

C B  
H A

40º COLÓQUIO DO  
COMITÊ BRASILEIRO  
DE HISTÓRIA DA ARTE

# PESQUISAS EM DIÁLOGO



40° COLÓQUIO DO  
COMITÊ BRASILEIRO  
DE HISTÓRIA DA ARTE

# *PESQUISAS EM DIÁLOGO*

Realização



Co-realização



Universidade  
Federal de  
Uberlândia



**CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte  
Fundado em 1972**

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

**Diretoria do CBHA (2020-2022)**

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

**Conselho Deliberativo (2020-2022)**

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

**Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA**

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

**Imagem da Capa**

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

**Diagramação**

Vasto Art

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

**Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo**

(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21x37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

**CDD: 709.81**

**CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte**

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: [cbha.secretaria@gmail.com](mailto:cbha.secretaria@gmail.com)

# Os retratos pictóricos de Murilo Mendes na coleção do poeta<sup>1</sup>

Raquel Quinet Pifano, Universidade Federal de Juiz de Fora/ CBHA

## Resumo

O presente artigo reflete sobre a construção da imagem de intelectual moderno do poeta Murilo Mendes. Murilo foi retratado por Guignard em 1930, por Portinari em 1931, por Arpad Szenes entre 1940 e 1947, e por Flávio de Carvalho em 1951. Estas obras faziam parte da coleção de artes visuais do poeta, pertencendo hoje ao Museu de Arte Murilo Mendes/UFJF.

Palavras-chave: Murilo Mendes. Retrato artístico. Modernismo brasileiro.

## Abstract

This article reflects about the construction of the image of modern intellectual of the poet Murilo Mendes. Murilo was portrayed by Guignard in 1930, by Portinari in 1931, by Arpad Szenes between 1940 and 1947, and by Flávio de Carvalho in 1951. These art works were part of poet's collection of visual arts, belonging today to the Murilo Mendes Art Museum/UFJF.

Keywords: Murilo Mendes. Artistic portrait. Brazilian modernism.

---

<sup>1</sup> Esta comunicação deriva do projeto de pesquisa de Iniciação Científica, iniciado em agosto de 2020 com financiamento da UFJF.

O poeta Murilo Mendes foi retratado por alguns dos mais renomados pintores brasileiros e mesmo estrangeiros. Muitos destes retratos lhe foram oferecidos por seus autores, integrando a sua coleção de artes plásticas. Muitos outros, ou ficaram com os próprios artistas ou foram vendidos – não se sabe com exatidão nem o número de retratos de Murilo Mendes, nem seus destinos. Tudo indica que o primeiro retrato pintado do poeta tenha sido feito por seu grande amigo Ismael Nery em 1922. Murilo mudou-se de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro em 1921 para trabalhar como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda. No mesmo ano, Ismael Nery, retornando de uma viagem pela Europa e Oriente Médio, foi nomeado desenhista de arquitetura e topografia da mesma Diretoria onde Murilo começara a trabalhar. O encontro dos dois rendeu uma forte amizade, tendo Ismael exercido grande influência sobre o pensamento artístico de Murilo e sua adesão ao catolicismo. No ano seguinte ao primeiro retrato, Ismael pintaria o amigo novamente, agora uma aquarela de corpo inteiro, e em 1930, faria a nanquim um retrato dos dois juntos. No mesmo ano em que Ismael pintava o segundo retrato de Murilo, 1923, José Maria dos Reis Júnior, amigo em comum, retratou em óleo o poeta em meio corpo. Guignard, frequente nas reuniões na casa de Ismael, pintou Murilo em 1930 e em 1931. Também Portinari, amigo a quem Murilo, apesar das próprias dificuldades financeiras, encomendava obras na tentativa de ajudar o pintor no difícil início da carreira, fez quatro desenhos e um óleo do poeta.<sup>2</sup> O casal Arpad Szenes e Vieira da Silva durante o exílio no Brasil, entre 1940 e 1947, também foram pródigos em retratar o amigo poeta. Doze desenhos e um óleo assinados por Arpad Szenes e dois desenhos e um óleo assinados por Maria Helena Vieira da Silva testemunham a convivência próxima entre o poeta e o casal. De Samson Flexor, conhecemos um retrato a óleo de 1945 e em 1951, Flávio de Carvalho retratou o poeta em um óleo e em um desenho. Murilo também foi representado em escultura por Bruno Giorgi que fez seu retrato em terra cota, exposto na primeira Bienal de São Paulo. Até o momento, estes são os retratos de que temos notícias, mas é possível que o número seja muito maior.

Da coleção original de Murilo, o MAMM/UFJF guarda hoje cinco retratos do poeta: duas pinturas, uma assinada por Alberto da Veiga Guignard em 1930 e outra, por Candido Portinari em 1931; e três desenhos, dois feitos por Arpad Szenes entre 1940 e 47, e um feito por Flávio de Carvalho em 1951. Desses retratos, somente dois foram alvo de reflexão mais sistemática. É o caso do desenho de Flávio de Carvalho que foi objeto de pesquisa de dissertação de mestrado de Renata Oliveira Caetano<sup>3</sup> e da pintura de Portinari que recebeu um pequeno destaque na pesquisa de Sérgio Miceli sobre os retratos de personalidades brasileiras dos anos 20 aos 40.<sup>4</sup> Cabe ressaltar que não foram apenas os retratos de Murilo Mendes pouco ou nada estudados, mas os retratos modernos brasileiros enquanto gênero

---

<sup>2</sup> O relato de Antônio Bento, que também frequentava a casa de Ismael. BENTO, 1980.

<sup>3</sup> CAETANO, 2012.

<sup>4</sup> MICELI, 1996.

artístico específico também receberam pouca atenção por parte de nossos pesquisadores.

Talvez a referida ausência se justifique por uma certa dificuldade em se eleger um “gênero artístico” para se refletir sobre arte moderna. O retrato foi definido como gênero artístico no século XVI (assim como o gênero “pintura histórica”) juntamente com a fundação e organização das academias de arte na Itália humanista – Academia de Desenho em Florença, Academia de São Lucas em Roma, e outras.<sup>5</sup> Fundado no preceito da imitação do real, tanto a ideia de gênero (pela importância do tema), quanto o pressuposto mimético da arte foram problematizados ou mesmo recusados pela arte moderna.<sup>6</sup> Isso não significa que os artistas modernos não tenham feito retratos, sim fizeram muitos. E aí se coloca a questão: Qual a solução plástica moderna para a descrição fisionômica e psicológica do retratado? Se não há na obra o reconhecimento da aparência física de uma determinada pessoa, poderia ser tal obra denominada retrato?

De modo geral, podemos definir o retrato como obra cujo dispositivo estético se organiza em torno da representação de uma pessoa em sua singularidade, isto é, naquilo que a caracteriza fisicamente e a identifica. Não se restringindo somente à semelhança fisionômica, o retrato é para Shearer West, *“trabalho de arte engajado em ideias de identidade tais como são percebidas, representadas e compreendidas em diferentes tempos e espaços”*.<sup>7</sup> Entendendo identidade como capaz de referir-se ao caráter, à personalidade, à posição social, à profissão, aos relacionamentos, à idade e ao gênero do retratado, corresponde às expectativas e às circunstâncias da época em que a obra foi feita, e não apenas às expectativas do retratado. West chama a atenção para que tais aspectos da identidade não podem ser reproduzidos nos retratos, mas somente sugeridos ou evocados. E por isso, apesar de retratar um indivíduo, o retrato opera com uma ideia de representação fundada num acordo ou convenção, mesmo que única, tensionada pelo artista que o realiza. A noção de identidade tem sua história, e o que se entende hoje no século XXI (caráter, gênero, etnia, orientação sexual) remonta ao século XVII quando o “eu” passa a ser pensado filosoficamente.<sup>8</sup> A identidade do retratado era sugerida através de atributos externos que associavam a história da personagem à sua figuração, e através da representação do corpo, face e gesto, que de saída distinguiam um homem do outro, transmitia-se a sua personalidade.

Mesmo apresentando objetos como móveis, livros, etc, transformados em atributos do retratado (atributos externos), todos estes elementos estão ali subordinados à figura do indivíduo retratado. Assim, podemos afirmar, como aponta Jean-Marie Pontévia, que o retrato é um quadro organizado em torno de uma figura, uma representação centrada sobre o rosto e o olhar que ele contém.<sup>9</sup> Se o retrato é articulado em torno de uma figura, esta se constitui como essencial,

---

<sup>5</sup> LUKEHART, 2009.

<sup>6</sup> ARGAN, 1994.

<sup>7</sup> WEST, 2004, p.11

<sup>8</sup> WEST, 2004.

<sup>9</sup> Apud. OLIVEIRA JUNIOR, 2017.

subordinando-lhe todo o restante. Já Alois Riegl, em seu célebre estudo sobre o retrato de grupo holandês, afirma ser uma das premissas centrais do gênero retrato a “ausência de ação”.<sup>10</sup> Para o historiador da arte, o retrato deveria apresentar os traços da figura retratada o mais exato possível para não tirar a atenção do observador da personalidade do retratado e deslocá-la para a narrativa, o que prejudicaria a eficácia do retrato. O que explicaria, por exemplo, “*A rendeira*” de Vermeer não ser considerada um retrato, uma vez que a personagem representada realiza uma ação.<sup>11</sup> É certo que Riegl refere-se ao retrato antigo, mas toda reflexão sobre o retrato moderno tem como ponto de partida a definição do retrato acadêmico, seja para indicar permanências, seja para indicar inovações e transgressões. Deste modo, parece importante ponderar sobre até que ponto a referência ao “Real”, inerente ao retrato, se colocaria como um limite para a experimentação moderna e como tal questão rebateria na conceituação de retrato moderno.

De fatura moderna, os retratos de Murilo Mendes elencados acima se enquadram perfeitamente nesta definição de retrato. Executados por diferentes artistas, têm em comum, numa primeira visada, a figuração fundada na semelhança fisionômica e aspectos da identidade do poeta, no isolamento e centralidade da figura e na total ausência de ação que pudesse gerar uma estrutura narrativa. No caso do desenho “Murilo ouvindo música” de Arpad Szenes, é importante frisar que o título é fruto da iniciativa do poeta que, de próprio punho, registrou na obra “*Murilo ouvindo música*”. Uma interferência de Murilo sobre sua representação diretamente relacionada à sua identidade, famoso por gostar de música, autor de vários escritos sobre música.<sup>12</sup> Não há no desenho em si nada a sugerir a presença da música, como um rádio ou aparelho de som qualquer, somente a pose do retratado indicando contemplação.

No Brasil, o retrato foi prática muito frequente entre os artistas desde a implantação de um sistema de arte acadêmico. Foi a garantia de sobrevivência para muitos artistas durante o século XIX e início do XX, talvez por isso, prática comum não só entre os artistas conservadores, mas também entre os modernos. A “cultura artística” das primeiras décadas do século XX nos centros urbanos brasileiros foi dominada pelo modelo da antiga Academia de Belas Artes. No Rio, capital federal, a Escola Nacional de Belas Artes era a referência do gosto artístico do público em geral, praticamente inexistindo um mercado de arte, o que indica uma circulação da produção artística muito restrita. Os Salões com suas conferências de abertura e respectivas repercussões na imprensa eram praticamente o único meio de divulgação e debate sobre a arte produzida naquele momento.<sup>13</sup>

Contudo, apesar da hegemonia na formação do gosto do público de arte exercida pela ENBA e seus Salões anuais, assiste-se ao longo da década de 20 no

---

<sup>10</sup> RIEGL, 2008.

<sup>11</sup> RIEGL, 2008.

<sup>12</sup> Murilo escreveu muitos artigos sobre música com o título “Formação de Discoteca” para o jornal “A Manhã”.

<sup>13</sup> Embora o Salão anual da ENBA ainda fosse oficialmente “Exposição Geral de Belas Artes”, já era corrente o uso do termo Salão. A mudança oficial de nome para Salão Nacional de Belas Artes só ocorreria em 1933. Ver LUZ, 2005.

Rio o despertar de um debate sobre a modernização do país e, logo, das artes. Um evento marca tal preocupação: a Exposição Internacional do Rio de Janeiro ocorrida em 1922 como parte das comemorações do Centenário da Independência – segundo Marly Silva da Motta, tal acontecimento seria fato pouco considerado pelos historiadores da arte.<sup>14</sup> Inaugurada em 7 de setembro de 1922, ficando em cartaz até abril de 1923, apresentava ao público 15 pavilhões estrangeiros, somados aos pavilhões dos estados e dos principais ministérios ligados à indústria e agricultura, “*onde se exhibia orgulhosamente a nova face moderna do Brasil*”.<sup>15</sup> Organizada na Esplanada do Castelo – espaço aberto na cidade em função da demolição do Morro do Castelo, foi realizado ali a primeira transmissão oficial de rádio no Brasil, transmitindo o discurso do então presidente Epiácio Pessoa e a ópera “O Guarani” de Carlos Gomes executada no Teatro Municipal. Ângela Ancora Luz acredita que tal evento teria estimulado ou provocado “*a intelectualidade brasileira a pensar um outro projeto para o Brasil, de contorno, evidentemente moderno*”.<sup>16</sup>

Ainda não é claro como aquela “*face moderna do Brasil*” repercutiu na ENBA, sendo fato que o debate sobre a modernização da Escola já estava em curso. Em 1918 um grupo de alunos da Escola se reunia no Café Gaúcho para discutir arte e possíveis alternativas ao monopólio da Escola. Dali resultou a criação do Salão da Primavera em 1923, inspirado no Salon des Indépendents de Paris, aberto à novidades e por isso sem júri.<sup>17</sup> Contudo, Ângela Ancora Luz chama a atenção para que, apesar da proposta distante das regras do Salão organizado pela Escola, o resultado não foi muito diferente do modelo acadêmico.<sup>18</sup> Para além das tentativas de modernização tímidas e sem resultado contundente ocorridas no interior da Escola, alguns jovens artistas e intelectuais se engajaram na luta pelo moderno ao longo da década de 20 no Rio de Janeiro, certamente encorajados pela conferência de Graça Aranha em 1924 “O Espírito Moderno” que marcou seu rompimento com a Academia de Letras.<sup>19</sup>

Manuel Bandeira, um poeta que já contava com certo reconhecimento no cenário literário, foi um provocador do ambiente conservador carioca. Bandeira publicou seu primeiro livro, “A Cinza das Horas”, em 1917. Embora fosse um livro de poemas simbolistas e parnasianos, Júlio Castañon afirma que este seria o prenúncio de seu “*aprendizado modernista*”.<sup>20</sup> Tal *aprendizado* encerraria uma trajetória de vai e vem de 1917 a 1924 pontuada por três obras: “A Cinza das Horas”, “Carnaval” (1919) e “O Ritmo Dissoluto” (1924).<sup>21</sup> Este último, o mais próximo do modernismo, fecharia o ciclo pré-modernista.<sup>22</sup> Faz parte deste aprendizado

<sup>14</sup> Apud. LUZ, 2005, p.161

<sup>15</sup> LUZ, 2005, p.97

<sup>16</sup> LUZ, 2005, p.97

<sup>17</sup> LUZ, 2005.

<sup>18</sup> LUZ, 2005.

<sup>19</sup> Vale lembrar que em 1922 Graça Aranha proferiu conferência inaugural da “Semana de Arte Moderna” em São Paulo “A Emoção Estética na Arte Moderna”.

<sup>20</sup> CASTAÑON, 1986, p.12

<sup>21</sup> CASTAÑON, 1986.

<sup>22</sup> CASTAÑON, 1986.

modernista o contato com a turma modernista de São Paulo, vale lembrar sua autoria do poema “O Sapo” lido sob vaias por Ronald de Carvalho na Semana de 22.<sup>23</sup> Por intermédio de Ribeiro Couto, em viagem a São Paulo em 1921, Bandeira foi a uma reunião na casa de Ronald de Carvalho onde conheceu Mario de Andrade e Oswald de Andrade. A partir daí, Bandeira e Mario de desenvolveriam uma longa amizade. Em 1930, Bandeira publicou seu primeiro livro de poemas efetivamente modernista, sendo que alguns poemas já haviam sido publicados anteriormente, caso de “*Bonheur Lyrique*” publicado na Revista Klaxon em 1922.

A virada modernista de Manuel Bandeira, fruto de um aprendizado como salientou Castañon, rebateria na sua avaliação das artes plásticas locais. Freqüentador das Exposições Gerais de Belas Artes, o poeta escreveu relevante crítica sobre o Salão de 1928, “O Brasil que insiste em pintar”, onde não só acusou as obras expostas de “*um monótono realismo anedótico*” como reclamou a ausência de Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Di Cavalcanti, Gomide e Cícero Dias.<sup>24</sup> Embora incisivo sobre os pintores que admirava, os modernos, Bandeira, indulgente com o jovem Portinari – artista de “*tendências modernas*” – justificou um certo recuo do pintor para adequar-se ao gosto da Escola e conseguir o prêmio de viagem a Europa:

*O júri premiou o Sr. Portinari! pelo retrato do poeta Olegário Mariano. Cândido Portinari é um paulista de 23 anos que possui excelentes dons de retratista. Sua fatura é larga e incisiva. Apanha bem a semelhança e o caráter dos modelos. Já concorreu mais de uma vez ao prêmio de viagem do Salão. Foi sempre prejudicado pelas tendências modernizantes de sua técnica. Desta vez ele fez maiores concessões ao espírito dominante na Escola, do que resultou apresentar trabalhos inferiores aos dos outros anos: isso lhe valeu o prêmio.*<sup>25</sup>

Sobre o surgimento do modernismo no Rio, José Maria dos Reis Júnior, em entrevista concedida ao Projeto Guignard em c.1982, lembrou o quanto tal processo foi lento devido à resistência da Escola. Comparando o ambiente do Rio ao paulista, avaliou que o trabalho de renovação das artes não contava com o apoio dos intelectuais já consolidados, tendo sido no início esforço dos artistas: “*não havia entrosamento entre intelectual e artista*”.<sup>26</sup> Reis Junior enfatizou o conservadorismo da Academia de Letras: “*Para reforçar o academismo da escola de Belas-Artes havia a Academia de Letras. O conservadorismo era geral e muito arraigado.*”<sup>27</sup>

Não havendo um mercado de arte, as encomendas das obras eram feitas diretamente aos artistas que se tornavam conhecidos pela Escola e seus

<sup>23</sup> “O Sapo” compõe o livro “Carnaval” publicado em 1919.

<sup>24</sup> Manuel Bandeira, “O Brasil que insiste em pintar”; in: A Província. São Paulo, 13 de setembro de 1928. Reproduzido em: VIEIRA, 1984, p.79-81

<sup>25</sup> Manuel Bandeira, “O Brasil que insiste em pintar” in: VIEIRA, 1984, p.81

<sup>26</sup> Reis Jr. In: ZILIO, 1983, p.141

<sup>27</sup> Reis Jr. In: ZILIO, 1983, p.141

Salões e/ou por terem recebido encomendas do Estado. Quanto aos retratos, Reis Jr lembrou que Augusto Petit, que trabalhava a partir de fotografias, recebia o maior número de encomendas e quando se buscava retrato mais elaborado feito a partir do natural, encomendava-se a um artista da academia, cujo resultado era sempre dentro dos moldes acadêmicos.<sup>28</sup> Desse modo, na avaliação do pintor e historiador da arte, os artistas que não orbitavam o universo acadêmico só conseguiam encomendas depois de tornarem mais conhecidos. Mas como ficar conhecido? Aí entra a importância dos poetas e intelectuais afinados com as ideias modernas, que em sua maioria eram jovens e também iniciando suas carreiras.

A atuação de intelectuais como Manuel Bandeira, Anibal Machado, o próprio Reis Jr e sua esposa Beatrix Reynal já no fim da década, no sentido de provocar e incentivar o debate sobre arte moderna no Rio foi fundamental para uma “aceitação” e formação de um público de arte moderna. Soma-se ao círculo de intelectuais defensores do moderno na capital artistas como Ismael Nery, Di Cavalcanti, Cicero Dias, Oswaldo Goeldi, Lucio Costa e Guignard que junta-se ao grupo no final da década. Tal movimento colhia seus frutos, culminando na “XXXVIII Exposição de Belas Artes”, mais conhecido como “Salão de 31”, “Salão Revolucionário” ou “Salão dos Tenentes”.

Assim, retratar um intelectual era uma boa estratégia para convencer a elite burguesa (compradores de arte) de suas qualidades artísticas. Lembremos de Portinari que se destacou nos Salões da ENBA com retratos e com o retrato de Olegário Mariano conquistou o prêmio de viagem. Ao comentar a aceitação da obra de Guignard pelo público de arte, Reis Jr. destacou a importância do retrato dos intelectuais:

*Depois que a sociedade já tinha evoluído em seu gosto. Tanto que seus retratos são de gente já afinada com o movimento moderno. O retratado então permitia esse tipo de liberdade: Murilo Mendes, Manuel Bandeira ... o intelectual. Então a sociedade respeitava aquele artista porque já tinha um retrato de um intelectual.<sup>29</sup>*

Reforça tal argumento, o artigo de jornal “A moderna arte do retrato. O material com que o pintor Candido Portinari realiza o milagre de sua exposição”. Aqui, o articulista comenta a exposição de Portinari no Palace Hotel, entre 16 e 27 de junho de 1931, a primeira depois de seu retorno da Europa:

*Tem sido muito visitada, discutida nos meios artísticos, nas rodas sociais. Há os que gostam, os que compreendem a intenção, a procura do pintor. Há também aqueles que de nada pescam. Chegam. Olham. Não dizem patavina. Outros resmungam. Mesmo entre os pintores, há os que reclamam que o artista não faça o olho nos retratos que pinta. Uma embrulhada! Mas o que não há dúvida é que a exposição do sr. Candido Portinari constitui uma legítima*

<sup>28</sup>Reis Jr. In: ZILIO, 1983.

<sup>29</sup>Reis Jr. In: ZILIO, 1983, p 142 (Grifo meu)

*victoria da inteligência. Tanto assim, que a galeria dos seus novos retratos é toda de artistas ou de homens de letras ou sciencias. Estão lá, entre outros, reproduzidos em telas modernas os srs. José Marianno Filho, maestro Francisco Braga, professor Lorenzo Fernandez, escriptor Dante Milano, caricaturista Lula, escriptor Henrique Pongetti, poeta Olegario Marianno.*<sup>30</sup>

Vale lembrar que o “Salão de 31”, onde a arte moderna foi revelada (e institucionalizada) em nível nacional, apresentou vários retratos de intelectuais brasileiros feitos tanto por artistas acadêmicos, quanto por artistas modernos.<sup>31</sup> À título de exemplo, listamos alguns: Guignard expôs 5 retratos entre os quais um de Murilo Mendes; Portinari expôs nada menos do que 12 retratos, entre os quais Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Dante Milano, Jayme Ovalle; Celso Kelly expôs um retrato sem título (única obra exposta), Flavio de Carvalho expôs 2 retratos, sendo um o “Retrato de Helse Houston”. O Salão de 31 tornou visível uma produção de arte moderna que tinha muita dificuldade em se revelar, haja vista a enorme repercussão que teve nos jornais da época. Emblemático, firmou as bases de representação do intelectual moderno numa linguagem moderna, fundada na semelhança fisionômica e em elementos de identidade, o que em outros termos a Escola havia feito com os intelectuais conservadores. Certamente, apresentou mudanças na fatura do quadro que distinguiam o gosto acadêmico do moderno, tensionando a representação sem abrir mão de uma noção essencial de retrato. É o que, à princípio, se nota nos retratos de Murilo Mendes feitos por Guignard (fig. 1), Portinari (fig. 2), Arpad Szenes (fig.3) e Flavio de Carvalho (fig.4).

Tais retratos se encaixam perfeitamente numa possível categoria de “retrato do intelectual moderno”, que abrangeria o “retrato moderno do intelectual”. A construção da imagem de “intelectual moderno” certamente foi fruto de uma negociação (explicitada ou não na hora da realização do retrato) entre os pintores e o poeta que, especialmente nos anos 20 e 30, tinham muito em comum. Jovens em início das respectivas carreiras, críticos do ambiente conservador, engajados num projeto de modernização da arte brasileira (ou da arte produzida no Brasil), tanto os artistas, quanto o poeta investiam numa imagem pública de “modernos”. Casos cujos contornos ganham luz quando pensados sob os termos da negociação apontados por Sérgio Miceli:

*Os retratos constituem, antes de tudo, o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado, ambos imersos nas circunstâncias em que se processou a fatura da obra, moldados pelas expectativas de cada agente quanto á sua imagem pública e institucional, quanto aos ganhos de toda ordem trazidos pelas diversas formas e registros de representação visual, enfim, quanto ao manejo de sentidos que retratistas e retratados pretendem*

<sup>30</sup> “A moderna arte do retrato...”, 1931.

<sup>31</sup> VIEIRA, 1984.

*infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação.*<sup>32</sup>

Murilo começou a carreira literária escrevendo para jornais, assim, em 1920 e 21, colaborou com o jornal “A Tarde” de Juiz de Fora, mantendo as colunas “Chronica Mundana” e “Bilhetes do Rio”. Mais tarde, entre 1927 e 1929 aproximadamente, publicou alguns poemas na “Revista de Antropofagia” de São Paulo, na revista “Verde” de Cataguases e no jornal “Estado de Minas” de Belo Horizonte. Até então, permaneceu fora dos periódicos de maior circulação. Em 1930 Murilo publicou seu primeiro livro de poesia, “Poemas”, recebendo por ele o prêmio da Fundação Graça Aranha. Ao publicar seu primeiro livro, o poeta cumpriria uma das três exigências de sustentação da carreira literária na época, “a produção de obras autorais”.<sup>33</sup> As outras duas seriam “a colaboração continuada na imprensa da época”, atividade que se intensificaria não só com a publicação de poemas avulsos, mas com escritos de toda sorte, inclusive crítica de arte, a partir de meados da década de 30 e sobretudo ao longo da década de 40, quando manteve coluna semanal no jornal A Manhã; e “a inserção no serviço público em condições de interferir o mínimo possível nas atividades propriamente intelectuais”.<sup>34</sup> Quanto a esta última, não se realizaria naquele momento, vivendo sem uma atividade regular, somente na década de 50, o poeta conseguiria um posto estável através do Itamaraty, mudando-se definitivamente para Europa.

Os retratos de Murilo, alvo desta pesquisa, descrevem um arco temporal que vai de 1930 a 1951. Um período de 20 anos que marca o início da carreira como poeta à consolidação de uma imagem pública e institucional como intelectual conhecedor da cultura artística brasileira. Obviamente, a todos estes retratos subsiste à sua realização um processo de negociação que visa à legitimação de uma imagem pública e institucional (no caso um intelectual), mas tanto a negociação, quanto o retrato dela resultante correspondem à diferentes fases da trajetória social e artística de Murilo Mendes.

Os retratos pintados por Guignard e Portinari em 30 e 31 respectivamente, concernem ao momento em que Murilo despontava no cenário intelectual e artístico carioca, e por isso, trabalhados no sentido de plasmar uma imagem pública condizente com certo nível de consagração e, sobretudo, com uma identidade estética e política revolucionária. Não por acaso, Miceli salienta que dentre os retratos realizados por Portinari na época, o de Murilo Mendes seria um dos mais inovadores em termos estéticos:

*O retrato de Murilo Mendes constitui uma tentativa mais ousada em termos de projeto e fatura, talvez inclusive pelo desejo do pintor de dar alguma resposta, na medida de suas possibilidades, a desafios de natureza artística formulados pelo próprio retratado.*<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> MICELI, 1996, p. 18

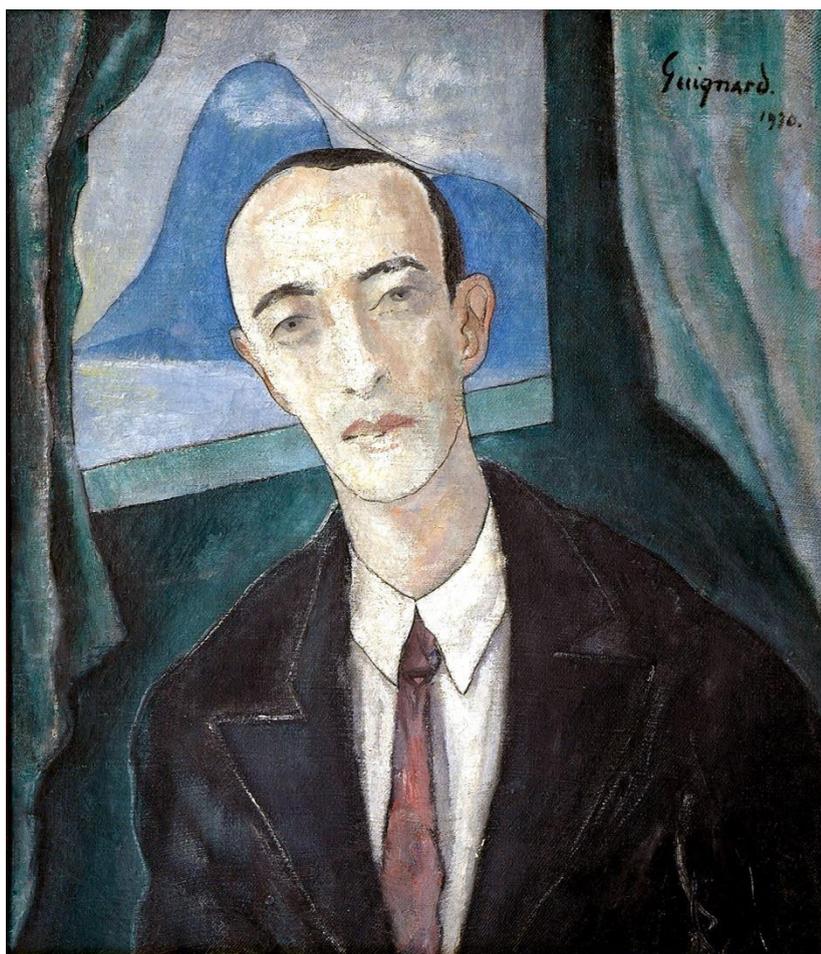
<sup>33</sup> MICELI, 1996, p.18

<sup>34</sup> MICELI, 1996, p.18-19

<sup>35</sup> MICELI, 1996, p. 68

Se nos retratos de Guignard e Portinari temos uma espécie de “*entrée*” do poeta no cenário artístico-cultural da capital do país, o retrato de Arpad Szenes, feito entre 1940 e 47, representa o poeta em sua intimidade, sugerindo por meio da pose – corpo curvado e mão sustentando a cabeça – sua identidade de intelectual. A essa altura, Murilo já havia publicado alguns livros e mantinha atividade regular na imprensa nacional. Por fim, o retrato feito por Flávio de Carvalho, consagra o poeta como visionário, poeta-pintor, crítico de arte, ao enfatizar o olho por meio de um emaranhado de linhas que partem dele. A imagem desenhada por Flávio de Carvalho coincide com a auto-imagem de Murilo tantas vezes aludidas, mas claramente explicitada em seu livro de memórias com a referência ao “*olho armado*”:

*O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.*<sup>36</sup>

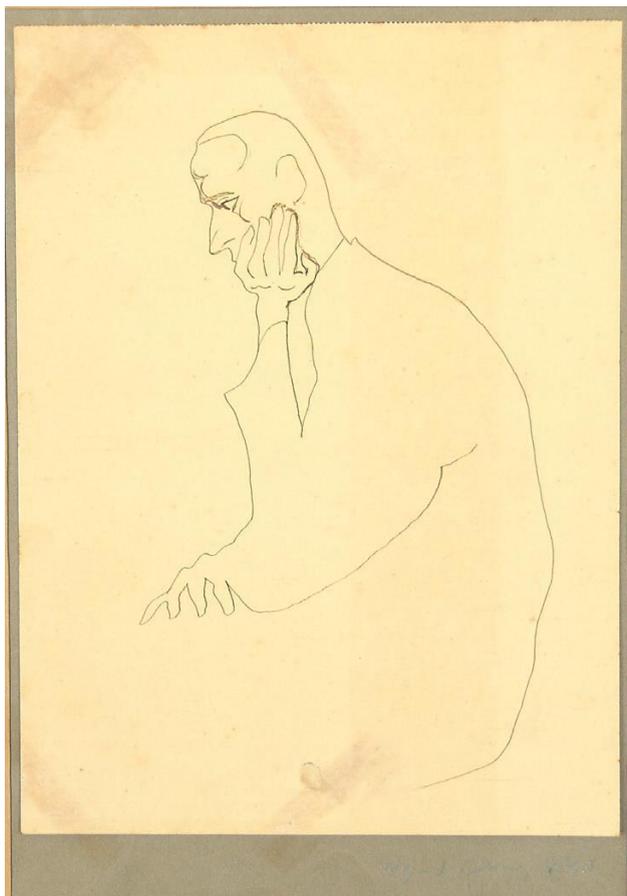


**Fig. 1. ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD.** Retrato de Murilo Mendes, óleo s/tela, 1930, MAMM/UFJF.

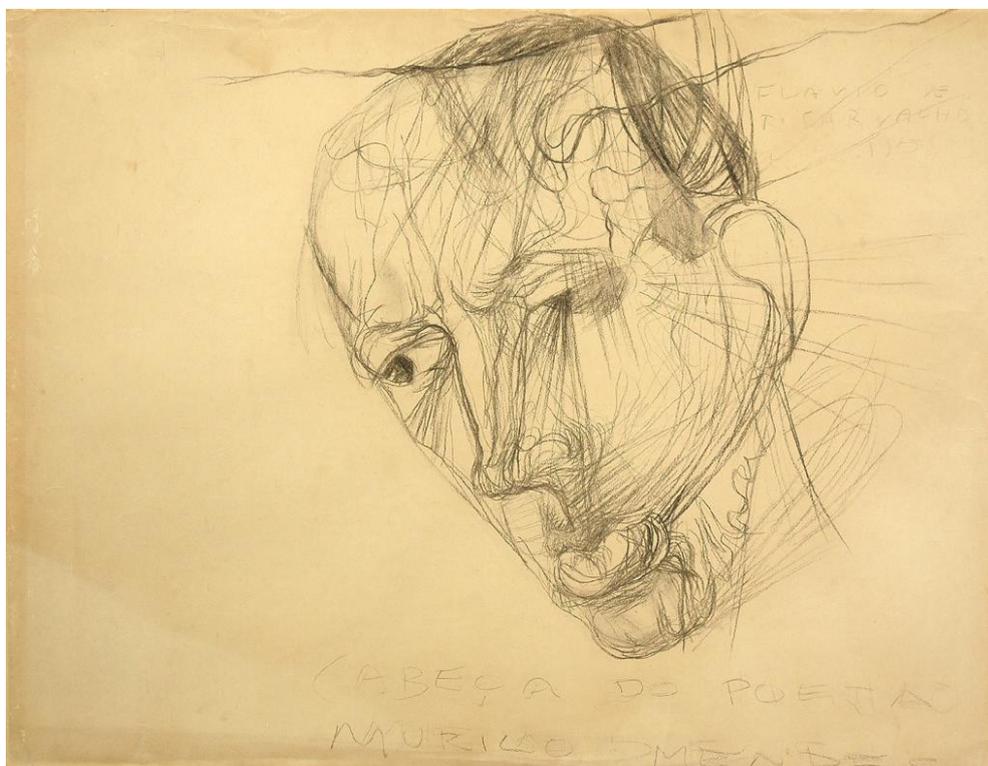
<sup>36</sup> “O Olho Precoces” in: MENDES, 2014, p. 164



Fig. 2. **CANDIDO PORTINARI.** Retrato de Murilo Mendes, óleo s/tela, 1931, MAMM/UFJF.



**Fig. 3. ARPAD SZENES.** Retrato de Murilo Mendes, tinta da china/papel, c.1940-47, MAMM/UFJF.



**Fig. 4. FLÁVIO DE CARVALHO.**

Cabeça do poeta Murilo Mendes, grafite s/ papel, 1951, MAMM/UFJF.

## Referências

"A moderna arte do retrato. O material com que o pintor Candido Portinari realiza o milagre de sua exposição", in: A Pátria, Rio de Janeiro: 28-7-1931.(s/ assinatura) acessível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/741>

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BENTO, Antônio. Portinari. Rio de Janeiro, Leo Christiano Editorial LTDA, 1980.

CAETANO, Renata Oliveira. *Murilo Mendes por Flávio de Carvalho: relações intelectuais através de retratos*. Juiz de Fora: PPG em História/UFJF, 2012. (Dissertação de Mestrado)

CASTAÑON, Julio. Manuel Bandeira: aprendizagem modernista. In: Travessia 13. Santa Catarina, UFSC, v.5, nº13, 1986.

LUKEHART, Peter (editor). *The Accademia Seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*. New Haven: Yale University Press, 2009.

LUZ, Ângela Âncora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

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

MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA JUNIOR, Luis Carlos. *Retratos em Movimento*; in: *ARS*. São Paulo: USP, 2017.

RIEGL, Alois. *Le portrait de groupe hollandais*. Paris: Hazan, 2008.

VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 31, marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.

ZILIO, Carlos (coord.) *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC/CCE, 1983.

WEST, Shearer. *Portraiture*. Oxford: Oxford University, 2004.

### Como citar:

PIFANO, Raquel Quinet. Os Retratos Pictóricos de Murilo Mendes na Coleção do Poeta. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 66-78, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.06>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>