

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

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

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Liberdade visionária: a função social da arte na crítica dos anos 40 de Murilo Mendes

Raquel Quinet Pifano, Universidade federal de Juiz de Fora
<https://orcid.org/0000-0002-3163-3842>
raquinet.rqp@gmail.com

Resumo

Durante a década de 1940, Murilo Mendes refletiu sobre os meios da poesia expressar a realidade social e suas relações com a autonomia da arte. Tal reflexão se estendeu à sua crítica das artes plásticas, especialmente quando examinou a obra de Vieira da Silva, Djanira, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Este artigo visa apurar como o poeta relacionou conteúdos de temática social com os meios específicos das artes plásticas.

Palavras-chave: Arte social. Crítica de arte. Murilo Mendes.

Abstract

In the 1940s, Murilo Mendes reflected on how the means of poetry expresses social reality and its relations with the autonomy of art. He extended this reflection to his art criticism, especially when he examined the painting of Vieira da Silva, Djanira, Di Cavalcanti and Lasar Segall. This article aims investigate how the poet related contents of social themes with the specific media of the visual.

Keywords: Social art. Art criticism. Murilo Mendes.

Ao longo da década de 40, diante da experiência da tuberculose¹, dos regimes autoritários na Europa, dos horrores da 2ª Guerra Mundial e da instabilidade política no âmbito nacional, o tema da função social da arte ganhou certa centralidade na poesia e na crítica de arte do poeta Murilo Mendes. Segundo Marcondes de Moura, especialista na poesia de Murilo Mendes, a partir de 1942, opera-se uma transformação na escrita poética do poeta, visível no livro *“Mundo Enigma”* escrito entre 20 de junho e 24 de julho de 1942. *“Mundo Enigma”*, obra de intenso pessimismo, coincide com o momento em que contraiu tuberculose e com a II Guerra Mundial. É também momento em que Murilo conhece e convive com Jaime Cortesão, historiador português exilado pela ditadura salazarista, e com o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, refugiados da guerra – os três chegaram ao Brasil em 1940.

Entre *“Mundo Enigma”* e *“Poesia Liberdade”*, publicado em 1947, percebe-se uma mudança, sobretudo, na postura do poeta diante do real. Partindo do entendimento da arte como criadora de um espaço autônomo, até então prevalecia na poesia de Murilo a fantasia sobre a realidade, transfigurando-a num sentido positivo, otimista até. Agora, o real, a realidade social se imporia à própria autonomia da arte. *“Poesia Liberdade”* tem como centro a “poesia social” marcada, apesar da variedade de seus poemas, pela poética do choque, na opinião de Marcondes de Moura.² É o que se nota, por exemplo, em “Tempos Duros”:

Tempos Duros

A aurora desce a viseira:
O monumento ao deserdado desconhecido
Acorda coberto de sangue.

O mar furioso devolve à praia
Alianças de casamento dos torpedeados
E a fotografia de um assassino,
Aos cinco anos – inocente – num velocípede.

Alguém parte o pão dos pássaros.
O ar espesso entre os sinos
Empurra o espanto das árvores.

Longas filas de homens e crianças
Caminham pelas mornas avenidas
Em busca da ração de sal, azeite e ódio.

E a morte vem recolher
A parte de lucidez
Que durante tanto tempo

¹ Em 1942 Murilo Mendes contraiu tuberculose e foi internado no sanatório de Corrêias, RJ.

² MOURA, 1995.

Esconderá sob os véus.

(Murilo Mendes, Poesia Liberdade, 1943)

Tal atenção sobre a função social da arte também estará presente na crítica de arte de Murilo Mendes, especialmente aquela feita entre 1942 e 1951 aproximadamente. Nesse período, Murilo escreveu sobre a obra de Vieira da Silva (1942), Arpad Szenes (1946), Ismael Nery (1948), Djanira (1949), Di Cavalcanti (1949), Lasar Segall (1951) e Livio Abramo (1951) entre outros textos críticos. O poeta passou então a examinar nas artes visuais como o artista incorporaria a realidade social e cultural e a expressaria em sua obra. Em todos estes textos críticos, Murilo refletiu sobre a questão social inserida numa dimensão mais vasta da existência humana, “filtrada” pelas subjetividades, e livre de imposições partidárias (condenava a arte panfletária e partidária). Murilo condenava tanto a submissão da forma plástica ao assunto, quanto um subjetivismo desconectado do ambiente coletivo, que chamou de “egoísmo e individualismo”. Sem se posicionar dicotomicamente entre a defesa da pintura social em detrimento da “arte pura”, para usar o termo da época, Murilo Mendes expôs um entendimento da criação artística, onde intuição e razão se complementam, e fez a defesa da liberdade do artista como meio de consciência artística. Defesa clara, especialmente, quando escreve sobre Di Cavalcanti.³

O debate “arte social x arte pura” atravessou as décadas brasileiras de 30 e 40. E Murilo não ficaria alheio a ele, assim, em seus primeiros textos críticos, a questão já se colocava. É o caso do artigo escrito em 1935, “Pintura e Política”, onde responde à “acusação” de Mario Pedrosa de que a pintura de Ismael Nery, não expressava a realidade social, subjetiva demais, e por isso Ismael seria um artista burguês em oposição ao artista revolucionário, encarnado por Portinari. Sem se opor à imagem de Portinari traçada por Pedrosa, Murilo defende justamente a autonomia da arte na obra de Ismael. Isso não significa que o poeta se opusesse à idéia da função social da arte, mas entendia que ela podia ser cumprida de outras formas. Assim defende e explica o processo de criação artística de Ismael Nery e sua função enquanto ser social:

Cremos que a submissão dócil à inspiração deve se equilibrar com o domínio da técnica (...). 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. (...) Um quadro (...) 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. (...) 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

³ MENDES, 1949, p.5

que todo mundo mais ou menos sente, sem poder exprimir ou organizar.⁴

É importante ressaltar que os elementos específicos da pintura (ou escultura) como elementos formais, produzidos pelo domínio técnico, serão sempre entendidos por Murilo numa relação de equilíbrio com a subjetividade do artista, “a vontade criadora”. O enunciado social só poderia ser expresso através da forma plástica, sem submissão da técnica ao tema. No texto que escreve para o catálogo da exposição de Maria Helena Vieira da Silva no Museu Nacional de Belas Artes em 1942, tal concepção fica clara:

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-SOFÁ. 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.⁵

Ao longo desses textos críticos, Murilo vai expondo seu entendimento do processo de criação artística, de como o artista assimila seu ambiente num processo pessoal onde sensibilidade e inteligência se equilibram. Assim, no texto sobre a obra de Djanira, o poeta escreve:

A pintura de Djanira resulta a meu ver de uma combinação entre intuição e artesanato. (...) o desenvolvimento da intuição produz uma cultura que poderá vir a ser grande”. (...) Há uma série de elementos de que o artista necessita para o aprofundamento de sua cultura. Um instinto seguro o faz procurar esses elementos, ordenados pela sensibilidade e pela inteligência, produzem uma determinada soma, conjugam-se então harmoniosamente, e a consciência do artista alcança sua plenitude, podendo, elê, 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 ou na tradição que o espírito de sua época vai formando, o artista pesquisa o material que é necessário à sua construção, lançando raízes no seu ambiente.⁶

⁴ MENDES, 1935, s/p.

⁵ MENDES, 1942, s/p.

⁶ MENDES, 1949, p. 5

A compreensão de que o processo de criação artística funda-se na liberdade individual fica muito clara na crítica que o poeta faz da obra de Di Cavalcanti:

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, do Brasil – um revoltado contra as imposições drásticas dos partidos. Um homem que sempre examina seus problemas e que atingiu elevado nível de consciência artística. (...) 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. (...) Tal é a missão do criador autêntico: assumir em forma orgânica os elementos dispersos da sensibilidade de uma pessoa ou grupo social, imprimindo-lhes a consciência de duração. Para isso Di Cavalcanti mergulhou na vida de desforra que o povo leva, vida que êle foi dos primeiros entre nós a conhecer e a amar. Fez amizades em todas as classes da sociedade, desde a mais humilde até a mais elevada. Conheceu a cada um de per si e não apenas no contacto abstrato com a massa através do comício ou do rádio. Conheceu a fundo os problemas do povo, bem como seu gênio da desforra a que aludi.⁷

Em 1951 (ano da Bienal de São Paulo), Murilo ainda escreveria sobre Livio Abramo e Lasar Segall, defendendo que uma relação equilibrada entre a subjetividade do artista e a coletividade, da qual esse mesmo artista faz parte, seria a expressão de uma verdadeira arte social. Murilo mantém a defesa de um equilíbrio entre forma e assunto, se referindo, em algumas passagens, ao assunto da pintura como conteúdo poético. Sobre a obra de Livio Abramo, o poeta afirma:

De fato, Livio Abramo coloca sua grande arte a serviço do homem e não a serviço de sua dominação política. Sua carreira inscreve-se, portanto, sob o signo da consciência moderna: esta apreende e registra o jogo dialético das forças que envolvem o homem desde o começo do tempo, para sublimá-lo ou para aniquilá-lo. Assim Livio Abramo respira a densa atmosfera própria da nossa época. (...) Logo que se pôs a gravar e desenhar sentiu a necessidade de refletir nas suas obras o ambiente da nossa terra. (...) Em certas gravuras de Livio, como por exemplo em uma feita para “Manuel Lucio”, 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 reafirma a arte de Livio Abramo; tal documentação apresenta-se livre de qualquer servilismo

⁷ MENDES, 1949, p. 5

formal, devido a uma soberana capacidade de transposição do assunto.⁸

Em artigo sobre a pintura de Lasar Segall, Murilo explicita seu entendimento de arte social, preservando sempre a experiência pessoal do artista, seu processo subjetivo de criação artística livre imposições externas:

Essa consciência implacável, consciência de seu dever e da sua missão pessoal de artista criador, inspira a Lasar Segall atitudes definidas e equilibradas. (...) É o pintor da moderna Diáspora, o fixador do tema do eterno caminhante, do perseguido, do castigado. Operou a conjunção do Gueto e do ambiente brasileiro, 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 entrega à solidão absoluta. (...) A segalliana implica um largo conteúdo social: mas a força plástica e humana não se deixou vencer pelo fator político e social – mesmo por que o pintor não obedece a palavras de ordem partidária. A arte de Segall atesta o confronto entre o indivíduo e a coletividade. O indivíduo-artista resolve o conflito de forças ao interpretar a realidade social, transpondo-a para um superior plano estético e filosófico em que os seres esmagados pelo enorme rolo compressor recebem sua justificação. (...) A perigosa vizinhança da charge, do 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 profundas.⁹

Murilo coloca de modo muito claro sua posição sobre o “fazer arte social” quando escreve artigo em 1953 sobre “Romanceiro da Inconfidência”, obra da amiga Cecília Meireles:

A poesia social sempre me seduziu. De resto, tentei-a várias vezes. O que desaprovo é a poesia tipo manifesto e programação política, cumprindo desajeitadamente um papel que antes compete ao artigo de jornal e à literatura de comício – à prosa enfim. Na mesma ordem de idéias um certo tipo de pintura social seria bem mais realizada no cartaz. Quanto à poesia social que retira o poeta do seu pequeno mundo ambiente, e cortando o cordão umbilical do egoísmo e do individualismo, abre-lhe perspectivas muito mais vastas, dentro da dimensão histórica ou do mito, esta me parece

⁸ MENDES, 1951, p. 5

⁹ MENDES, 1951, p. 1

seguir o caminho mais fecundo e com maiores possibilidades de futuro.¹⁰

Por fim, eu gostaria de chamar a atenção para que a consciência artística alcançada pelo artista é para Murilo um processo doloroso, difícil mesmo. Essa consciência que permitirá ao artista expressar plasticamente os dramas da existência coletiva (social) só se realiza através liberdade criadora. Isso é o que distingue o “artista-criador” (termo usado pelo poeta), contudo tal liberdade tem seu preço, como lemos no poema em que Murilo descreve o ser poeta:

(...)
Tenho que dar de comer ao poema.
Novas perturbações me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.
(...)

(Murilo Mendes, Aproximação do Terror, in: Poesia Liberdade, Livro Segundo, 1944-45)

Referências

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

MENDES, Murilo. Pintura e Política. O Cruzeiro. 16 de novembro de 1935.

MENDES, Murilo. Notícia; in: Exposição de pintura de Maria Helena Vieira da Silva (Catálogo). Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, julho de 1942.

MENDES, Murilo. Djanira. In: Letras e Artes, Suplemento Dominical de “A Manhã”. Rio de Janeiro, 09 de janeiro de 1949.

MENDES, Murilo. Di Cavalcanti. In: Letras e Artes (Suplemento de “A Manhã”). Rio de Janeiro, 06 de fevereiro de 1949.

MENDES, Murilo. Livio Abramo; in: Letras e Artes. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1951.

MENDES, Murilo. Importância de Segall – II; in: Letras e Artes. Rio de Janeiro, 27 de maio de 1951.

MENDES, Murilo. A poesia Social [“Romanceiro da Inconfidência”. Vanguarda. Rio de Janeiro, 1953.] In: MEIRELES, Cecília. Obra Poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.

¹⁰ MENDES, 1967, p. LXV

MENDES, Murilo. Murilo Mendes, poesia completa e prosa. (org. Luciana Stegnano Pichio)
Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 4 vol.

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

Como citar:

QUINET PIFANO, Raquel. Liberdade visionária: a função social da arte na crítica dos anos 40 de Murilo Mendes. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 570-577, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.047>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>