 175, 176 e 240, anotações de Ismael Nery, e as suas iniciais autógrafas. É um livro relíquia. Rio, 6.4.1934. M.M."

JEORGENSEN, Johannes. *Pèlerinages Franciscaines*. Trad. de Danois: Teodor de Wyzawa. Paris : Perrin et Cie, 1922. 321 p.

CEMM, Juiz de Fora, MG.

- Fotografias, correspondência e iconografia do "caso" Lídia Bais.

Museu de Arte Contemporânea, Campo Grande, MS.

TRINDADE, Maria Tereza. (Lídia Bais) *História de T. Lídia Bais*. Campo Grande, MS : s/n, s/d.

Livro de Assinaturas de Lídia Bais, 1930.

Observação:

(Pesquisa desenvolvida com o apoio FAEP/UNICAMP, Solic. N°0833/96

Parecer Técnico: Aceito por Grande Mérito e Relevância

Descrição: Lídia Bais é um autêntico 'caso' na História da Arte Brasileira do Séc. XX. A intenção dos proponentes é estudar-lhe a obra e, ao mesmo tempo, vinculá-la à atuação do grande poeta Murilo Mendes enquanto crítico de artes nos anos finais da década de 1920 e em começos da de 1930. Projeto instigante, que merece ser estimulado.)

- Fotografia e divulgação do esboço de Maria Helena Vieira da Silva para o livro *Discípulo de Emaús*, de Murilo Mendes e respectiva identificação com quadros de Rembrandt.

ABSTRACT

Couto, Alda Maria Quadros do. *The sign of God in Murilo Mendes' critical cartography*. Doctoral Dissertation in Science of Literature, with major in: Literary Theory. Campinas, UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 1997. 320 p.

The religious aspects, peculiar to Murilo Mendes' poetical creation, are also characteristics which can be found in his critics about painting, in chronicles published in Rio de Janeiro and in the correspondence with a painter from Mato Grosso do Sul (Middle -Western region of Brazil) called Lúcia Baís, here presented as a precursory episode of the critical exercise of the Mineiran poet. The thesis wants to prove that Murilo Mendes' cultural project, shared with other artists, like Ismael Nery and Jorge de Lima, contains conceptions based on biblical archetypes and Catholic tenets, re-elaborated in poetry.

The religious aspects, observed in poems from Murilo Mendes' books *O sinal de Deus (Sign of God)* and *Tempo e eternidade (Time and Eternity)*, can also be found in the M. Mendes' critical treatment of literature and music. The religious essentialism, idealised by Murilo and other artists, is noticed as one of the nexus necessary to the understanding of Lúcia Baís' painting and artistic project, results from a brief acquaintance with Ismael Nery and Murilo Mendes.

This work will demonstrate, by descriptive proceeding and studying a case, the relations and the differentiations among individual and collective cultural projects, that "mix" traditional models and European vanguard, in Brazil in 1930/40.

KEY - WORDS: Brazilian Poetry - historical and critical. Art and Literature. Painters - Brazil - Critic and interpretation. Mendes, Murilo. Baís, Lúcia.