

# Mario Pedrosa

## *Companheiro de Arte de Murilo Mendes*

---

Raquel Quinet Pifano  
Universidade Federal de Juiz de Fora

### **RESUMO**

O poeta Murilo Mendes e o crítico de arte Mario Pedrosa se conheceram ainda jovens no início de suas carreiras nos anos vinte no Rio de Janeiro. Desde então, percebe-se uma crescente afinidade crítica entre ambos. Contudo, nas respectivas “críticas de arte de juventude”, divergiam sobre como a arte cumpriria sua função social. Divergência concretizada no julgamento da obra de Ismael Nery. O fato de Murilo partir da poesia e Mario do ativismo político é, em certa medida, caminho para se entender tal oposição. Este artigo visa apresentar ao leitor o debate travado entre o poeta e o crítico sobre a arte de Nery.

### **Palavras-chave**

Murilo Mendes. Mario Pedrosa. Crítica de Arte.

\*

### **ABSTRACT**

Murilo Mendes and Mario Pedrosa met in their youth in Rio de Janeiro. Thenceforward, a critical affinity emerged between them. However, in their “early’s art criticisms” they differed on the social function of art. Divergence materialized in the judgment of Ismael Nery’s work. The starting point for Murilo’s reflection is the poetry and for Predosa’s reflection is the political activism: this is the way to understand such opposition. This article aims to present to the reader the debate between the poet and the critic about Nery’s art.

### **Keywords**

Murilo Mendes. Mario Pedrosa. Art Criticism.

Murilo Mendes e Mario Pedrosa mantiveram durante toda a vida, pode-se dizer, uma relação de amizade. Como se conheceram, ainda é fato ignorado, entretanto, a partir do testemunho de ambos, ficamos sabendo que já se conheciam na década de 20.<sup>1</sup> Sabemos também que ambos frequentavam a casa de Ismael Nery, e que quando Pedrosa conheceu Ismael, ele já conhecia Murilo:

Nos idos de vinte, sua casa de vila, em São Clemente, era um lugar de reunião para um pequeno grupo de moços entusiastas em torno dele. (...) Antônio Bento, que era de todos nós o descobridor de artistas, foi quem me levou à casa do pintor, de quem Murilo Mendes, num dos intervalos de ópera nas torrinhinhas do Municipal, já me havia falado com fervor e entusiasmo.<sup>2</sup>

Desde então, Pedrosa passou a frequentar as reuniões de Nery, como nos conta Murilo Mendes:

As discussões sucediam-se pela noite adentro, na pequena casa de Botafogo, depois do Leme. Eram poucos os amigos fiéis. Os que apareciam mais frequentemente eram Jorge Burlamaqui, Antonio Costa Ribeiro, Mario Pedrosa, Antônio Bento e eu. Guignard vinha sempre, apenas para conversar sobre pintura.<sup>3</sup>

O convívio e a afinidade entre o poeta e o crítico são atestados também pela leitura recíproca de seus textos críticos. Em 1949, Pedrosa presenteou Murilo com um exemplar de “Arte necessidade vital”, seu primeiro livro de crítica de arte recém-publicado (o exemplar com dedicatória ao amigo datada de 02 de maio de 1949 encontra-se hoje na biblioteca do MAMM-JF). Murilo o leu, marcando no texto as passagens que julgou mais significativas, sendo o ensaio “Arte, Necessidade Vital” o que o poeta mais destacou. Ali, o poeta destacou as passagens em que Pedrosa reflete e define a criação artística, assim como o poder terapêutico da arte em organizar as emoções humanas. Ao final, Murilo escreveu na última página do livro, como que resumindo a ideia central do ensaio: “*universalidade da arte*”.

Os laços entre Murilo e Pedrosa parecem se estreitar com o passar do tempo. A escrita de Murilo para Pedrosa em carta de 22 de janeiro de 1957 expressa um misto de “informalidade” e admiração – no caso, carta enviada a bordo do navio que levava o casal Mendes definitivamente para Roma:

Afinal não trouxe seu bilhete de apresentação para Morandi. Em geral, na Europa, eu me apresento diretamente aos artistas e poetas. Mas o caso é que, partindo de um homem da categoria de Mario Pedrosa, a

<sup>1</sup> Murilo Mendes (1901-1975) mudou-se de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro em 1920 e em 21 começou a trabalhar como arquivista da Diretoria de Patrimônio Nacional. Neste mesmo ano Ismael Nery, recém-chegado de uma viagem à Europa, foi nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia da Diretoria de Patrimônio Nacional. Ali teve origem o início de uma forte amizade. Nery apresentou Murilo ao ambiente artístico carioca. Quanto a Mario Pedrosa (1900-1981), seu primeiro período de residência no Rio de Janeiro foi de 1918 a 1924, quando estudou direito na Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro. Em 24 mudou-se para São Paulo. Segundo a cronologia de sua vida elaborada por Franklin Pedroso e Pedro Vasquez para o catálogo da exposição comemorativa do décimo aniversário de sua morte “Mario Pedrosa: Arte, Revolução, Reflexão”, Mario era frequente no Teatro Municipal durante o período em que morava no Rio, local onde teria feito amigos como Murilo Mendes. PEDROSO, 1991.

<sup>2</sup> PEDROSA, 1981, p. 212

<sup>3</sup> MENDES, 1996, p. 36

apresentação não é para desdenhar. Revista-se, portanto, de coragem, Mario, e me manda umas linhas para Roma.<sup>4</sup>

Pode-se dizer que interesses artísticos em comum que resultavam num certo diálogo, nem sempre consenso, animava a relação intelectual entre ambos. Em 1960, Pedrosa escreveu artigo sobre Murilo, onde demonstra profunda compreensão sobre a poesia e a crítica de arte de Murilo. Assim, pós a leitura do texto sobre Corpora assinado por Murilo e enviado ao crítico pelo poeta, Pedrosa publicou o artigo “Murilo, o poeta-crítico” no Jornal do Brasil.<sup>5</sup> Pedrosa chamou a atenção para que o poeta, movido por sua paixão pela pintura, “vivia” a pintura não só como um crítico especializado, mas “como um artista, um pintor”, razão que o permitia identificar em Murilo a realização do ideal do artista completo:

Nenhum poeta ou literato brasileiro jamais teve a paixão da pintura como Murilo. Mário de Andrade também foi um encantado por essa arte e sobre ela muito escreveu. Mas Murilo a vive, como um crítico especializado, e, até mais: como um artista, um pintor. Ele realiza o ideal do artista completo: não há limitação possível para ele. Amar a pintura e excluir a música? Amar a escultura e excluir a arquitetura? E amar a pintura, a escultura e a arquitetura, e desleixar a poesia? A poesia, que ama sobre todas as coisas e é para ele o pálio sob o qual se acolhem todas as outras artes? Que mutilação!<sup>6</sup>

Pedrosa compreendeu como poucos a relação entre poesia e crítica de arte na obra de Murilo:

Toda a poesia de Murilo Mendes é permeada de intervalos, críticas, dentro desse feixe universal e indissolúvel, em que se trançam pintura, música, poesia, arquitetura, dança, todas as manifestações artísticas do homem. (...) Seus poemas, de todas as épocas estão cheios de naturezas mortas, descritas ou concebidas, de alusões a pintores e quadros, como o admirável poema em que descreve a arte de Vermeer, de metáforas plásticas que se transformam, não raro, em mais do que alusões literárias, pois constituem ideias, sentimentos, problemas autênticos de pintor, escultor ou arquiteto. (...) Descrever sensações, visões irreduzíveis 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 alegoria: a partir daí, frequentemente, a poesia é apocalipse.<sup>7</sup>

Em 1964, já morando em Roma, Murilo escreveu o poema para Mario Pedrosa “Grafito para Mario Pedrosa”<sup>8</sup>, publicado no livro *Convergência*:  
GRAFITO PARA MARIO PEDROSA<sup>9</sup>

Um aviãopássaro passa  
Carregando um homem dentro:  
Não transmite nenhum canto.

<sup>4</sup> Correspondência 22.01.1957, Murilo Mendes/Mario Pedrosa. CEDEM, Fundo Mario Pedrosa.

<sup>5</sup> PEDROSA, 1960.

<sup>6</sup> PEDROSA, 1960.

<sup>7</sup> PEDROSA, 1960.

<sup>8</sup> *Convergência* foi publicado em 1970 (São Paulo: Duas Cidades) reunindo poemas do período de 1963-66.

<sup>9</sup> MENDES, 1994, vol II, p. 640.

Atacam-me Mercedes, Julietas.  
Será mesmo o osso do peão  
Igual ao do cosmonauta?

Sigo cego maquinal  
Signos mágicos disparados  
Cego sigo maquinal  
Siga/ Avanti /alt / stop  
Cego sigo maquinando.

Cartaz: texto instantâneo  
Linha curta entre dois contextos  
Vida -----morte.

Irmão da rua, nenhum irmão.  
Quem toco sem o situar?  
Qual de nós é homenizado?  
Será o homem inconcluído?

Ademais, Murilo deixou organizado um livro sobre crítica de arte ao qual deu o título de “Invenção do Finito”, uma coletânea de 38 críticas escritas entre 1959 e 1974. No original de “A Invenção do Finito”, texto datilografado com correções manuscritas, lê-se na primeira página uma dedicatória manuscrita ao amigo Mario Pedrosa: “Ao meu amigo: Mario Pedrosa, crítico criador, desde muitos anos companheiro de arte”.

São, portanto, muitos os fatos que comprovam o convívio próximo entre Pedrosa e Murilo. Vale lembrar a vasta correspondência trocada entre os dois, sobretudo depois que Murilo muda-se definitivamente para Roma. Entretanto, salvo engano, um embate abrangente entre a crítica de arte de ambos não foi realizado, inexistindo uma reflexão sistemática a respeito. Cabe o mérito de primeiro a relacionar a crítica de Murilo com a de Pedrosa a Lorenzo Mammì, contudo, a breve menção a uma possível afinidade crítica entre o poeta e o crítico resulta numa negação taxativa. No artigo “Murilo Mendes, crítico de arte”, Mammì afirma não haver “similaridades entre a abordagem de Mendes e a de Mario Pedrosa, ao qual no entanto o poeta dedica *A Invenção do Finito*.”<sup>10</sup> Para Mammì, Murilo teria mais afinidade com o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan. Mammì reconhece que após a guerra, o gosto de Murilo muda aproximando-o de Pedrosa, uma vez que Murilo se interessaria pela arte informal construtiva, afastando-se do surrealismo; contudo, chama a atenção para que a “*aparente*” proximidade com Pedrosa não se justifica, pois Murilo não teria se interessado pela análise gestáltica: “Murilo Mendes não aparenta nenhum interesse numa análise gestáltica”, afirma categórico.<sup>11</sup>

Embora a proposta aqui seja refletir sobre as diferenças entre a crítica de Pedrosa e a de Murilo no início de suas trajetórias, diferenças expressas no julgamento da obra de Ismael Nery, soa pertinente algumas ponderações sobre o argumento de Mammì, justamente porque creio que ao longo do tempo o pensamento artístico de ambos tenderá a convergir. Assim, a primeira consideração refere-se ao surrealismo de Murilo: como afirma Marcondes Moura, mesmo se interessando pelas correntes construtivas, Murilo nunca abandonou o surrealismo.<sup>12</sup> Some-se a esta a fala do próprio Pedrosa sobre

<sup>10</sup> MAMMI, 2012, p. 83.

<sup>11</sup> MAMMI, 2012, p. 83.

<sup>12</sup> MOURA, 1995.

o surrealismo em 1967: “Para Breton, isso significava a negação ou o desmanchar da velha noção de realidade. (O processo lembrava as ainda recentes experiências gestálticas em busca das leis de organização perceptiva.)”<sup>13</sup>

Ademais, reconhecendo inexistência de pesquisa sobre como Murilo recebeu e assimilou (ou não) as teorias gestálticas de Pedrosa, parece relevante considerar a presença de Ernst Cassirer na sua biblioteca. Encontram-se hoje os volumes I, “A Linguagem”, e II, “O Pensamento Mítico”, de “A Filosofia das formas simbólicas”. Não sabemos se Murilo tinha todos os volumes da obra, mas estes volumes foram lidos e anotados pelo poeta.<sup>14</sup> Tal testemunho do interesse de Murilo pela tese de Cassirer é relevante se consideramos que Pedrosa incorporou à sua teoria gestáltica da forma artística, as lições da forma simbólica de Cassirer. Interessava-lhe o caráter simbólico da arte, de natureza não discursiva e ainda assim comunicadora. Para o crítico, a arte seria um meio de conhecimento que se realiza pela intuição. Daí sua afirmação:

Desde que os psicólogos da Gestalt descobriram as leis da percepção mostrando que esta não se cifrava a um caos de sensações, sendo antes uma organização, uma forma dentro da qual, as sensações se disciplinavam e se fundiam (...) as nossas ideias sobre o processo mental e o mecanismo intelectual tomaram novos rumos e sobretudo uma consistência bem maior. (...) Cassirer, o genial criador e sistematizador da “filosofia das formas simbólicas” pode então mostrar como toda cognição de forma é intuitiva.”<sup>15</sup>

O entendimento da arte como intuição, sua estrutura comunicante fundada numa dimensão simbólica parecem ser pontos em comum a Murilo e Pedrosa. Certamente, é tema que merece exame mais cauteloso.

Murilo e Pedrosa partem de pontos distintos, um da política, o outro da poesia. Partidas que talvez explique a divergência, nos anos 30, quanto ao meio da arte cumprir sua função social – função que ambos acreditavam. Nesse momento, tanto Murilo, como Pedrosa estão começando suas trajetórias como críticos de arte.

Em 1935, Pedrosa publica o artigo “Pintura e Portinari”. Na verdade, Pedrosa toma Portinari como modelo para expor o método do materialismo dialético o qual acredita ser um método de conhecimento, estrutural da criação artística moderna. Pedrosa apresenta Ismael Nery como um oposto de Portinari, cuja comparação lhe permite afirmar as qualidades artísticas de Portinari, que assim realiza seu ideal de pintor social. Pedrosa inicia seu texto definindo o que acredita ser a finalidade da arte moderna. Para o crítico, haveria um certo equívoco da arte moderna ao tentar conferir uma tradição artística às novas técnicas de produção oriundas da produção industrial. Ao contrário, a arte moderna deveria, unindo tradição e técnica, “construir uma nova arte integral, síntese necessária do conteúdo e da forma”.<sup>16</sup> Somente o artista moderno revolucionário poderia realizar tal síntese.

O artista moderno revolucionário, diferente do artista moderno burguês, era aquele “inspirado socialmente pelo proletariado e guiado pelo sentido do materialismo dialético” no manejo da matéria e da forma. Para Pedrosa, as artes plásticas seriam uma “teoria do conhecimento”, logo, “um fecundo método materialista de análise”. A arte moderna burguesa, alertava o crítico, corroía-se por pares opostos que não conseguia resolver, tais

<sup>13</sup> PEDROSA, 1986, p.184.

<sup>14</sup> Infelizmente, o MAMM/UFJF guarda somente parte da biblioteca do poeta. A outra parte foi doada para a Universidade de Roma, encontrando-se hoje dispersa.

<sup>15</sup> PEDROSA, 1986, p.61

<sup>16</sup> PEDROSA, 2019, p. 41.

como: forma e conteúdo, realidade natural e realidade social, homem e natureza, ser e consciência. O alcance da síntese entre estes contrários só seria possível pelo método do materialismo dialético. Caberia à *“vontade criadora do artista”* realizar tal síntese. No caso do artista burguês, movido por um cansaço, ele isolaria as antinomias e as conciliaria mecanicamente, realizando uma *“unidade mecânica”*. Isso porque sua mão seria impulsionada por *“uma inspiração subjetiva, por um conteúdo a priori, idealístico”*. Já o artista revolucionário seria impulsionado pela *“lei interna estrutural da composição e das formas materiais do objeto sensível que avassalou o espírito do criador”* (caso de Portinari). Daí a vontade criadora do artista revolucionário concretizar o *“equilíbrio abstrato formal da composição”*, ou seja, o equilíbrio entre forma e conteúdo. Enfim, só através do método do materialismo dialético seria possível obter a *“síntese artística necessária, e não apriorística”*. Para Pedrosa, Portinari teria compreendido o problema da arte moderna, somente possível de ser resolvido pelo artista revolucionário. Portinari estaria próximo a este artista revolucionário – daí a referência a Rivera, enquanto Nery ao artista burguês, movido pela *“inspiração subjetiva”*:

Ismael Nery perdia-se no seu individualismo transcendente, e a sua inspiração plástica evaporava-se de repente nas brumas de sua fatalidade abstraente. Esse artista tão profundamente dotado não pode vencer praticamente esse dualismo, e não chegou à verdadeira realização. Preferiu idealizar sua obra com uma lucidez vertiginosa. E pensou que a realizava assim. Preferiu ao sacrifício a esta, o hermetismo egocentrista e sistematizado de sua própria individualística, grandeza obstinada.

Portinari não. Recorreu ao mundo exterior, à tradição do passado e à tradição do presente, modestamente, pacientemente. Trabalhou como um modesto artesão obscuro, atento às regras, obediente, ao mestre das corporações medievais. Não principiou com o morgue do gênio.<sup>17</sup>

Em novembro do mesmo ano, Murilo responderia às considerações de Pedrosa com o artigo *“Pintura e Política”* publicado em O Cruzeiro.<sup>18</sup> O poeta inicia seu artigo advertindo que concordava com Pedrosa em relação à sua análise de Portinari, mas discordava quanto à Nery: *“Procuramos fazer aqui algumas objeções a respeito, embora saibamos que Pedrosa não concordará, visto possuímos concepções de vida, e portanto da arte e da sociedade, diametralmente opostas”*.<sup>19</sup> Ao que parece, *“diametralmente oposta”* era sua posição em relação ao materialismo dialético proposto por Pedrosa como método de análise próprio a arte. Enfático, acusou o *“defeito principal”* da crítica de arte fundada naquele método: julgar a arte a partir de critérios válidos para fenômenos econômicos, o que reduziria o *“fato artístico”*, ignorando sua complexidade. Embora afirmasse ser uma necessidade a participação do proletariado no governo da sociedade (e prevendo-o em breve), Murilo opôs-se ao argumento de Pedrosa de que o espírito revolucionário seria exclusivo ao proletariado, uma vez que para o poeta a vida em si era revolucionária. Esvaziava-se assim o modelo de artista moderno revolucionário de Pedrosa: para Murilo para ser *“revolucionário”*, o artista não estava condicionado a ser inspirado ou estar sob o regime do proletariado. A *“revolução”* na arte, ou seja, a solução da oposição homem e natureza, vontade criadora e mundo exterior, viria do alcance do equilíbrio entre

<sup>17</sup> PEDROSA, 2019, p. 42

<sup>18</sup> MENDES, 2009.

<sup>19</sup> MENDES, 2009, p. 72

inspiração e domínio técnico, e “não com a tomada de poder pelo proletariado”.<sup>20</sup> Logo, Ismael Nery teria todos os requisitos para resolver tal conflito.

Murilo rebateu com veemência a censura de Pedrosa sobre os objetos nos quadros de Ismael que estariam fora de lugar porque o pintor não teria “*compreensão extrapessoal deles*”, comandando-os como um “*senhor onipotente*”.<sup>21</sup> Murilo interpretou a acusação como uma contradição no argumento de Pedrosa, pois entendia que o comando onipresente seria resultado da “*necessidade de disciplina e de domínio da técnica*” próprios de Ismael; só com disciplina e domínio técnico se alcançaria o equilíbrio entre inspiração e técnica, solução do conflito entre vontade criadora e mundo exterior:

E é desse equilíbrio consciente que resultará a saída para o conflito entre a natureza exterior e a vontade criadora, e não... da tomada do poder pelo proletariado. Deve-se notar que também, por sua vez, o objeto reage sobre o artista.<sup>22</sup>

Em dura crítica à “*aceitação integral do materialismo dialético*” de Pedrosa, Murilo denunciou: “*A função do crítico materialista de arte é... despistar o público, subtraindo-o do plano artístico para o plano político.*”<sup>23</sup>

Separando o campo artístico do político, Murilo partiria então para a definição do quadro. Embora reconhecesse que este seria um objeto decorativo e uma mercadoria, alertava que antes de tudo um quadro seria um objeto de comunicação e com alto poder educativo.

Um quadro pode ser também isso, mas precipuamente é o resultado de um ato pelo qual um indivíduo se exprime e se comunica plasticamente com o mundo. O princípio desta operação é a inspiração; o meio é a técnica; o fim é a comunicação com o mundo. (...) É que, além de ser uma mercadoria, além de ser um objeto decorativo, o quadro tem uma função educativa: o pintor transmite ao espectador o que viu de um modo mais forte e exato que o outro. Porque o supremo encargo do artista consiste em dar consciência ao que todo mundo mais ou menos sente, sem poder exprimir ou organizar.<sup>24</sup>

Estão aí contidos dois princípios que permearão toda a crítica de arte muriliana, o princípio da comunicabilidade da arte e sua função educadora. Mas também, com matizes diferentes, estarão presentes na crítica de Pedrosa.

Afirmando a atualidade da pintura de cavalete, que tradicionalmente confirmava a pintura como mercadoria, Murilo ironizou o interesse do crítico materialista pela pintura mural (Pedrosa compara Portinari a Rivera), ao afirmar que a pintura mural, ao longo da história, não seria fruto de épocas de insurreição popular, “*correspondendo a um estado de repouso da civilização*”.<sup>25</sup> Logo, errava a crítica materialista ao elegê-la como “*meio de propaganda de uma doutrinação política*”, sendo para isso o cartaz muito mais eficiente: “*Não se pode deixar de filiá-lo às artes plásticas. E é de execução muito mais rápida e muito mais fácil de ser escondido da polícia, pois que pode ser enrolado.*”<sup>26</sup>

<sup>20</sup> MENDES, 2009, p. 73

<sup>21</sup> MENDES, 2009, p. 73

<sup>22</sup> MENDES, 2009, p. 73

<sup>23</sup> MENDES, 2009, p. 75

<sup>24</sup> MENDES, 2009, p. 74

<sup>25</sup> MENDES, 2009, p. 75

<sup>26</sup> MENDES, 2009, p. 75

Por fim, Murilo manda um recado a Pedrosa: “Sugerimos a Pedrosa fazer uma revisão da obra de Ismael, pois que há muito tempo ele perdeu o contato com a mesma, desconhecendo as produções dos últimos anos desse artista”.<sup>27</sup>

Em 1948, Murilo Mendes iria publicar uma série de 17 artigos sobre Ismael Nery no suplemento “Letras de Artes” do jornal A Manhã, que chamou de “Recordações de Ismael Nery”. Murilo começa seu último artigo, “Conclusão”, referindo-se a Pedrosa que ao que parece mantinha sua opinião sobre Ismael:

Há algumas semanas atrás dizia-me um dos homens mais inteligentes do Brasil atual, o meu querido amigo Mario Pedrosa: “Dotado de qualidades extraordinárias, fora do comum, Ismael nada nos pode deixar”. Tendo ouvido isso, pus-me a duvidar se Pedrosa, que com ele conviveu intensamente durante certo período de tempo, teria mesmo chegado a conhecer Ismael Nery.<sup>28</sup>

Murilo atribui o comentário de Pedrosa à expectativa do crítico de um ativismo que de fato, ele reconhece, Nery não tinha: “De fato, Ismael não fez barulho, não tomou parte em comícios, ou em agitadas reuniões políticas, não escreveu livros complicados, esteve sempre fora do cartaz.”<sup>29</sup> Murilo chega a se perguntar por que sendo Ismael tão capaz, tenha deixado poucos registros de sua grandeza:

“quadros pintados com rapidez e sofreguidão, muitos inacabados: algumas centenas de desenhos que testemunham dons invulgares de grande artista solicitado múltiplos aspectos da vida; quatro ou cinco textos capitais como os poemas em prosa”<sup>30</sup>

E ao longo do texto explica o suposto ativismo de Ismael, “uma inteligência de envergadura universal”.<sup>31</sup> Para Murilo, o que Pedrosa não entendera em Ismael é que seu ativismo não ocorria num plano terreno e individual, sendo ele um “filósofo cristão”, suas ideias se manifestariam ao longo dos tempos e através de vários homens, “João, Antônio ou Ismael”.<sup>32</sup> E Murilo lembra a frase de Ismael: “tudo está no ar e pertence a todos”.<sup>33</sup> Também, para Ismael, devido à sua visão mística, os fenômenos ocorriam num plano transcendente aos limites de tempo e espaço. Assim Murilo explica o que ele acha ser a incompreensão de Pedrosa sobre Ismael:

O que escapou a Mario Pedrosa é que Ismael foi um filósofo, e um filósofo cristão. Ele não negava a existência nem mesmo a oportunidade de certos valores ativistas, mas sua visão mística considerava os fenômenos no seu plano eterno, libertados do tempo e do espaço. Dentro desse plano, os valores políticos e sociais se alternam, dando primazia aos princípios transcendentais, que regem a vocação do homem. Foi sem dúvida isto que ele quis dizer no seu testamento espiritual.<sup>34</sup>

<sup>27</sup> MENDES, 2009, p.78

<sup>28</sup> MENDES, 1996, p.145

<sup>29</sup> MENDES, 1996, p.145

<sup>30</sup> MENDES, 1996, p.146

<sup>31</sup> MENDES, 1996, p. 146

<sup>32</sup> MENDES, 1996, p. 146.

<sup>33</sup> MENDES, 1996, p. 145.

<sup>34</sup> MENDES, 1996, p. 147.



Passados 30 anos, Pedrosa voltaria a refletir sobre a obra de Ismael Nery. Em 1966 o crítico publicou artigo sobre Ismael onde parece se redimir do julgamento duro que fizera em 1935.<sup>35</sup> Pedrosa inicia seu artigo afirmando que Leonardo da Vinci, o homem universal, o lembrava Ismael Nery. Ou melhor, que a exposição de Nery, organizada pelo amigo Murilo, que havia visitado há pouco o provocava tais pensamentos. De todo modo, seu argumento sobre a pintura de Ismael seria bem diferente daquele escrito em 1935:

Se para Leonardo pintar era uma operação que requeria todos os conhecimentos, não há desenho ou pintura de Ismael despido de qualquer pesquisa conteudista num obstinado rigor de forma. Era sobretudo nisto que residia toda a sua experimentação surrealista. Estranha lhe era a crença nas súbitas revelações do inconsciente ou no paraíso do automatismo. Ao contrário, nele o espírito não abdicava. Quando reunia formas, objetos e sujeitos insólitos e opostos, o que procurava era antes uma síntese do simultâneo das perspectivas do que desvendar situações imprevistas ou imprevisíveis.<sup>36</sup>

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otília. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo, Página Aberta, 1991.
- CHIARELLI, Tadeu. Mário Pedrosa e Portinari: anotações sobre um texto esquecido. In: Ars. São Paulo, USP, ano 17, nº 36, 2019. pp.21-40
- D'ANGELO, Martha. Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, Nau, 2011.
- ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, Colecionador. In: Remate de Males. Campinas, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, nº 21, 2001.
- GUIMARÃES, Julio Castañon. Territórios/Conjunções. Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- MAMMI, Lorenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. In: Remate dos Males – Revista de Teoria e História Literária: Murilo Mendes e a Itália. Campinas, vol 32/n.1, Jan./Jun. 2012. pp. 81-93.
- MARI, Marcelo. Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006. (Tese Doutorado em Filosofia)
- MENDES, Murilo. Recordações de Ismael Nery. São Paulo, EdUSP, 1996.
- MENDES, Murilo. Murilo Mendes, poesia completa e prosa. (org. Luciana Stegano Pichio) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 4 vol.

---

<sup>35</sup> PEDROSA, 1981.

<sup>36</sup> PEDROSA, 1981, p. 213

MENDES, Murilo. Pintura e Política. O Cruzeiro. 16 de novembro de 1935. In: BARBOSA, Leila Maria F.; RODRIGUES, Marisa T. P. Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos. Juiz de Fora, UFJF: MAMM, 2009.

MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes - A poesia como totalidade. São Paulo, EdUSP, 1995.

NEHRING, Marta Moraes. Murilo Mendes crítico de arte - a Invenção do Finito. São Paulo, Nankin Editorial, 2002.

PEDROSA, Mario. Ismael Nery, um encontro na geração. Jornal do Brasil, dezembro de 1966. Surrealismo ontem, super-realidade hoje. Correio da manhã, agosto de 1967. In: PEDROSA, Mario. Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília (org. Aracy Amaral). São Paulo, Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mario. Surrealismo ontem, super-realidade hoje. Correio da manhã, 1967; Das formas significantes à lógica da expressão. Jornal do Brasil, 1960. In: PEDROSA, Mario. Mundo, homem, arte em crise (org. Aracy Amaral). São Paulo, Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mario. Murilo, o poeta-crítico; in: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 23 de janeiro, 1960.

PEDROSA, Mário. Pintura e Portinari. Espelho: revista da vida moderna. Rio de Janeiro, mar. 1935. In: ARS. São Paulo, USP, ano 17, n.36, 2019. Pp. 41- 44

PEDROSO, Franklin (org.). Mário Pedrosa: arte, revolução, reflexão (catálogo da exposição). Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1991.

REINHEIMER, Patrícia. Candido Portinari e Mário Pedrosa: uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio de Janeiro, Garamond, 2013.