

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

RENATA OLIVEIRA CAETANO

MURILO MENDES POR FLÁVIO DE CARVALHO:
Relações intelectuais através de retratos

JUIZ DE FORA
2012

RENATA OLIVEIRA CAETANO

MURILO MENDES POR FLÁVIO DE CARVALHO:
Relações intelectuais através de retratos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, área de concentração em Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do grau de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Ângela Brandão

JUIZ DE FORA
2012

RENATA OLIVEIRA CAETANO

MURILO MENDES POR FLÁVIO DE CARVALHO:
Relações intelectuais através de retratos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, área de concentração em Narrativas, Imagens e Sociabilidades, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à para obtenção do grau de Mestre.

Juiz de Fora, 30 de março de 2012

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Ângela Brandão - Orientadora

Profª. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo - Presidente

Dr. Rui Moreira Leite - Membro externo

Para Lourdes e Rogério.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à excelente orientação de Ângela Brandão. Esta dissertação não teria acontecido se não fosse a sua sugestão inicial. Ângela merece agradecimentos mil, não somente pelo apoio incondicional, mas também por acreditar em minhas ideias. Obrigada por me ajudar a achar o melhor caminho desde o início.

Outra pessoa fundamental para este trabalho, foi Rui Moreira Leite que mostrou-se extremamente generoso e interessado. Tenho que agradecer muito pela sua enorme capacidade de saber compartilhar o conhecimento, contribuindo tanto para que trabalhos sobre Flávio de Carvalho sejam feitos. Acredito que seria muito mais vagaroso o meu percurso sem as suas importantes informações e sugestões.

Agradeço também à Maraliz Christo pelos ensinamentos, pelo interesse e auxílio para com a pesquisa. Não só ela, mas todos do Programa de Pós Graduação em História merecem um agradecimento sincero por terem aberto as portas e apoiado uma pesquisa tão específica.

Ainda no âmbito da UFJF, agradeço o apoio do Museu de Arte Murilo Mendes, em especial na figura de Lucilha Magalhães pelo acompanhamento na Biblioteca, Lucas Lopes pela ajuda com o acervo, Aloísio Arnaldo Nunes de Castro e Waltencir Almeida dos Passos por me ajudarem a localizar diversos elementos imprescindíveis para o texto e, principalmente, Vinícius Steinbach que forneceu uma importante chave de leitura.

Agradeço à Cleonice Aparecida Moreira e Flávia Carneiro Leão, do Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio/UNICAMP, pela gentileza e apoio à pesquisa, assim como Elizabeth Varela, Rosângela de Freitas, Maurício Sales e Cláudio Barbosa que possibilitaram o acesso e a pesquisa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Além disso, há sempre os amigos que ajudam e trocam ideias sempre que possível. Agradeço a todos pelo companheirismo e, em especial, Andrea Senra pela leitura crítica e sugestões sobre o corpo do texto e Leonardo Matos pelo auxílio com o francês desde a prova para entrada no Mestrado.

Por último, agradeço àqueles que estiveram diariamente comigo, suportando as alegrias e os problemas da complexidade desta pesquisa. Muito obrigada à minha mãe Lourdes pelo acompanhamento e torcida constante, à minha irmã Roberta pelas traduções de italiano, ao meu pai Mário que se alegra tanto com minhas conquistas e ao meu marido Rogério por estar presente em todos os momentos, auxiliando sempre.

RESUMO

A proposta de estudo dos dois retratos de Murilo Mendes feitos por Flávio de Carvalho demonstrou-se desde o início uma tarefa bem mais ampla do que a de contar a história de duas obras de arte, simplesmente. O desenho “Cabeça do Poeta Murilo Mendes” e a pintura “Retrato de Murilo Mendes”, ambos de 1951, compõem uma intrincada rede de relações, repleta de amizades e trocas intelectuais, que no final resultaram em vários objetos que podem ser caracterizados em livros, pinturas, desenhos, poemas, cartas e etc. Portanto, verificou-se que a dissertação teria que avançar de uma abordagem de caráter analítico, restrito à observação formal dos retratos, para o rastreamento e confronto de dados que pudessem compor o entorno das obras, ampliando assim suas possibilidades de leitura. Nesse sentido, foi crucial o estabelecimento de alguns pontos importantes, como: conhecer dados biográficos de artista e poeta, colocando em evidência fatos que colaboraram para com a compreensão das obras; compreender o percurso museográfico da pintura e do desenho até chegar aos acervos da qual fazem parte atualmente; refletir sobre os mecanismos da representação, pensando posteriormente a criação de imagem de intelectuais; perceber a importância do gênero retrato para Flávio de Carvalho; observar como Murilo Mendes, em seu exercício de convivência com a arte, construiu uma galeria de leituras de sua imagem feitas por diversos artistas; problematizar a autonomia do desenho perante a pintura, observando-a principalmente até meados do século XX e pontuar a relação estabelecida com o desenho pelo artista em suas obras e pelo poeta em sua coleção. Todas essas frentes de trabalho compõem distintas faces para a análise e compreensão de um importante prisma: as leituras que Flávio de Carvalho fez de Murilo Mendes.

Palavras chave: Retrato. Arte Moderna. Pintura e Desenho. Relações intelectuais. Flávio de Carvalho. Murilo Mendes.

RÉSUMÉ

La proposition d'étude des deux portraits de Murilo Mendes réalisés par Flávio de Carvalho s'est avérée une tâche beaucoup plus large que celle de raconter l'histoire des deux œuvres d'art tout simplement. Le dessin "Tête du Poète Murilo Mendes" et la peinture "Portrait de Murilo Mendes", tous les deux de 1951, forment un réseau complexe de relations pleine d'amitiés et d'échanges intellectuels, qui a finalement abouti à un certain nombre d'objets qui peuvent être présentés dans des livres, des peintures, des dessins, des poèmes, des lettres, etc. Donc, on constate que la thèse aurait dû passer d'une approche analytique, limitée, à l'observation formelle des images et la confrontation des informations qui pourraient recomposer leur environnement, élargissant leurs possibilités de lecture. Ainsi il était essentiel d'établir quelques points importants: connaître des détails biographiques de l'artiste et du poète, mettant en évidence des faits pour la compréhension des ses œuvres; comprendre le chemin muséographique de la peinture et du dessin jusqu'à leur actuelle mise en collection ; réfléchir sur les mécanismes de la représentation pour penser la création de l'image d'intellectuels; se rendre compte de l'importance du portrait en tant que genre pour Flávio de Carvalho ; observer comment Murilo Mendes a construit une galerie de lectures sur lui, des images faites par plusieurs artistes; mettre en doute l'autonomie du dessin face à la peinture , en l'observant jusqu'au milieu du XXe siècle ; et souligner la relation établie avec le dessin de l'artiste dans ses œuvres et par le poète dans sa collection. Cette approche diversifiée se compose de différents visages pour l'analyse et la compréhension d'une perspective importante: la lecture faite par Flávio de Carvalho de Murilo Mendes.

Mots-clés: Portraits. Art Moderne. Peinture et Dessin. Relations Intellectuelles. Flávio de Carvalho. Murilo Mendes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

Fig. 1: Flávio de Carvalho, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre tela, 99 x 77 cm, 1951, Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, reprodução fotográfica de Fábio Ghilveder [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 2: Flávio de Carvalho, Cabeça do poeta Murilo Mendes, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

CADERNO DE IMAGENS

Fig. 3: El Greco, Retrato de senhora com estola de pele, óleo sobre tela, 62 x 59 cm, 1577/80, Art Gallery & Museums Kelvingrove, Glasgow. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/5MFxK> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 4: El Greco, Cavaleiro com a mão no peito, óleo sobre tela, 81,8 x 65,8, 1577, Museu Nacional do Prado, Madrid. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/PV48Q> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 5: Pablo Picasso, Gertrude Stein, óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm, 1905/06, The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/PHEJy> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 6: Henri Matisse, A senhora Matisse: madras vermelho, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, 1907, The Barnes Foundation, Philadelphia. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/SWXPJ> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 7: Flávio de Carvalho, Retrato de Inge, óleo sobre tela, 115 x 72 cm, 1945, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 204.

Fig. 8: Flávio de Carvalho, Retrato de Maria Kareska, aquarela, 80 x 60 cm, 1956, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 187.

Fig. 9: Constantin Brancusi, *Sleeping muse*, bronze, 17,1 x 24,1 x 15,2 cm, 1910, The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/gAVhC> > Acesso em: 06 jan. 2012

Fig. 10: Amadeo Modigliani, Lunia Czechowska, óleo sobre tela 46 x 33 cm, 1919, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/gI6NN> > Acesso em: 06 jan. 2012

Fig. 11: Vincent Van Gogh, O escolar, óleo sobre tela, 63x54, 1888, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ETLjW> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 12: Amadeo Modigliani, Leopold Zborowski, óleo sobre tela, 63,5 x 41 cm, 1916, Coleção particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/IJEJU>> Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 13: Frans Hals, Retrato de mulher (ou Mulher cigana), óleo sobre madeira, 58 x 52 cm, 1628/ 30, Museu do Louvre, Paris. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/vzSSw> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 14: Frans Hals, *The jolly toper*, óleo sobre tela, 81 x 66,5 cm, 1627, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/TcxIo> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 15: Frans Hals, Retrato de Pieter van de Broecke, óleo sobre tela, 71,2 x 61 cm, 1633 Kenwood House, Londres. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/9PPjE> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 16: Flávio de Carvalho, Mulher esperando, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1937, Coleção Particular. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 178.

Fig. 17: Flávio de Carvalho, Retrato de Burle Marx, óleo sobre tela, 90 x 70 cm, 1952, Coleção Sérgio Fadel. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 43.

Fig. 18: Rembrandt van Rijn, Autorretrato, óleo sobre tela, 84,5 x 66 cm, 1659, National Gallery of Art, Washington. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/GU1Lc> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 19: Rembrandt, O Retrato da jovem Saskia, óleo sobre tela, 52,5x44 cm, 1633, Gemäldegalerie, Dresden. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/SKuag> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 20: Michelangelo Caravaggio, Davi com a cabeça de Golias, óleo sobre tela, 125 x 101 cm, 1609, Galeria Borghese, Roma. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/nYT53> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 21: Claude Monet, Camille e Jean na colina, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, 1875, National Gallery of Art, Washington. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/pAMzw> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 22: Oskar Kokoschka, Retrato de Adolf Loos, óleo sobre tela, 74 x 91 cm, 1909, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie, Berlin. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/jpI5L> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 23: Oskar Kokoschka, Peter Altenberg, óleo sobre tela, 74 x 71 cm, 1909, private collection, New York. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/fsMIp> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 24: Oskar Kokoschka, Joseph de Montesquiou-Fezensac, óleo sobre tela, 78 x 62 cm, 1910, Moderna Musset, Stockholm. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ZwyE6> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 25: Oskar Kokoschka, Victor Ritter von Bauer, óleo sobre tela, 69 x 56 cm, 1914, Serge Sabarsky Collection, New York. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/fMafD> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 26: Pablo Picasso, Retrato de Dora Maar, óleo sobre tela, 92 x 65 cm, 1937, Musée National Picasso, Paris. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/bSarW> > Acesso em: 08 jan. 2012.

Fig. 27: Pablo Picasso, A blusa amarela, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, 1939, Museum Berggruen, Berlin. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/PhLNJ> > Acesso em: 08 jan. 2012.

Fig. 28: Francis Bacon, Três estudos para a cabeça de Isabel Rawsthorne, óleo sobre tela, tríptico, cada painel com aproximadamente 35,5 x 30,4 cm, 1965, Robert e Lisa Sainsbury Collection, University of East Anglia, Noruega. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/GVPYr> > Acesso em: 08 jan. 2012.

Fig. 29: Francis Bacon, Retrato de Isabel Rawsthorne, óleo sobre tela, 81,3 x 68,6 cm, 1966, Tate Gallery, Londres. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/tNjIN> > Acesso em: 08 jan. 2012.

Fig. 30: Flávio de Carvalho, Retrato do poeta Oswald Andrade e da poetisa Julieta Bárbara, óleo sobre tela, 130 x 97 cm, Coleção Museu de Arte Moderna da Bahia, Governo do Estado da Bahia/ SECULT/IPAC. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 176.

Fig. 31: Flávio de Carvalho, Retrato de Aram Katchaturian, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 172.

Fig. 32: Anita Malfatti, O camponês, óleo sobre tela, 61 x 49,5 cm, sem data, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/kdWXd> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 33: Anita Malfatti, Retrato de um professor [Cabeça de velho], óleo sobre tela, 50,5 x 40 cm, 1912/ 13, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/6uW3c> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 34: Anita Malfatti, Meu irmão Alexandre, óleo sobre tela, 43 x 57 cm, 1914 Coleção Particular. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/8b3KQ> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 35: Anita Malfatti, O japonês, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, 1915/16 Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/1eaJ0> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 36: Anita Malfatti, A estudante, óleo sobre tela, 76 x 61 cm, 1915/16, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/Z2qOr> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 37: Anita Malfatti, A mulher de cabelos verdes , óleo sobre tela, 61 x 51 cm, 1915/16 Coleção Particular. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/Z57mE> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 38: Anita Malfatti A estudante russa, óleo sobre tela, 76 x 61 cm, 1915/16 Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/v3NIG> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 39: Anita Malfatti, O homem amarelo (1ª. versão), Carvão e pastel sobre papel, 61 x 45,5 cm, 1915/16, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/SP, São Paulo. Reprodução fotográfica Claudio Pulhesi. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/Ojhby> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 40: Anita Malfatti, O homem amarelo (2ª. versão), óleo sobre tela, 61 x 51 cm, 1915/16, Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/bw9y0> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 41: Anita Malfatti, A boba, óleo sobre tela, 61 x 50,6 cm, 1915/16, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/cCdMd> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 42: Anita Malfatti, Retrato de Lalive , óleo sobre tela, 90,5 x 76,5 cm, 1917, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, São Paulo. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/s9BAk> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 43: Anita Malfatti, Baby de Almeida, pastel sobre papelão, 36,5 x 25,5 cm, 1922, Casa Guilherme de Almeida, São Paulo. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/qkRIq> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 44: Lasar Segall, Retrato de Baby de Almeida, óleo sobre tela, 91 x 78 cm, 1927, Casa Guilherme de Almeida, São Paulo. Registro fotográfico Sérgio Guerini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/tZ5eT> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 45: Lasar Segall, Retrato de Margarete, óleo sobre tela, 70 x 50 cm, 1913, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ahXFz> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 46: Cândido Portinari, Retrato de Olegário Mariano, óleo sobre tela, 198 x 65,3 cm, 1928, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reprodução fotográfica Raymond Asseo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/uBU4h> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 47: Cândido Portinari, Retrato de Oscar Borgerth, óleo sobre tela, 110 x 80 cm, 1931, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/3EIJr> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 48: Cândido Portinari, Retrato de Maria, óleo sobre tela, 101 x 82 cm, 1932, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reprodução Fotográfica Marcel Gautherot. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/uOG1v> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 49: Cândido Portinari, Retrato de Paulo Rossi Osir, óleo sobre tela, 55 x 46,2 cm, 1935, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/uGPY0> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 50: Cândido Portinari, Retrato de Getúlio Vargas, óleo sobre tela, 77 x 61 cm, 1968, Museu do Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/0G74k> > Acesso em: 09 jan. 2012.

Fig. 51: Hans Holbein, o Moço, Os embaixadores, óleo e têmpera sobre madeira, 207 x 209,5 cm, 1533, National Gallery, Londres. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/94frh> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 52: El Greco, Retrato de Jorge Manuel, óleo sobre tela, 74 x 50,5 cm, 1600/05, Seville Museum of Fine Arts, Sevilha. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/gMPx7> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 53: Joshua Reynolds, Retrato de Samuel Johnson ("*Blinking Sam*"), óleo sobre tela, 76 x 63 cm., 1775, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/JGVjY> > Acesso em: 06 jan. 2012.

Fig. 54: Rafael Sânzio, Escola de Atenas, afresco, com largura da base de 770 cm, 1509, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticano. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/w46di> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 55: Sandro Botticelli, Retrato de Dante Alighieri, têmpera, 54,7 x 47,5 cm, 1495, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/szgyh> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 56: Hans Holbein, o Moço, Erasmo de Rotterdam, óleo sobre madeira, 18,7x14,6 cm, 1530, The Metropolitan Museum of Art, Nova York. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/3uGZ5> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 57: John Taylor (atribuído), William Shakespeare "Retrato de Chandos", óleo sobre tela, 55,2 x 43,8 cm, 1610, National Portrait Gallery, Londres. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/cwSQN> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 58: Nicholas Largillière, Retrato de Voltaire, óleo sobre tela, sem indicação de dimensões, 1718, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/5FKJF> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 59: Maurice Quentin de la Tour, Retrato de Jean Jacques Rousseau, pastel, 47 x 38 cm, 1753, Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/j4LIQ> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 60: Emile Deroy, Retrato de Charles Baudelaire, óleo sobre tela, 66 x 81cm, 1844, Château de Versailles. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/hvByR> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 61: Léon Bonnat, Retrato de Victor Hugo, óleo sobre tela, sem indicação de dimensões, de 1879, Château de Versailles, Paris. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/2iY69> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 62: Edouard Manet, Émile Zola, óleo sobre tela 146,6 x 114cm, 1868, Musée d'Orsay, Paris. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/zcCQL>> Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 63: Jean- Antoine Houdon, Busto de Voltaire com Peruca, Mármore Branco, 52,7 x 45,5 x 33,3, 1778, National Gallery of Art, Washington. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/CrgFT> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 64: Auguste Rodin, Monumento à Balzac, Bronze, 2,70 x 120m, 1897, Musée Rodin ou Boulevard Raspail. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/L9CVo> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 65: Anita Malfatti, Fernanda de Castro, óleo sobre tela, 73,5 x 54,5 cm, 1922, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/khXtO> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 66: Anita Malfatti, O poeta, óleo sobre tela, 60 x 50,3 cm, 1943/ 45, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ez7rf> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 67: Tarsila do Amaral, Retrato de Oswald de Andrade, óleo sobre tela, 61 x 42 cm, 1922, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/0vZtr> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 68: Tarsila do Amaral, Retrato de Oswald de Andrade, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 1923, Coleção Marília de Andrade. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/gVdN3> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 69: Tarsila do Amaral, Retrato Azul [Sérgio Milliet], óleo sobre tela, 65 x 54 cm, 1923, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ZqXay> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 70: Tarsila do Amaral, Retrato de Luís Martins, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, déc. 1940, Acervo Banco Itaú S.A., São Paulo. Reprodução fotográfica Humberto Pimentel/Itaú Cultural. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/Byrmw> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 71: Cândido Portinari, Retrato do poeta Felipe d'oliveira, óleo sobre tela, 73x59 cm, 1934, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/z0n0X> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 72: Cândido Portinari, Carlos Drumond de Andrade, óleo sobre tela, 72 x 58 cm 1936, Coleção Particular, Rio de Janeiro. (Catalogue raisonnée. Projeto Portinari). Imagem disponível em: < <http://goo.gl/jGjUD> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 73: Cândido Portinari, Retrato de Manuel Bandeira, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1931, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/z8qJS> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 74: Tarsila do Amaral, Retrato de Mário de Andrade, óleo sobre tela, 54 x 46 cm, 1922, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, São Paulo. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/WNZpA> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 75: Anita Malfatti, Mário de Andrade I, óleo sobre tela, 51 x 41 cm, 1921 – 1922, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/gNWr8> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 76: Anita Malfatti, Mário de Andrade II, carvão e pastel sobre papel, 36,5 x 23,5 cm, 1922, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros /USP, São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/Jltl8> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 77: Lasar Segall, Retrato de Mário de Andrade, óleo sobre tela, 72 x 60 cm, 1927, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros /USP, São Paulo. Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/310ae> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 78: Cândido Portinari, Retrato de Mário de Andrade, óleo sobre tela, 73,5 x 60 cm, 1935, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, São Paulo. Reprodução fotográfica Fábio Praça. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/bGbrRH> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 79: Flávio de Carvalho, Retrato do poeta Mário de Andrade, óleo sobre tela, 110 x 80 cm, 1939, Coleção Pinacoteca Municipal, Centro Cultural São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 175.

Fig. 80: Flávio de Carvalho, Retrato do poeta italiano Ungaretti, óleo sobre tela, 110 x 97 cm, 1941, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Imagem disponível em: DA ANTROPOFAGIA a Brasília: Brasil, 1920 - 1950. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, 2002. Catálogo de exposição, de 30 de novembro de 2002 – 09 de março de 2003, p. 105.

Fig 81: Flávio de Carvalho, Retrato do escritor Jorge Amado, óleo sobre tela, 75 x 55 cm, 1945, Coleção Particular. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte

Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 169.

Fig. 82: Flávio de Carvalho, Escritor José Lins do Rego, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, 1948, Museu de Arte Contemporânea, USP, São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/Piul8> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 83: Flávio de Carvalho, Retrato de Nicolas Guillén, óleo sobre tela, 110 x 80 cm, 1948, Coleção Chaim José e Regina Hamer. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 39.

Fig. 84: Flávio de Carvalho, Retrato de José Geraldo Vieira, óleo sobre tela, 70 x 100 cm, 1951, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 40.

Fig. 85: Flávio de Carvalho, Retrato de Anna Maria Fiocca, óleo sobre tela, 70 x 66 cm, 1951, Coleção Governo do Estado de São Paulo, Palácio de Inverno de Campos de Jordão. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 207.

Fig. 86: Flávio de Carvalho, Retrato do homem Paul Rivet, óleo sobre tela, 100 x 70 cm, 1952, Coleção Pinacoteca Municipal, Centro Cultural de São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 209.

Fig. 87: Flávio de Carvalho, Retrato de Yara Bernette, óleo sobre tela, 92 x 72 cm, 1951, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 38.

Fig. 88: Alberto da Veiga Guignard, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre tela, 78,0 x 69,2 cm, 1930, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora. [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 89: Cândido Portinari, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre tela, 104,0 x 87,9 cm, 1931, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora. [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 90: Ismael Nery, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre cartão, 33 x 24 cm, 1922, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/HLKFZ> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 91: Ismael Nery, Autorretrato, óleo s/tela, 32 x 23 cm, sem data, Coleção Particular, São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/MBE2P> > Acesso em: 10 jan. 2012.

Fig. 92: Arpad Szenes, Murilo Mendes ouvindo música, tinta da china s/ papel, 31,6 x 23,3 cm, 1940, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora. [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 93: Flávio de Carvalho, Retrato de Maria Della Costa, óleo sobre tela, 70 x 65 cm, 1951, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 42.

Fig. 94: Flávio de Carvalho, Retrato de Yara Bernette, aquarela, 70 x 72 cm, 1967, Coleção Particular. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 38.

Fig. 95: Flávio de Carvalho, Retrato de Mário Schemberg, óleo sobre tela, 98 x 67 cm, 1967, Coleção Isaac Krasilchik. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 41.

Fig. 96: Flávio de Carvalho, Retrato do professor Pietro Maria Bardi, óleo sobre tela, 90 x 65 cm, 1964, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 41.

Fig. 97: Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria. Sem referência de autoria ou data. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/hftam> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 98: El Greco, Cristo carregando a cruz, óleo sobre madeira, 108,2 cm x 87 cm, 1602, Museu do Prado, Madrid. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/WZbon> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 99: Diego Velázquez, Cristo Crucificado, óleo sobre tela 248 x 169, 1632 (aprox.) Museu do Prado, Madrid. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/6V8aA> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 100: Peter Paul Rubens, O Cristo Crucificado, óleo sobre tela, 219 x 122cm, 1610-11, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/2X26h> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 101: Salvador Dalí , Cristo de São João da Cruz, óleo sobre tela, 205 x 116 cm, 1951. Museu e Galeria de Arte de Kelvingrove, Glasgow. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ayOoO> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 102: Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, sem referências de medidas, 1500, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/5kBZ1> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 103: El Greco, Cristo o Salvador, óleo sobre tela, 99 x 79 cm, 1610-14, Museu de El Greco, Toledo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/gfOTp> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 104: Tarsila do Amaral, Coração de Jesus, óleo sobre tela, 83 x 64 cm, 1926, Coleção Particular. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/k1Ue2> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 105: Albrecht, Dürer, Autorretrato, óleo sobre madeira, 67 x 49cm, 1500, Alta Pinacoteca de Munique, Alemanha. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/BOROu> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 106: Leonardo da Vinci, São João Batista, óleo sobre madeira, 69 × 57 cm, 1513–1516, Museu do Louvre, Paris. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/LrMZG> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 107: Contraposição entre Retrato de Murilo Mendes pintado por Flávio de Carvalho [cf.: Fig. 1] e uma imagem do Sagrado Coração de Jesus veiculada por sites religiosos [Sem referência de autoria ou data. Disponível em: < <http://goo.gl/HJGmZ> > Acesso em: 15 jan. 2012].

Fig. 108: Imagem do Sagrado Coração de Jesus, veiculada por sites religiosos. Sem referência de autoria ou data. Disponível em: < <http://goo.gl/pYX7q> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 109: Imagem do Sagrado Coração de Jesus, veiculada por sites religiosos. Sem referência de autoria ou data. Disponível em: < <http://goo.gl/ui9fM> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 110: Imagem do Imaculado Coração de Maria, veiculada por sites religiosos. Sem referência de autoria ou data. Disponível em: <<http://goo.gl/a61bu> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 111: Imagem do Imaculado Coração de Maria em outra posição, veiculada por sites religiosos. Sem referência de autoria ou data. Disponível em: < <http://goo.gl/e7LRK> > Acesso em: 15 jan. 2012.

Fig. 112: Detalhe da luminosidade na altura do peito nas imagens - Retrato de Murilo Mendes pintado por Flávio de Carvalho [detalhes cf.: Fig. 1] e Sagrado Coração de Jesus veiculada por sites religiosos [Sem referência de autoria ou data. Disponível em: < <http://goo.gl/HJGmZ> > Acesso em: 15 jan. 2012].

Fig. 113: Detalhe da mão esquerda nas imagens - Retrato de Murilo Mendes pintado por Flávio de Carvalho [detalhes cf.: Fig. 1] e Sagrado Coração de Jesus veiculada por sites religiosos [Sem referência de autoria ou data. Disponível em: < <http://goo.gl/HJGmZ> > Acesso em: 15 jan. 2012].

Fig. 114: Leonardo da Vinci, A Virgem e o Menino com Santa Ana, óleo sobre painel, 168 × 112 cm, 1508, Museu do Louvre, Paris. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/TCHGM> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 115: Leonardo da Vinci, A Virgem, o Menino, Sant'Ana e São João Batista, Carvão e giz preto e branco sobre papel colorido, 142 × 105 cm, 1499/1500, National Gallery, Londres. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/6TPa7> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 116: Leonardo da Vinci, Estudo de embriões, Códice Windsor(?) 234 folhas, 48 x 35 cm, sem data, Castelo de Windsor, Biblioteca Real, Inglaterra. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/x7Nrt> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 117: Peter Paul Rubens, Retrato de seu filho Nicholas, Giz preto e vermelho sobre papel, 1620, 25,2 x 20,3 cm, Galeria Albertina, Viena. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/qzYjS> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 118: Albrecht Dürer, Retrato de sua mãe, Giz preto sobre papel, 42,1 x 30,3 cm, 1514 Kupferstichkabinett, Staatliche Mussen, Berlin. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/TdJpi> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 119: Jacques-Louis David, Maria Antonieta levada ao Suplício, desenho a bico de pena, cópia de David, 1793. In: ARGAN, Giulio Carlo, Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 45

Fig. 120: Honoré Daumier, *Une discussion littéraire à la deuxième Galerie*, litogravura, originalmente publicada em *Le Charivari Journal*, 27 fev. 1864. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/BvvoY> > Acesso em 21 fev. 2012.

Fig. 121: Ângelo Agostini, Sem título, publicada originalmente em: Revista Ilustrada, ano 12, nº 450, 05/02/1887. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ZgFW5> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 122: K Lixto, O baile pobre, sem informação de técnica, dimensões e localização, 1905. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/xVozv> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 123: K Lixto, O baile rico, sem informação de técnica, dimensões e localização, 1905. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/f5oK9> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 124: Di Cavalcanti, Ilustrações de Fantoches da Meia-Noite, sem informação de técnica, dimensões e localização, 1922, Coleção Milton Guper, São Paulo, Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/mm2ev> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 125: Henri de Toulouse-Lautrec, Duas Mulheres Seminuas de Dorso, óleo sobre papel, 54 x 39 cm, 1894, Museu Toulouse Lautrec, Albi, França. Imagem disponível em: GRANDES Mestres – Toulouse Lautrec. São Paulo: Abril S.A., 2011, p. 110

Fig. 126: Edgar Degas, Balé [A Estrela], pastel sobre monotipo, 58 x 42 cm, 1876/77, Musée d'Orsay, Paris. Imagem disponível em: GRANDES Mestres – Edgard Degas. São Paulo: Abril S.A., 2011, p. 76

Fig 127: Henri Matisse, *Kneeling Female Nude*, caneta e tinta, 66,5 x 38,2 cm, 1936, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris. Imagem disponível em: Henri Matisse: Erotic Sketches. London, Berlin, New York: Prestel, 2007, [s.p.].

Fig 128: Henri Matisse, *Two Females Nudes*, carvão vegetal, 48 x 37,5 cm, 1938, Coleção Particular. Imagem disponível em: Henri Matisse: Erotic Sketches. London, Berlin, New York: Prestel, 2007, [s.p.].

Fig. 129: Egon Schiele, Lutador, guache e grafite sobre papel, 48,8 x 32,2 cm, 1913, Coleção particular. Imagem disponível em: STEINER, Reinhard, **Egon Schiele: a alma noturna do artista**. Köln: Taschen, 2001, p. 56.

Fig. 130: Egon Schiele, Mulher sentada com a perna esquerda dobrada, guache e giz preto sobre papel, 46 x 30,5, 1917, Národní Galerie, Praga. Imagem disponível em: STEINER, Reinhard, **Egon Schiele: a alma noturna do artista**. Köln: Taschen, 2001, p. 29.

Fig. 131: Egon Schiele, Três rapazes das ruas, grafite sobre papel, 44,6 x 30,8, 1910, Galeria Albertina, Viena. Imagem disponível em: STEINER, Reinhard, **Egon Schiele: a alma noturna do artista**. Köln: Taschen, 2001, p. 42.

Fig. 132: Anita Malfatti, Torso/Ritmo, carvão e pastel sobre papel, 61 x 46,6 cm, 1915, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/vf04i> > Acesso em: 21 fev. 2012.

Fig. 133: Anita Malfatti, O Grupo dos cinco, tinta de cante e lápis de cor sobre papel, sem referência de dimensões, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/1Ml3f> > Acesso em: 21 fev. 2012.

Fig. 134: Di Cavalcanti, Cena de café-concerto, nanquim e lápis de cor sobre papel, 26,7 x 20,8 cm, 1934, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/zg6tf> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 135: Di Cavalcanti, Festa no subúrbio, pastel sobre papel, 41 x 27 cm, 1938, sem informação de localização. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/6vOG8> > Acesso em: 20 jan. 2012.

Fig. 136: Tarsila do Amaral, Estudo para a negra, nanquim e lápis sobre papel, 24 x 19,3 cm, 1923, Pinacoteca Municipal/Centro Cultural São Paulo, reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/rBOvY> > Acesso em: 21 jan. 2012.

Fig. 137: Tarsila do Amaral, A negra, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 1923, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/8o8wx> > Acesso em: 21 jan. 2012.

Fig. 138: Tarsila do Amaral, Estudo [La Tasse], lápis sobre papel, 23,4 x 18 cm, 1923, Pinacoteca Municipal/Centro Cultural São Paulo, São Paulo, reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/lx0xO> > Acesso em: 21 jan. 2012.

Fig. 139: Tarsila do Amaral, Estudo [La Tasse], óleo sobre tela, sem medidas, 1923, Acervo Banco Bozano, Simonsen, Rio de Janeiro, reprodução fotográfica Rômulo Fialdini. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ehXFK> > Acesso em: 21 jan. 2012.

Fig. 140: Henri de Toulouse-Lautrec, Retrato de Vincent Van Gogh, pastel sobre papel, 54 x 45cm, 1887, Stedelijk Museum, Amsterdam. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/7LnRt> > Acesso em: 21 jan. 2012.

Fig. 141: Anita Malfatti, Autorretrato, pastel sobre papelão, 36,5 x 25,5 cm, 1922, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/6Dz39> > Acesso em: 21 fev. 2012.

Fig. 142: J. Carlos, Olegário Mariano, 1925, sem informação de técnica, dimensões e localização. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/Sh1dq> > Acesso em: 21 jan. 2012.

Fig. 143: Di Cavalcanti, Retrato de Maria, crayon e aquarela sobre cartão, 32 x 22 cm, 1927, Coleção Particular. Reprodução fotográfica Vicente de Mello. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/DOP20> > Acesso em: 21 jan. 2012.

Fig. 144: Maria Helena Vieira da Silva, Sem título [Ilustração para Janelas Verdes], tinta da china sobre papel, 25,6 x 37,2 cm, sem data. Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu].

Fig. 145: Alberto Magnelli, Sem título, ponta de feltro sobre papel, 20,9 x 26,9 cm, 1963 [escrito: “[ilegível] *Saudade e Murilo l’ami Magnelli, 63*”]. Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu].

Fig. 146: Arpad Szenes, Tocadora de Harpa, grafite e tinta da china sobre papel, 31,4 x 23,5 cm, 1940. Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu].

Fig. 147: Cândido Portinari, Sem título, tinta da china e óleo sobre papel [Ilustração para “As Metamorfoses”], 25,5 x 18,3 cm, sem data [escrito: “Para o Murilo amigo, Portinari”]. Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu].

Fig. 148: Athos Bulcão, Sem título, tinta da china sobre papel, 22 x 17 cm, 1945. Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu].

Fig. 149: Eros Martins Gonçalves, Sem título, tinta da china e grafite sobre papel, 31,3 x 22,2 cm, 1948, [“escrito: Para os meus queridos Murilo e Saudade, lembrança saudosa [?] de [ilegível] Recife, 1948”]. Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu].

Fig. 150: Eros Martins Gonçalves, Sem título, Xilogravura sobre papel, 29,9 x 22,4 cm, sem data. Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu].

Fig. 151: Flávio de Carvalho, Dois Soldados Ingleses, grafite sobre papel, 17 x 28 cm. 1915, Col. Família Custódio R. de Carvalho Jr. Imagem disponível em: DAHER, Luís Carlos. Flávio de Carvalho e a Volúpia da Forma. São Paulo: K/MWM Motores, 1984, p. 21.

Fig. 152: Flávio de Carvalho, Ilustração para a capa do livro *Experiência no. 2* [Carvalho, F. *Experiência no. 2*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931 (capa)]. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 255.

Fig. 153: Flávio de Carvalho, Mulher, caneta sobre papel, 39,5 x 28,5 cm, 1934, Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São

Paulo, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 141.

Fig. 154: Flávio de Carvalho, Retrato da escritora Patrícia Galvão, carvão sobre papel, 65 x 51 cm, 1945, Coleção Marta e Paulo Kuczynski. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 146.

Fig. 155: Flávio de Carvalho, Retrato do escritor Geraldo Ferraz, carvão sobre papel, 65 x 51 cm, 1945, Coleção Marta e Paulo Kuczynski. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 147.

Fig. 156: Flávio de Carvalho, Série trágica, IX, carvão sobre papel, 68,6 x 51 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 35.

Fig. 157: Flávio de Carvalho, Série trágica, VII, carvão sobre papel, 69,4 x 50,4 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 34.

Fig. 158: Flávio de Carvalho, Série trágica, VI, carvão sobre papel, 66,1 x 50,9 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 34.

Fig. 159: Flávio de Carvalho, Série trágica, I, carvão sobre papel, 69,9 x 51 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 31.

Fig. 160: Flávio de Carvalho, Série trágica, II, carvão sobre papel, 69,6 x 50,5 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999, p. 32.

Fig. 161: Flávio de Carvalho, Retrato de Newton Freitas, carvão, 58x47, 1948, Coleção Particular. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 10.

Fig. 162: Flávio de Carvalho, Retrato do marchand René Drouin, carvão sobre papel, 70 x 52 cm, 1948, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 161.

Fig. 163: Flávio de Carvalho, Retrato do pintor Jean Lurçat, nanquim sobre papel, 70 x 50 cm, 1954, Coleção Orandi Momesso. Imagem disponível em: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 166.

Fig. 164: Fotografia de Nicolas Guillén em visita à Fazenda Capuava, Livro dos Comensais. Acervo “Flávio de Carvalho” disponibilizado pelo Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”/ UNICAMP em pesquisa realizada no dia 23 jan. 2012.

Fig. 165: Fotografia de Nicolas Guillén em visita à Fazenda Capuava, Livro dos Comensais. Acervo “Flávio de Carvalho” disponibilizado pelo Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”/ UNICAMP em pesquisa realizada no dia 23 jan. 2012.

Fig. 166: Página do Livro dos Comensais onde consta sequência de fotografias de Paul Rivet em visita à Fazenda Capuava. Acervo “Flávio de Carvalho” disponibilizado pelo Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”/ UNICAMP em pesquisa realizada no dia 23 jan. 2012.

Fig. 167: Flávio de Carvalho, Retrato de Nicolas Guillén, nanquim, 86x46, 1947, original desaparecido. Reproduzido no jornal O Estado de S. Paulo.

Fig. 168: Flávio de Carvalho, Detalhe de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 169: Flávio de Carvalho, Detalhe da testa de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 170: Flávio de Carvalho, Detalhe da orelha de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 171: Flávio de Carvalho, Detalhe do queixo e da boca de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 172: Flávio de Carvalho, Detalhe dos escritos do canto superior de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

Fig. 173: Flávio de Carvalho, Detalhe dos olhos e do nariz de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	24
2 ABORDAGEM BIOGRÁFICA.....	33
2.1 Contexto Histórico-Cultural: relações intelectuais nos agrupamentos artísticos... 33	
2.1.1 SPAM, Flávio de Carvalho, CAM.....	35
2.2 Trajetórias biográficas.....	41
2.1.1 O retratante.....	44
2.1.2 O retratado.....	54
2.3 Trajetórias museográficas.....	61
3 O RETRATO E SUA CONSTRUÇÃO PICTÓRICA.....	66
3.1 Reflexões sobre o retrato.....	66
3.1.1 Retratos e a História da Arte.....	66
3.1.2 Mecanismos da representação.....	71
3.1.3 Intelectuais retratados.....	81
3.2 Retratos por Flávio de Carvalho.....	88
3.3 Retratos por Murilo Mendes.....	98
3.4 Análise da pintura “Retrato de Murilo Mendes” de Flávio de Carvalho.....	102
4 O RETRATO E SUA CONSTRUÇÃO LINEAR.....	116
4.1 Autonomia do desenho perante a pintura.....	116
4.2 Relações com o desenho.....	126
4.2.1 O desenho na coleção de Murilo Mendes.....	127
4.2.2 O desenho na obra de Flávio de Carvalho.....	132
4.3 Análise do desenho “Cabeça do poeta Murilo Mendes” de Flávio de Carvalho..	139
CONCLUSÃO.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	154
ANEXOS.....	162

1 INTRODUÇÃO

O retrato pode ser entendido como uma invenção artística cuja função e fatura se modificam de período para período e de artista para artista. A presente dissertação visa pensá-lo em um momento específico e de grandes mudanças nos parâmetros artísticos no Brasil: no âmbito da utilização dos conceitos da Arte Moderna. Sua escolha foi pautada pelo conhecimento da obra instigante de Flávio de Carvalho, um nome da arte brasileira com a qual tomamos contato e jamais nos esquecemos.

O início dessa aproximação aconteceu por intermédio das aulas de Arte Brasileira, lecionadas pela professora doutora Leila Dazinger, no antigo curso de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Impossível ficar impassível a tal encontro. Naquelas aulas, foi brilhantemente apresentado o caráter revolucionário do artista, por intermédio de suas pioneiras Experiências¹ na arte moderna brasileira. Desvelou-se também o dinamismo de seu desenho, que apresenta uma beleza no limite tênue da tensão, construído linha a linha com a certeza de que no final será vista uma intensidade única e característica das mãos e da capacidade de observação desse artista.

Durante o curso de Especialização em Arte, Cultura Visual e Comunicação, também oferecido pela Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu um novo encontro com a professora doutora Leila Dazinger, que veio a abraçar o projeto sobre uma das faces da obra de Flávio de Carvalho: A Dimensão Crítica do Vestir². Na monografia de final de curso houve a proposta de pensar as obras de três nomes da arte brasileira de distintos momentos históricos, mas que têm entre si um ponto de encontro através do ato de vestir agregado em suas obras de arte.

¹ Flávio de Carvalho nomeava como Experiência toda obra sua que não se enquadrava nos padrões artísticos da época: desenho, pintura e escultura. Ao longo de sua carreira ocorreram algumas Experiências, descritas à seguir: a Experiência no. 2 de 1931 na qual o artista confrontou uma procissão de Corpus Christi e em seguida escreveu um livro sobre a reação psicológica da massa religiosa ao fato. Experiência no. 3 onde, após um longo estudo sobre a moda e o novo homem, o artista propõe um traje tropical para homens que contava com manga bufante, saiote e meia arrastão. Flávio de Carvalho saiu na rua em 1956 usando tal traje. Experiência no. 4 onde o artista se propôs a fazer um filme sobre a lenda da Deusa Loira, indo até o Amazonas para fazer as filmagens. Sobre a Experiência no. 1 não há referência do artista sobre o assunto. SANGIRARDI JÚNIOR (1985, p. 33) comenta que perguntou à Flávio de Carvalho sobre tal Experiência e explica que ela “consistiu em fingir que estava se afogando e gritar desesperadamente por socorro. Foi, se não me falha a desmemória, na fazenda de um parente dele. A Experiência no. 1 não deu certo, fracassou. Flávio, aliás, não lhe dava a menor importância. [...]”

² “A Dimensão Crítica do Vestir” foi o trabalho final apresentado no curso de Especialização em Arte, Cultura Visual e Comunicação oferecido pela Universidade Federal de Juiz de Fora. O texto foi publicado como artigo na Revista O Mosaico, da Faculdade de Arte do Paraná. Cf.: OLIVEIRA, Renata. A Dimensão Crítica de Vestir. **O Mosaico**, Curitiba, no. 3, jan/jun 2010. Disponível em: <<http://goo.gl/rnYKB>>. Acesso em: 04 fev. 2011.

No final deste trabalho, apontou-se a necessidade ainda não satisfeita de aprofundar mais na obra deste instigante artista, que parece não se esgotar em possibilidades de leituras. Mas qual caminho trilhar em meio a um labirinto de possibilidades, que encaminham para diferentes e inúmeros percursos? Independente dessa escolha, o que ficava cada vez mais claro era que a sua importância para o espaço moderno brasileiro precisava ser revisitado. Dessa forma, o curso de Mestrado oferecido pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, abriu a oportunidade de pensar alguma face dessa ampla obra que tivesse relevância dentro do grande número de trabalhos acadêmicos sobre o artista, mas que também tivesse importância para Juiz de Fora e para a Instituição, que tão gentilmente acolheu o interesse pelo estudo da história da arte brasileira.

Assim, o projeto logo começou a ganhar formas mais definidas e atualmente se apresenta como dissertação, contando com a orientação da professora doutora Ângela Brandão, que não só se interessou pelo tema, como sugeriu uma forma de pensá-lo: por que não estudar o retrato de Murilo Mendes feito por Flávio de Carvalho?³ A partir desse questionamento, iniciaram-se os primeiros contatos com o Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM em Juiz de Fora. No entanto, as pesquisas iniciais em livros sobre a obra de Flávio de Carvalho, assim como em sites na internet, mostraram que existia não só o desenho que se encontra em Juiz de Fora, mas havia também uma pintura retratando o poeta, que faz parte da Coleção de Gilberto Chateaubriand, alocada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ.⁴

Pautada pelas duas obras, aconteceu a proposta de análise da produção de retratos de Flávio de Carvalho através da observação do desenho e da pintura, ambos do poeta juizforano Murilo Mendes. A proposta tornou possível estabelecer várias formas de discutir e relacionar

³ Naquele momento falava-se do desenho que é parte da coleção do poeta juizforano e que encontra-se atualmente no Museu de Arte Murilo Mendes/UFJF.

⁴ Segundo dados do site do Museu, “desde 1993, o Museu de Arte Moderna recebeu, em regime de comodato, [...] a Coleção Gilberto Chateaubriand, internacionalmente conhecida como o mais completo conjunto de arte moderna e contemporânea brasileira, e cujas cerca de quatro mil peças compõem um impressionante painel do período em um só museu do País. A coleção tem trabalhos pioneiros da década de 10, como os de Anita Malfatti [...] e prossegue através do modernismo de Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Vicente do Rego Monteiro, Portinari, Pancetti, Goeldi e Djanira, entre outros. Desenvolve-se através dos embates dos anos 50 entre geometria e informalismo, das atitudes engajadas e transgressoras da Nova Figuração dos anos 60 e da arte conceitual da década seguinte, dos artistas que constituíram a Geração 80, até desembocar nos mais jovens artistas surgidos nos dois ou três últimos anos. O colecionador reuniu praticamente todos os artistas que conquistaram um lugar de destaque internacional para a arte brasileira[...] (são cerca de 400 artistas no total). Renovada através de aquisições que o colecionador faz periodicamente, em especial junto a artistas jovens e ainda não consagrados pelo circuito de arte, a Coleção Gilberto Chateaubriand é sempre apresentada em exposições temáticas, não somente nas dependências do Museu, mas igualmente através de exposições itinerantes dentro e fora do País.” Para mais detalhes sobre o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Cf.: < <http://goo.gl/IH0iG> >. Acesso em 30 jan. 2011.

as obras e a produção do artista mediante ao meio em que se fez. Partindo do princípio de que se trata de duas pessoas que foram de extrema importância para o modernismo no Brasil, pois não só produziram como também discutiram, em vários âmbitos, o amadurecimento do espaço moderno brasileiro, passou a ser crucial compreender as relações intelectuais que formaram os meandros dessa arte moderna, além de estabelecer qual o nível de proximidade entre o artista e o poeta, e em que essa relação determina a visualidade da representação de Flávio de Carvalho. Assim, seria possível recompor não só o entorno das obras através das histórias de seus personagens, como também tentar estabelecer em que momento essas histórias se cruzam.

Um dado importante a ser levado em consideração é a capacidade única que Flávio de Carvalho tinha de adentrar o universo particular da personalidade de seus retratados. Foram muitos escritores, poetas, cantoras, músicos, estudiosos e etc. Todos cederam material para a sua forma expressiva e peculiar de atuação em seus desenhos e pinturas. Contudo, o eixo de análise da dissertação busca não somente a observação e estudo formal das obras, mas também vislumbrar e preencher o espaço existente entre artista e poeta dentro de discussões e estudos de história da arte e da cultura, em um recorte temporal que parte de antes da data do quadro – 1951.

Visando analisar e discutir as relações intelectuais dentro da história da arte como fonte de produções artísticas, foram estabelecidos alguns objetivos que encaminham a escrita do texto no sentido de justapor a análise com seus possíveis desdobramentos. Dessa forma, foram distribuídas pelos capítulos possibilidades de abordagem para tentar estabelecer as faces deste prisma: questões contextuais que auxiliam na leitura das imagens, o estabelecimento da trajetória das obras depois de prontas, reflexões sobre o retrato e seus mecanismos de feitura, a abordagem da imagem de intelectuais ao longo dos tempos, a relação de Flávio de Carvalho e Murilo Mendes com pintura e desenho, enquanto formas expressivas, a questão da autonomia do desenho frente à pintura e a análise das obras. Tudo partindo do princípio hipotético de que eles se conheceram para a realização das obras, já que nenhum dos museus detentores dos objetos contam com a história de sua realização.

São muitas formas de pensar a trajetória do retrato enquanto importante gênero artístico e o impacto que ele sofre com as mudanças trazidas pela arte moderna, além de perceber o desdobramento dessa trajetória no Brasil e das formas de atuação dos artistas brasileiros inseridos no período moderno dentro do gênero. O objetivo de mostrar a trajetória do exercício e da construção de retratos na carreira de Flávio de Carvalho, em paralelo à presença dos retratos na coleção de Murilo Mendes, é um fundamental ponto de estudo que

torna viável perfazer o percurso histórico que proporcionou o possível encontro dos dois, dado que facilita a percepção e estudo da relação entre retratista e retratado.

Parte-se do princípio de que o perfil das obras traçado por Flávio de Carvalho tanto no desenho quanto na pintura sugere um aprofundamento na personalidade de Murilo Mendes, surgido possivelmente de uma convivência ou no mínimo de um conhecimento prévio gerado pela relação intelectual. Outra possibilidade de discussão caminha no sentido de analisar o desenho e a pintura confrontando a documentação relativa às obras. Com isso, pode-se debater por um lado se o desenho pode ser visto como estudo preparatório para o quadro do acervo do MAM/RJ, mas por outro também observar sua autonomia como obra acabada, já que apesar de serem da mesma pessoa, trata-se de duas obras com características bastante distintas.

Em se tratando do cruzamento de fontes visuais com fontes escritas, por meio do cotejamento entre as duas obras e sua respectiva documentação, se fez necessário o levantamento inicial dos arquivos do MAMM/JF e MAM/RJ. Após contato prévio, observa-se pouca informação disponibilizada pelo Museu de Juiz de Fora, que apresentou em uma consulta inicial alguns livros e catálogos sobre o artista, dentre eles o catálogo de uma exposição na Argentina em 1948, que faz parte do acervo pessoal de Murilo Mendes⁵. Já o MAM/RJ disponibiliza para consulta uma pasta com informações sobre o artista com recortes de jornal, entrevistas, biografias e cartas, histórico de exposições, informações sobre o quadro dentre outros.

A observação e análise da reprodução do desenho *Cabeça do poeta Murilo Mendes*, de 1951 e da pintura *Retrato de Murilo Mendes*, de 1951, partem, portanto, de poucas referências escritas, com críticas escassas e raros textos publicados a respeito⁶. Contudo, o

⁵ Segundo Rui Moreira Leite, trata-se da segunda exposição individual de Flávio de Carvalho realizada no MASP em São Paulo e na Galeria Viau em Buenos Aires.

⁶ Sobre o desenho, há duas publicações encontradas. Cf.: OS DESENHOS de Flávio de Carvalho. **Habitat**, São Paulo, (17), p. 53-5, jul. - ago. 1954, 10 il; CRISTÓFARO, Valéria de Faria (Org.). **Patrimônio Vivo**: UFJF 45 anos. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 53. Já a pintura é citada em algumas publicações, dentre as mais importantes à cf.: Diário de São Paulo, São Paulo, 5 dez. 1954; Colóquio, Lisboa (10):19, out. 1960; FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: ART Galeria, 1967. Folder de exposição, 1-30 jun. 1967, ART Galeria; Catálogo da XVII Bienal de São Paulo, 1983; Coleção Gilberto Chateaubriand retrato e auto-retrato da arte brasileira, MAM/SP, 1984; MORAIS, Frederico. Flávio de Carvalho na FUNARTE: A exposição de um radical da vanguarda, que desafiou o conservadorismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, (s.p), abr. 1984; A Aventura Modernista, Coleção Gilberto Chateaubriand, SESI, São Paulo, 1994; BONVICINO, Régis. Relendo Carvalho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Cad. Acon., p. 1, nov. 99; FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999, p. 42. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999; O MODERNISMO na Pintura Brasileira Coleção Gilberto Chateaubriand, São Paulo/ Rio de Janeiro/ Curitiba/ Salvador, 2006/07; LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho**: o artista total. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 158.

levantamento e estudo de documentos relativos às obras, livros, textos pessoais, dentre outros, de Flávio de Carvalho localizado no CEDAE – Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”, da UNICAMP– onde se encontra a maioria dos livros e documentos da biblioteca pessoal do artista – e de Murilo Mendes, praticamente todo alocado na Biblioteca do Museu de Arte Murilo Mendes da UFJF, foi determinante para conhecer o perfil do artista e do poeta, além de oferecerem importantes documentos para respaldar as leituras do objeto, favorecendo a possibilidade de traçar suas convergências de ideias, no sentido da reconstrução do percurso histórico dos retratos e seus respectivos posicionamentos dentro do período histórico da qual se encontraram. Colaborou bastante para a obtenção de dados essenciais a disponibilidade do pesquisador sobre Flávio de Carvalho e escritor Rui Moreira Leite⁷, que participou constantemente da construção do texto através de trocas de emails nos quais apresentou importantes dados, contribuindo profunda e generosamente para a escrita desta dissertação.

Além disso, são usados, como base metodológica, textos e obras de autores como Giulio Carlo Argan, Arnold Hauser, Umberto Eco, Sheane West, Edith Derdyk – autores que discutiram e estabeleceram especificidades da disciplina história da arte e entenderam o objeto artístico como documento para uma história cultural e social em diversas práticas – pintura, desenho, escultura, etc. Destaca-se também o uso das poesias e dos textos de Murilo Mendes sobre crítica de arte, assim como importantes estudos de sua obra como textos organizados por Luciana Stegagno Picchio. Autores brasileiros, como Rui Moreira Leite, Luís Camilo Osório e Denise Mattar com livros sobre vida e obra de Flávio de Carvalho e Luís Carlos Daher e Sangirardi Júnior como biógrafos do artista, entre outros, foram utilizados para embasar e orientar os argumentos citados. Além deles, há também Paulo Mendes de Almeida, Luís Martins, Mário de Andrade, Walter Zanini e Carlos Zílio, tratando da arte moderna no Brasil.

Dessa forma, buscando compreender como se estabeleceram os retratos de Murilo Mendes feitos por Flávio de Carvalho, partiu-se não somente das obras como também de seu entorno. De acordo com os objetivos, a dissertação inicia seu percurso, no segundo capítulo, através do estabelecimento do contexto em que ambos estavam inseridos. Esse contexto é

⁷ Pesquisador e escritor. Tem como um importante tema de sua pesquisa a vida e obra de Flávio de Carvalho. Foi curador juntamente com Walter Zanini, da sala dedicada a Flávio de Carvalho na XVII Bienal de São Paulo. Em sua obra escrita, destaca-se o livro **Flávio de Carvalho: o artista total**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008 e a organização do catálogo **FLÁVIO de Carvalho**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010.

determinado pelos agrupamentos intelectuais e suas funções nesses grupos. Além disso, importa traçar uma abordagem biográfica de Flávio de Carvalho e Murilo Mendes em que seja possível perceber elementos das características de cada um que podem ser determinantes na realização das obras, o destaque desses dois personagens para o espaço moderno brasileiro e também como há na história de vida deles, a presença da arte em seus diversos níveis. Finaliza-se o primeiro capítulo com a apresentação da trajetória museográfica das obras, que como veremos está diretamente relacionada à história de vida do artista e do poeta.

O terceiro capítulo une dois temas para a compreensão do “Retrato de Murilo Mendes”: a relação do retrato com a pintura. Dessa forma, em um primeiro momento, traça-se uma série de reflexões iniciadas pela questão da relação entre o retrato, a história da arte e seu desdobramento no Brasil, principalmente a partir do século XX, quando acontece uma subversão da lógica do retrato com a arte moderna. Em seguida, temos a apresentação de alguns mecanismos da representação que demarcam a aproximação de diferentes artistas em obras distintas para perceber algumas características comuns na realização de retratos. Isso nos leva à aproximação com o tema “intelectuais retratados” fato que aparece bastante na obra de Flávio de Carvalho, mas como será apresentado, trata-se de algo que já acontece há muito tempo na história da arte. Posteriormente, o capítulo parte para um segundo momento em que se volta especificamente para a compreensão da pintura “Retrato de Murilo Mendes”. Vemos então como ela dialoga com as demais obras de Flávio de Carvalho e como pode ser compreendida dentro de sua produção. Há uma observação posterior de como a obra se insere dentre as imagens de Murilo Mendes construídas por outros artistas como Guignard, Portinari, Arpad Szenes dentre outros para, finalmente, chegarmos à análise da tela em diversos aspectos (documentais, formais, possíveis chaves de leitura) com apresentação de importantes dados que possibilitam um outro olhar para a obra em questão.

No quarto capítulo, o foco é o desenho e suas relações. Primeiramente, pensa-se a sua autonomia enquanto obra. O intuito é perceber os elementos que gravitam entorno da ideia de desenho: enquanto esboço, ato intelectual, registro, algo mais íntimo. Para isso são mencionados alguns artistas que pensaram a prática do desenho de formas diferentes: Leonardo da Vinci, Ingres, Daumier, Matisse, Picasso, Modigliani, Carrá, Schiele, Giacometti, Kokoschka. Faz-se importante lembrar que Flávio de Carvalho viveu na Europa e esteve imerso em diferentes momentos e aspectos da cultura artística universal. No Brasil, alinham-se trabalhos de J. Carlos, K Lixto, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, dentre outros. Esses e tantos outros elementos aos poucos auxiliaram a construir a sua autonomia ao longo de tantos anos de produção.

Em um segundo momento do quarto capítulo, segue-se a reflexão no âmbito da produção de imagens, tanto por parte de Flávio de Carvalho com seus diversos retratos, especialmente os de intelectuais, quanto por parte de Murilo Mendes que, por meio de seu perfil colecionador, cercou-se de arte moderna e de diversos retratos seus feitos pelos amigos-artistas. Visa-se a constatação dessa autonomia debatida anteriormente em obras de outros artistas, tanto na produção de Flávio quanto na coleção do poeta, buscando estabelecer qual era a importância que o desenho tinha para ambos. A partir daí, faz-se a análise do desenho, ressaltando importantes pontos: a relação de Flávio de Carvalho com os esboços, o questionamento da catalogação do MAMM/JF, as características desse desenho em relação a outros do artista e o destaque de características ressaltadas na construção da imagem do poeta.

Nas considerações finais, observamos um panorama completo da dissertação destacando seus avanços em relação ao início da pesquisa e os caminhos percorridos para chegar às metas estabelecidas, além de se fazer uma análise comparativa entre o desenho e a pintura de Flávio de Carvalho sobre Murilo Mendes. O exercício de pensar dois grandes nomes da intelectualidade brasileira a partir de imagens possibilita a realização de diversos caminhos investigativos e reflexivos. Cada uma das faces aqui organizadas nos três capítulos apresentados compõe um prisma onde as informações se cruzam no intuito de buscar fundamentar e compreender a obra de arte como um importante documento para pesquisa histórica.

De certa forma, quando os retratos estudados nesta dissertação são expostos separadamente para o público em seus respectivos museus, poucos poderiam supor que, por trás desses objetos, existe uma complexa rede de conhecimentos, pessoas, ações que os levaram até o lugar que ocupam atualmente. Apesar da distância efetivada pelos diferentes caminhos que traçaram, as suas trajetórias contadas através de dados coletados em pesquisas e entrevistas, são de fato apenas o início de um trabalho que no seu final pretende tornar possível perceber como o retrato oferece base para um amplo estudo cercado de importantes dados históricos e conta muito sobre as relações estabelecidas para a sua confecção.



Fig 1: Flávio de Carvalho, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre tela, 99 x 69 cm, 1951, Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, reprodução fotográfica de Fábio Ghivelder.
[imagem cedida pelo Museu]



Fig 2: Flávio de Carvalho, Cabeça do poeta Murilo Mendes, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, Juiz de Fora [imagem cedida pelo Museu]

2 ABORDAGEM BIOGRÁFICA

2.1 - Contexto Histórico-Cultural: relações intelectuais nos agrupamentos artísticos

O que importa para o artista moderno é *traduzir nossa época e a sua personalidade*. O resto é literatura [...]
 O *MODERNISMO EXISTE*, é inútil revoltar-se. É um fato, como os aeroplanos, o bolchevismo, o foxtrot, o jazzband. Ouço daqui seus gritos de protesto: “LOUCURA! IMORALIDADE!” Não grite tanto, por favor; atrapalha minhas idéias. (MORAIS, 1924, [s.p.] apud ALAMBERT, 1999, p.21)⁸

Após a entrada das práticas pautadas pelo pensamento moderno no Brasil, fica clara uma certa mudança de postura não somente na produção artística, como também na forma de seu fomento. Portanto, é preciso pensar que, de fato, o que une Flávio de Carvalho e Murilo Mendes é muito maior do que as duas obras de arte destacadas na presente dissertação. Faz-se necessário ressaltar que estudá-las é, efetivamente, ter de lidar com profundas lacunas documentais. Um importante ponto de apoio, no entanto, é o contexto que abarca os dois personagens aqui estudados e as suas obras. Conforme será mostrado mais adiante, era prática deles ‘passearem’ por diversas áreas de conhecimento através de suas atuações. Contudo isso não era algo incomum naquele período. Por isso torna-se fundamental promover a compreensão de que ambos adotaram uma postura semelhante a seus pares: o estabelecimento de agrupamentos para o debate e fomento da arte moderna, com o intuito de sedimentá-la no Brasil. Ao optar por este padrão de conduta, imediatamente se viam ligados a uma grande rede de amigos intelectuais. Muitos foram os que estabeleceram esses tipos de relação entre si. De certa forma, as redes se inter cruzavam em algum momento, fazendo com que todos se conhecessem e se relacionassem em diferentes graus.

No caso de Flávio de Carvalho e Murilo Mendes, é possível observar o esforço e o trabalho em prol do fortalecimento da arte moderna no Brasil. Isso podia acontecer em espaços formais ou informais. O poeta, por exemplo, participava constantemente das reuniões na casa de Ismael Nery. Arragucci Júnior (1996, p. 14) observa que:

⁸ MORAIS, Rubens Borba. **Domingo dos séculos**. Rio de Janeiro, Candeia Azul, 1924.

até onde se pode avaliar da perspectiva de hoje, a troca de ideias do grupo de Ismael se deu, assim, num ambiente bem diverso de outros da mesma época, como foram, segundo se sabe, o da casa de Mário de Andrade, na rua Lopes Chaves, em São Paulo, ou o da casa de Aníbal Machado, um dos centros importantes da vida literária carioca desse tempo. [...] O fato é que uma roda ampla de outros amigos no Rio participava também da conversa, e parte da preocupação [de Murilo Mendes] consiste em ressaltar as relações de Ismael com o grupo, reunido muitas vezes na pequena casa de Botafogo: Jorge Burlamaqui, Antonio Costa, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Guignard e o próprio Murilo eram os mais fiéis. Mas a roda era muito maior e instável, pois a mesma singularidade do dono da casa que atraía as pessoas mais diversas – médicos, poetas, homens de teatro, amadores de filosofia e teologia -, pela capacidade de interlocução agradável nos terrenos mais variados, também as afastava pela tensão constante de espírito que exigia.

Mesmo após a morte de Ismael, Murilo manteve esse tipo de reunião, muitas vezes em seu próprio apartamento. Encontros singulares que ficavam basicamente no campo da informalidade (ARRAGUCCI JÚNIOR, 1996). Diferentemente, Flávio de Carvalho também participava de reuniões com esse caráter, mas para ele foi necessário formalizar – de diversas formas – os laços que o unia a tantas pessoas. A partir desses e de tantos outros exemplos, acontecem no ambiente ocasionado pela ruptura com a prática acadêmica, os agrupamentos de artistas que ocorreram, principalmente nas décadas de 20 e 30, no Brasil.

O interesse que apareceu inicialmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, se disseminou por outras cidades ao longo dos anos 40, visando o desenvolvimento e propagação de ideias acerca dos novos entendimentos sobre as práticas artísticas. Sem estarem atrelados a uma grande instituição, como aqueles que estudavam arte na Escola Nacional de Belas Artes, os artistas se utilizavam desses espaços para fomentarem novas ideias sobre a arte que vinha se desdobrando na Europa e que ainda encontrava diversas barreiras para se desenvolver no Brasil.

Esse talvez possa ser entendido como um ponto de convergência das ideias que a atmosfera efervescente de São Paulo e Rio de Janeiro proporcionaram. Apesar de em alguns casos existirem por pouco tempo, é inegável o sucesso do processo de agrupamento entre intelectuais de diversas áreas como uma forma de reforçarem a atuação no contexto cultural do país. Pode-se citar alguns exemplos dessa empreitada: Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências de 1931; Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM de 1933; Clube dos Artistas Modernos - CAM de 1932; Grupo Santa Helena de 1934; *Club* de Cultura Moderna de 1935; Família Artística Paulista - FAP de 1937. Cada uma dessas associações, contaram com figuras centrais que movimentavam o trabalho e articulavam seus componentes.

Os chamados “agitadores culturais” tinham em comum o fato de se configurarem como alguns nomes de forte atuação nas artes e nas letras. Em sua maioria, estudaram ou

passaram períodos na Europa, tomando conhecimento das tendências artísticas que lá desdobravam-se. Imbuídos dessa nova realidade estabelecida internacionalmente, voltavam para o Brasil na expectativa de levarem adiante a renovação do espaço artístico brasileiro. Enquanto para Murilo Mendes, muitas vezes bastava escutar e aprender nos espaços informais da qual fazia parte, Flávio de Carvalho assumiu outra postura e esteve diretamente ligado a dois dos espaços citados acima, utilizando-se de sua capacidade de articulação para promover a arte, sempre de forma diferenciada.

2.1.1 – SPAM, Flávio de Carvalho, CAM

Em 1931, Mário de Andrade reforça junto a Lasar Segall⁹ o desejo de criar uma associação de artistas. Leite, R. (2008, p.114) reforça que “[...] a importância do papel da associação só pode ser compreendida na São Paulo dos anos 1930, uma cidade provinciana com poucos locais de reuniões, além das redações de jornais, cafés e restaurantes.” Após a ação coletiva de 1922, era necessário que se criasse mais do que grupos isolados com as mesmas opiniões¹⁰, a fim de lidar com a nova situação artística brasileira, mas também trabalhar para que ela avançasse. Dessa forma, a proposta era agrupar artistas de áreas diversas e setores da elite paulistana no sentido de promover a arte através de festas e reuniões. Paralelamente, Flávio de Carvalho nutria uma ideia semelhante há bastante tempo. De acordo com o relato de Sangirardi Júnior. (1985, p. 35):

Uma tarde, no salão do Mappin, na Praça do Patriarca, [Flávio] expôs essa idéia ao escritor Paulo Mendes de Almeida e aos pintores Arnaldo Barbosa e Vittorio Gobbis, que logo resolveram transformá-la em realidade. E iniciaram-se as *démarches* para a fundação da SPAM – Sociedade Pró-Arte Moderna. Houve inúmeras reuniões. Surgiram controvérsias. Sucederam-se encontros e desencontros.

⁹ “A influência de Segall iria se exercer mais tarde, quando [...] ele veio a residir em São Paulo, pela poderosa ação de presença e militância no cenário das artes plásticas no Brasil. Antes, seria apenas um talentoso jovem estrangeiro que nos vinha mostrar os novos processos pictóricos empregados no Velho Continente.” (ALMEIDA, 1976, p.13)

¹⁰ Para Elias (2006, p.125) “[...] a opinião pública não é simplesmente uma sintonia da opinião de muitos seres humanos sobre uma questão do dia, particular e determinada, mas algo compreendido em contínua formação, um processo vivo que oscila em movimentos pendulares e que no decorrer desse balanço, influencia as decisões que são tomadas em nome da nação.”

Das duas vontades, surgem associações de caráter diferente e complementares entre si. Participante do início da SPAM, Flávio de Carvalho não concorda com o perfil que desenha-se para o grupo, que além de demonstrar-se extremamente burocrático – pois desenrolavam-se inúmeras reuniões sem nenhuma decisão ou ato efetivo – visa priorização da participação da elite paulista. Para Zanini (1983a, p. 580), “a SPAM reunia muitas das figuras do primeiro Modernismo, era uma sobrevivência dele e dos hábitos locais de fazer a alta classe patrocinar a arte”.

Dessa forma, surge em 23 de novembro de 1932, na casa do arquiteto Gregori Warchavchik a Sociedade Pró-Arte Moderna com a participação de importantes nomes dentre eles, os das artistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, o escritor Mário de Andrade, o artista Lasar Segall, além daqueles que participaram das primeiras reuniões como o escritor Paulo Mendes de Almeida e o artista Vittorio Gobbis. Flávio de Carvalho não comparece. Segundo Almeida (1976, p. 76)

[...] Flávio, afoito de natureza, achou mais prático fundar desde logo o Clube dos Artistas Modernos, já que lhe pareciam morosas as *démarches* em curso para a criação da SPAM, e principalmente porque suspeitava que a SPAM acabasse de revestir um caráter um tanto quanto grã-fino – o que não era de todo impropriedade.

O artista sai em defesa de outro tipo de associação com diferentes encaminhamentos. Assim surge o Clube dos Artistas Modernos – CAM, no dia 24 de novembro do mesmo ano, inaugurado já com sede própria em conjunto com Antônio Gomide, Carlos Prado e Di Cavalcanti. O aspecto livre, experimental e preponderantemente interdisciplinar, tão frequente na obra individual de Flávio de Carvalho, novamente aparece nessa atitude em conjunto. Obviamente, nesse âmbito se alinhavam interesses e ideias de pessoas com perfis muito parecidos. Antonio Gomide, Carlos Prado e Flávio de Carvalho, ainda jovens tiveram formação europeia, podendo conhecer muito da arte moderna *in loco*. Di Cavalcanti estudara no Brasil e já apresentava importante atuação no movimento modernista, quando visitou países europeus pela primeira vez. O impacto desse contato aparece nas obras de cada um, mas também na sintonia de interesses que direciona o agrupamento nas discussões de sua implantação/adaptação no Brasil, visando mais do que um senso comum. Porém, era notório que o motor do CAM foi sem dúvida Flávio de Carvalho. O artista foi figura central nesse grupo, que se caracterizou por uma tentativa de criar um espaço mais ampliado de discussão acerca da arte moderna.

Ao adotar uma postura contrária à predominância da elite em suas atividades, seus organizadores demonstraram que pretendem atingir diversos grupos sociais com suas ideias, debates e produções artísticas. Segundo Zanini (1983a, p.582), essa associação se caracterizava por uma “atitude mais independente e um programa ativíssimo [...] confrontando o SPAM. [...] o grupo contestava indiretamente a sua concorrente [dizendo]: ‘detestamos elites – não temos sócios doadores’. Seus volantes eram de linguagem desabrida.”

A SPAM somente conseguiu sua sede própria sete meses após a inauguração e teve na figura de Lasar Segall o centro de sua agitação cultural, que tinha nas festividades seu ponto alto. Além de permitirem arrecadar fundos para o funcionamento da associação, elas ainda davam maior visibilidade ao grupo. Ainda nas palavras de Zanini (1983a, p. 582):

[...] a SPAM cumpriu algumas tarefas que representaram aquisições para a cultura da cidade e do país. Entre elas a inédita iniciativa de organizar duas manifestações que se tornariam famosas: o ‘Carnaval na cidade de SPAM’ e a ‘Expedição às Matas Virgens da Spamolândia’. No seu ativo estão também duas exposições coletivas e outros eventos.

Já o CAM durante 1932, teve exposições¹¹ e importantes palestras abertas ao público. Alguns de muitos nomes podem ser citados dentro dessas ações: Jorge Amado participou de conferências descrevendo como era viver em uma fazenda de cacau na Bahia; Caio Prado Júnior falou sobre as impressões da viagem à União Soviética; Oswald de Andrade leu trechos de sua peça O Homem e o Cavalo; a cantora Elsie Houston, casada com o poeta surrealista francês Benjamin Péret, se apresentou cantando músicas brasileiras; Tarsila do Amaral provocou intensas discussões em apresentações sobre Arte Proletária; David Alfaro Siqueiros, importante artista do movimento muralista mexicano, ofereceu-se para falar de improviso para uma grande plateia (ALMEIDA, 1976). Era nas palavras de Flávio:

Tipicamente artista, alto, maciço, cabeleira negra, era – coisa pouco comum entre os artistas – grande orador, falava horas inteiras com um improviso vigoroso e imaginativo e sem cansar o público... Siqueiros empolgava a assistência, formava um verdadeiro campo magnético no auditório e conservava esse campo magnético com o mesmo potencial durante as horas que duravam as suas orações, nunca nenhum momento esmorecia, como costuma acontecer com os altos e baixos de um

¹¹ “Seguem-se três exposições: gravuras de Käthe Kollwitz, cartazes russos e desenhos de loucos e crianças.” (LEITE, R. 2008, p.115)

orador normal. [...] Siqueiros era político e o seu vigor em oratória provinha de suas convicções políticas: o ambiente irreverente, irresponsável e livre do Clube o inspirava. Ele sentia-se bem entre nós. [...] A forma da sua oratória se parecia com a forma da sua pintura: grande imaginação, grande exuberância, dantesca em tonalidade, forte e definida em emoção. A assistência imóvel, hipnotizada, sem o menor sinal de cansaço, escutou Siqueiros durante quatro horas. (CARVALHO, 1939, [s.p.])

O impacto de tais falas era enorme para o fomento de nossa arte. Para o próprio artista era necessário aprofundar as questões da arte moderna através do intercâmbio de informações. Ele apreciava a agitação dos debates, pois não permitia que as conferências terminassem sem as discussões, quase sempre acaloradas. Mesmo que através de divergências a visibilidade do grupo aumentava, além de atrair cada vez mais pessoas para os eventos. O jornal O Diário da Noite publicou em 24 de dezembro de 1932 uma reportagem sobre o Clube e trouxe a fala de seus fundadores. A reportagem fez um resumo do início das atividades do grupo, das pinturas coletivas nas paredes da sede, onde segundo o texto¹²:

Os fundadores do Clube estavam allí reunidos. O photographo deu um tiro de magnésio no salão em desordem de preparo e organização. E nós demos a palavra a cada um dos artistas.

ANTÔNIO GOMIDE FALA:

- O Clube dos Artistas modernos nada tem a ver com religião, política e outros assumptos ou menos bélicos.

Trata-se de um clube de gente independente de preocupações dirigidas num sentido claro.

Queremos reunir os elementos novos, pela cultura e pela intelligencia, que com sympathia mutua manterão uma sociedade de arte moderna.

Hoje, no mundo moderno, é necessaria uma solidariedade activa.

Os artistas modernos de São Paulo começarão a trabalhar por isso no clube que acabam de fundar.

DI CAVALCANTI OPINA QUE:

- A organização que você está vendo aqui não tem absolutamente nenhum interesse em realizar uma obra cultural, educativa. Cada um de nós pensa de um jeito, julga de accôrdo com a sua cultura e trabalha na medida da capacidade que tem.

Não queremos incentivar a arte moderna nem coisa nenhuma. Este clube é um clube, apenas, tão somente um clube. [...] O clube viverá como um clube, realizando sua finalidade de recrear o espírito de seus sócios, de dar-lhes o conforto de uma reunião e solidariedade sem objectivos transcendentales. E só.

FLAVIO DE CARVALHO IDEALIZA:

- Este clube não tem limites dentro destas paredes claras. [...] penso que nós devemos centralizar em São Paulo, neste clube, um intercâmbio de informações e de realizações com todos os meios cultos universaes, com seus intellectuaes e artistas.

A série de conferências que nós annunciamos incluirá nomes estrangeiros de descobrir a America e o Brasil, aqui. [...]

¹² CLUBE dos Artistas Modernos: Orientação e objectivos esclarecidos em entrevista ao “Diário da Noite”, por aquellos quatro modernistas de São Paulo”. **Diário da Noite**, São Paulo, 24 de dezembro de 1932.

Iremos a fundo em todos os problemas da arte moderna, infundindo aqui as novas noções. [...]

CARLOS PRADO NÃO FALA:

[...] Entrevista para que? Isto é cabotinismo. Eu não tenho nada para falar. Estamos trabalhando em uma coisa que me interessa. E isto basta. Não é preciso publicidade.¹³

Os pensamentos distintos indicam as possibilidades de percurso do grupo que logo demonstraria fissuras importantes. Em 1933, a sua única atividade relevante foi a criação do “Teatro da Experiência”, que após algumas apresentações da peça “O Bailado do Deus Morto”, de autoria e direção de Flávio de Carvalho, foi fechado pela polícia¹⁴. Essas dificuldades com a censura estavam relacionadas com o caráter tido como subversivo do texto que, segundo o artista, pretendia representar “a destruição do milenar patrimônio emotivo que é a ideia de Deus.” (MAM/SP, 2010, p. 38) Apesar de todas as explicações, protestos e manifestações dos intelectuais e dos próprios organizadores do Clube

[...] o teatro foi fechado e o clube também. O clube não foi fechado, mas os sócios do clube ficaram com medo porque eles postaram lá um ou dois policiais, armados de fuzil no ombro, passando para baixo e para cima o dia inteiro. E os sócios não iam mais ao clube. Eu processei o Estado, mas perdi. Ficou fechado o teatro. (CARVALHO, 1975, [s.p] apud MAM/SP, 2010 p. 38)¹⁵

Mesmo tendo existido por pouco tempo, tanto a SPAM quanto o CAM exerceram um papel fundamental na educação de nossa opinião pública acerca da arte moderna¹⁶. A SPAM teve

¹³ Nas transcrições de texto, a grafia original foi mantida.

¹⁴ Segundo transcrição do comunicado ao Chefe da Polícia de São Paulo “o Teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicação de pré-determinados testes (irritantes e calmantes) para observar a reação do público, com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esperado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana e figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas coisas mais...” (CARVALHO, [s.l.: s.d] apud SANGIRARDI JÚNIOR, 1985, pp. 43-44)

¹⁵ CARVALHO, Flávio, Flávio de Carvalho por ele mesmo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, I-IX, 27 jul. - 28 set. 1975.

¹⁶ Para Leite, R. (2008, p.114), “[...] a SPAM [teve] em Lasar Segall seu grande animador e [ganhou] projeção pela programação musical, exposições de artes plásticas e bailes de carnaval. O CAM, reunindo um grupo mais diversificado de frequentadores, se [tornou] conhecido pela realização de um ciclo de conferências seguidas de debates.”

grande importância, essencialmente para a elite. Contudo, isso contribuía para formação de um conceito e circulação de obras modernas entre os mais abastados, mas não popularizava os conceitos de uma forma geral. Nesse sentido, reside a importância do pensamento que orientou a criação do CAM. Para Almeida (1976, p.84):

Entre as duas associações, é exato, houve uma certa rivalidade. Não poucos, porém, sabendo manter-se acima de mesquinhos sentimentos, puderam conciliá-las na sua estima. Como o autor dessas linhas, que sendo um dos diretores da SPAM, foi um dos fundadores do CAM. A verdade é que elas se complementavam. A primeira, um tanto aristocrática, porém mais sólida, mais “séria”, no bom sentido da palavra. O CAM, democrático, largado, mas apresentando, indiscutivelmente, uma vivacidade maior. Um grande e vibrante movimento de arte e inteligência, que dificilmente se repetirá.

O fato de ser democrático foi um mérito, mas também um dos fatores que contribuiu para o seu fim. Visto dessa forma, não só a censura, mas também as dificuldades financeiras minaram a existência do CAM. No caso da SPAM, os problemas foram internos. Apesar das atividades bem sucedidas, começaram a surgir cisões no interior do grupo, em 1933. Elas apontaram para o fim da associação com a demissão de Segall da comissão executiva. “Adeptos do integralismo [...] pertencentes à sociedade paulistana, discriminavam brasileiros, estrangeiros e especialmente judeus, levando a agremiação a uma situação moral insustentável e à sua própria extinção.” (ZANINI, 1983a, p. 582) Assim, a finalização das atividades da SPAM também foram inevitáveis.

Todavia, a maior herança dos agrupamentos, formais ou informais são as produções que surgem das aproximações entre seus indivíduos: no caso de Flávio, descrita em textos e retratos das inúmeras pessoas que conheceu no decorrer de sua atuação; já Murilo nos legou poemas e textos em prosa, mas também recebeu dos amigos os seus retratos que nos oferecem múltiplas visões de um mesmo homem.

Contextualizado o posicionamento cultural do qual ambos compartilhavam, e que provavelmente foi o que tornou possível o encontro do artista com o poeta, faz-se necessário conhecer a trajetória de cada um para melhor compreender suas posturas e convergências. Esta observação é fundamental para a compreensão das duas personalidades, mas também é determinante na compreensão e análise das obras estudadas.

2.2 - Trajetórias biográficas

No que diz respeito aos personagens envolvidos, muito se fala sobre Flávio de Carvalho quanto ao seu pioneirismo na atuação artística experimental, pois isso o fez ser um artista de obra diferenciada, no período em que a sociedade brasileira ainda se encontrava em processo de assimilação da produção de arte moderna. Dentro da solidão de seu universo e apesar da grande movimentação, comentários e crítica que a sua obra gerava, observa-se o recorrente interesse pelo indivíduo como maior objeto e objetivo de seus trabalhos¹⁷. Isso ocorria tanto em uma esfera ampla como, por exemplo, na Experiência no. 2 de 1931, na qual ele intervém/ afronta uma procissão de Corpus Christi, gerando caos e revolta em uma massa unida pela fé, como em esferas mais particulares, através da produção de desenhos e retratos.

Para compreender os retratos de Murilo Mendes feitos pelo artista, tornou-se crucial mapear o interesse de Flávio de Carvalho pelo gênero retrato e pelo desenvolvimento de imagens de pessoas importantes da intelectualidade brasileira e internacional. Osório (2000, p. 11) destaca que:

[...] para fazer justiça à obra de Flávio de Carvalho é importante reavaliar a dispersão poética e a inclinação pela contaminação dos meios expressivos. Sua obra deve ser vista como parte de um passado [...] que vem ganhando, com o passar dos anos, uma atualidade renovada. Por mais isolada que fosse a sua atuação, as pinturas, os desenhos e, especialmente, o atrevimento experimental que caracterizaram sua produção devem ser revistos no sentido de ampliar nossas leituras do modernismo.

De fato, há inúmeros estudos sobre o artista e nos últimos anos houve inclusive uma ampliação do interesse de grandes museus por trazerem de volta seus questionamentos e obra através de exposições retrospectivas¹⁸. No entorno da renovação desse interesse, pode-se

¹⁷ Osório (2000, p. 12) reforça que “em sua obra, seja a pictórica ou arquitetônica, os desenhos ou a parte mais experimental, o enfoque é constantemente no indivíduo e em suas emoções originárias: o sentimento de medo, de dor, de prazer, de alegria e de angústia diante da vida e da morte.” Já Freitas (1948, [s. p.]) também destaca: “julgo de uma coerência lúcida todo o trabalho de Flávio de Carvalho, sem recorrer ao existencialismo, nem à psicanálise, nem ao marxismo. Simplesmente é um homem que acredita no homem.” [tradução livre] [*juzyo de una coherencia lúcida toda la obra de Flávio de Carvalho, sin recurrir al existencialismo, ni al psicoanálisis, ni al marxismo. Simplemente es un hombre que cree en el hombre*”]

¹⁸ No ano de 2010 aconteceu entre maio e junho no Museu de Arte Moderna de São Paulo uma importante exposição retrospectiva de sua obra que reuniu não só as pinturas e desenhos, como também uma boa parte da produção arquitetônica, literária e os registros de suas Experiências. A 29ª Bienal de São Paulo também abriu espaço de exposição para recortes de jornais, textos e uma gravação em áudio do artista relatando sua

perceber como todo o seu legado ainda pulsa, pois, através da aproximação do público atual com todos os debates que Flávio de Carvalho propôs ao longo de cerca de 50 anos de atuação artística, ainda é visível a atualidade de suas ideias e a potência de suas obras. Mas existe uma certa dificuldade em estudar suas pinturas e desenhos. Mesmo contando com uma catalogação que o próprio artista realizou de suas obras em vida, sendo complementada posteriormente por estudiosos, a sua dispersão poética e o grande volume de informações acerca de sua produção – textos, notas de jornal, materiais perdidos – dificultam o pensamento em torno de sua obra. Soma-se a isso, o fato de algumas obras terem sido dadas de presente para amigos ou se tornarem parte de coleções particulares, o que em muitos casos pode ser um entrave para a pesquisa.

Por outro lado, a aproximação com o universo de Murilo Mendes, enquanto objeto de pesquisa, é menos árdua e enfrenta dificuldades totalmente distintas das observadas até então. Na maioria das vezes relacionadas à falta de informações específicas sobre o acervo. No entanto, o principal elemento da compreensão de sua obra é a facilidade de acesso à sua produção, viabilizada pela concentração dos seus livros, obras de arte, objetos pessoais e estudos sobre o poeta no Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora. É importante ressaltar que, ainda em vida, Murilo Mendes determinou que os seus livros estrangeiros fossem doados à Universidade Federal de Juiz de Fora e os livros de literatura brasileira à Universidade de Roma. Dessa forma, em 1976, a sua viúva, Maria da Saudade Cortesão, doou à UFJF, 2861 exemplares da biblioteca particular do poeta¹⁹.

Tendo disponível um vasto material para ser analisado, um grupo de professores do Departamento de Artes e do Departamento de Literatura se reuniu para estudar a obra do poeta dando origem, mesmo que ainda informal ao Centro de Estudos Murilo Mendes, que inicialmente funcionou em duas salas no prédio da Biblioteca Central da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Houve, desde então, um grande esforço para possibilitar também a transferência de arquivos, obras de arte e documentos - correspondências pessoais, fotografias e fitas de áudio

Experiência no. 2 de 1931, além de contar com o do retrato de Sérgio Buarque de Holanda e de sua célebre sequência de desenhos registrando os momentos de agonia de sua mãe antes de morrer. No final do ano de 2010 houve uma proposta de releitura de diversos artistas sobre a Experiência no. 3 de 1956, proposta pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Houveram também alguns artigos publicados em jornais e revistas debatendo as propostas do artista.

¹⁹ Todo o histórico sobre como o acervo de Murilo Mendes deu origem ao Museu de Arte Murilo Mendes constituem dados institucionais da Universidade Federal de Juiz de Fora, gentilmente cedidos pela Biblioteca do MAMM/UFJF. Sobre o assunto, também cf.: DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995, p.103)

com depoimentos - pertencentes ao poeta. Isso era determinante para compreender o seu rico universo, que extrapolava a coleção de livros. Esse longo processo foi acompanhado de perto pelo artista plástico e professor Arlindo Daibert, que esteve presente diretamente nas negociações junto à viúva e ao governo.

Em 1994, aconteceu a fundação do Centro de Estudos Murilo Mendes localizado no prédio de dois andares da antiga Faculdade de Filosofia de Letras e restaurado para melhor adequar o acervo, que ali seria alocado. O edifício foi construído para ser residência do Dr. Casemiro Villela de Andrade e de sua esposa Dona Esméria Martins Villela de Andrade por volta de 1920, e, em 1970, os herdeiros venderam o imóvel para a Faculdade de Filosofia e Letras, sendo incorporado ao patrimônio da UFJF. Contudo, com o aumento de pesquisadores frequentando o CEMM desde então, tornou-se necessária a sua transferência para um espaço maior.

Dessa forma, em 2005 ocorreu a inauguração do Museu de Arte Murilo Mendes, contendo uma das maiores coleções de arte moderna de Minas Gerais, que conta com obras que faziam parte da importante coleção pessoal do poeta e com obras de arte adquiridas posteriormente, por compra ou através de doações. O prédio que abrigou a reitoria, desde 1966, foi concebido com a tarefa de tornar-se um centro de divulgação cultural, pois naquela época já era esperada a transferência da reitoria para o Campus Universitário. Ele passou por uma ampla reestruturação, que além de preservar os elementos arquitetônicos, criou condições técnicas para a divulgação do acervo através de instalações amplas e modernas²⁰.

O conhecimento acerca do contexto histórico e cultural da qual artista e poeta faziam parte, serve como base para a compreensão das relações que provavelmente constituíram os retratos. Apesar de estarem separados fisicamente em diferentes acervos, não se pode isolá-los e vê-los apenas formalmente em suas individualidades. Eles são parte de um importante

²⁰ O Museu conta com as três salas para exposição que revezam não só as obras do acervo de Murilo Mendes ou exposições de artistas importantes da arte brasileira de diferentes períodos como também abre espaço para exposições de obras mais contemporâneas da cidade e da região. Há os Laboratórios de Restauo de Papel e de Restauração de Pintura, Escultura e Bens Integrados que atendem ao museu e a pessoas da cidade e da região que trazem obras para avaliação e restauro além das bibliotecas que guardam importantes obras, sendo principal a *Biblioteca Murilo Mendes* que contém títulos ligados a áreas como literatura nacional e internacional, artes plásticas, religião, filosofia, história e música. Trata-se de uma biblioteca única com edições raras, edições *princeps* e livros com dedicatória de personalidades e anotações do próprio poeta. Ainda existem os demais acervos: *Biblioteca Arthur Arcuri* com livros doados pelo engenheiro, autor do projeto arquitetônico do Campus da UFJF e ex-professor de História da Arte, assim como a *Biblioteca João Guimarães Vieira* e *Biblioteca Gilberto e Cosette de Alencar* doadas pelas famílias do escritor e artista plástico responsável por um grande painel da Biblioteca Central e dos escritores Gilberto e Cosette de Alencar. Estas quatro bibliotecas foram doadas fechadas para o Museu que ainda conta com a *Biblioteca Poliedro*, sendo este um acervo dinâmico em constante expansão, organizado através da doação feita por museus, instituições, títulos e publicações relacionadas ao acervo do MAMM além de livros que pertenceram ao escritor juizforano Pedro Nava. (Dados institucionais cedidos pela Biblioteca do MAMM/UFJF.)

momento, e corroboram com práticas estabelecidas e consolidadas por muitos outros artistas e poetas. No entanto, faz-se necessário pensar os seus perfis e as trajetórias individuais de Flávio de Carvalho e Murilo Mendes, até mesmo para observar qual é o impacto desse ambiente em suas práticas e ações. Ambos contam com diversas e completas biografias, portanto o que pretende-se aqui é remontar fatos de suas vidas destacando aquilo que possivelmente ajuda não só a recompor o entorno da elaboração dos retratos, como também traz uma série de levantamentos documentais que auxiliam na leitura dos objetos.

2.2.1 - O retratante

A arte moderna para ser forte e rigorosa, para ter valor, necessita de luta de sofrimento e sobretudo de inimigos. E os tem naqueles que se arrastam pelos séculos anteriores e não conseguiram compreender os que vivem dentro do século, nos tipos médios de salões e de escolas de belas artes que ainda se encontram pastando. (CARVALHO, 1937 [s.p.] apud CCBB, 1999, p. 74)²¹

Flávio de Carvalho nasceu em Amparo da Barra Mansa, Rio de Janeiro em 1899 e, em 1900, se mudou para São Paulo. Como fazia parte de uma família abastada, pôde ter educação europeia sendo que de 1911 até 1922 esteve fora do país, tendo passado por Paris e Inglaterra, onde estudou na Universidade de *Durham*, em *Newcastle Upon Tyne*²². Lá ele se dividiu entre os estudos de engenharia durante o dia e belas-artes à noite. Para Daher²³ (1984, p. 21):

[...] a formação do adolescente Flávio de Carvalho em circunstâncias particulares de tempo e espaço (Europa, começo do século) explica aspectos importantes da

²¹ CARVALHO, Flávio. O Drama da arte Contemporânea - 1ª carta aberta ao crítico Geraldo Ferraz. **Diário de S. Paulo**. São Paulo, 20 jun. 1937.

²² Leite, R (2008, p. 14) destaca que “é curioso observar que o artista, mais tarde identificado por sua ação de vanguarda, teve uma formação tradicional na *Edward VII School of Art*.” O autor transcreve a fala de Flávio de Carvalho, que relata como foi seu início na vida artística: “A pintura em minha vida começou em 1918 quando estudante de engenharia na Inglaterra. Não foi através da matemática. Não sei por que meio cheguei á pintura. Talvez pelo contato com publicações sobre arte desde os meus 12 anos. [...] Já os professores eram muito liberais e me deixaram à vontade. Não fui, entretanto, aluno de nenhum mestre importante. À parte desta fase acadêmica, todo o meu desenvolvimento é autodidata.” (CARVALHO, Flávio, 1948, [s.p.] apud LEITE, R., op. cit., p. 58)

²³ Luís Carlos Daher, escreveu sobre o artista “Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo” em 1982, sendo este originário de sua dissertação de mestrado de 1979 e em 1984 escreve “Flávio de Carvalho e a Volúpia de Forma” que retoma e amplia a pesquisa do autor sobre o artista, estabelecendo uma biografia de referência para inúmeras pesquisas.

evolução de sua obra. [...] convém indagar como seus esboços e desenhos revelam uma apropriação pessoal das figurações em voga nas décadas iniciais do século XX. [...] Nos estudos de modelo, a disponibilidade pós-impressionista permite liberdades sensíveis, [...] demonstra extrema agilidade na captação da expressão, preludiando o futuro mestre no desenho a carvão. Aos poucos, Flávio irá abandonar a sugestão de volumes por meio do claro-escuro.

O autor ainda prossegue chamando a atenção para os elementos formadores da visualidade do artista durante o período que passa na Europa, centralizados na revista *The Studio*²⁴: “[...] o apego [do artista pelas] ilustrações da revista *The Studio*, [mostra] as repercussões, [no] homem maduro, das leituras de menino. [O fato] remete à visualidade [do] *Art-Nouveau ou Modern Style*” (DAHER, 1984, p. 21). A leitura da revista e as questões suscitadas por ela, dão uma importante base formal a Flávio de Carvalho. Tomando pela curiosidade – outro pilar de sua formação – buscou ter conhecimento e acabou influenciando-se pelo conhecimento sobre os acontecimentos artísticos europeus. Tais possibilidades podem ser consideradas o ponto inicial que fundamenta a atuação do artista na década de 1920. Ainda para Daher, (1984, p. 33) são “[...] os desenhos dos anos 20 em que Flávio adentra a mão para a captação fulminante da energia do movimento [...] transferem para as pinturas flavianas qualidades gestuais e de ritmo inovadoras.”

Ao retornar para o Brasil, após a Semana de 22, buscou se inserir no meio cultural e intelectual do país, por meio de uma atuação arriscadamente plural, podendo-se listar as participações em concursos oficiais de projetos arquitetônicos²⁵, publicação de textos críticos para jornais e livros²⁶, envolvimento com a animação cultural, desenvolvimento das famosas

²⁴ Esta revista teve sua primeira publicação em abril de 1893 com o título “*The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*”. Pode ser considerado um dos mais bem sucedidos periódicos em artes visuais publicado em língua inglesa. Nos anos anteriores à I Guerra Mundial, a revista se utilizou de alguns dos movimentos modernos como Impressionismo, Futurismo e o Cubismo para manter-se em alta circulação. No período pós guerra, passou por reformulações visuais e no nome, vindo a se chamar *Studio International*. (STUDIO: a brief history. Nova York, EUA, 2011. Disponível em: < <http://goo.gl/lTpvZ>>. Acesso em: 02 mai. 2011).

²⁵ Em uma tentativa de “fazer propaganda do projeto moderno.” (LEITE, R, 2008, p. 22)

²⁶ Dentre eles há a tese apresentada ao IV Congresso Panamericano de Arquitetos. A “proposta de utopia urbana ‘A Cidade do Homem Nu’, [texto em que] desenvolve a idéia da cidade como uma imensa casa, onde os habitantes procuram a satisfação de suas necessidades guiados por um centro de pesquisa, única autoridade constituída.” (LEITE,R., op. cit., p. 15) Além disso existem os “escritos [...] realizados a partir dos anos 1930, referindo-se, em primeiro lugar, à *Experiência no. 2* e aos textos desenvolvidos em sua viagem à Europa com o livro *Ossos do Mundo*. Dos anos 1940, [há] a série ‘Rumos ao Paraguai’, que deveria dar origem ao volume *Meridiano sul*, uma vez incorporados seus artigos posteriores sobre o Peru. [Ainda é possível citar] suas últimas e mais extensas série de artigos: ‘A moda e o novo homem’ e ‘Notas para a construção de um mundo perdido’, desenvolvidas na segunda metade dos anos 1950. (LEITE,R., op. cit., p. 97) Sobre sua extensa obra escrita, Martins, L (2009, p. 303) comenta que “o caso de Flávio é difícil. Sua complexa personalidade não permite que o situemos com exatidão entre os escritores que pintam ou os pintores que escrevem; ele é ao mesmo tempo escritor e pintor, como é escultor e arquiteto.”

experiências/obras que movimentavam amplamente a opinião pública além das pinturas e desenhos²⁷. Tudo dentro de uma postura bastante controversa.

O trabalho como arquiteto, desde que chegou ao país, deixou-o reconhecido por criar projetos para concursos de construção de prédios ou monumentos públicos, apesar de nunca ter ganhado nenhuma das concorrências da qual participou. Contudo, cada projeto gerava muitas críticas e debates no meio em que se inseria, sendo o artista profundamente reconhecido por seu senso pioneiro e moderno na arquitetura²⁸.

No âmbito da pintura e do desenho, após a aproximação inicial já descrita anteriormente, com o *art nouveau*²⁹, chega a dialogar com surrealismo e uso de formas geométricas em sua obra³⁰. Alguns autores ponderam sobre as influências estéticas nas obras de Flávio de Carvalho. Zanini (17^a BIENAL..., 1983b, p. 4 e 6), por exemplo, destaca que “na década de 1930 impõe-se o artista expressionista também atraído pelo surrealismo. Estas duas situações de linguagem mesclar-se-ão por vezes, e delas não se afastará [...]” mesmo quando a situação artística brasileira se encaminha para outra vertente na década de 1950. Já Mattar (CCBB, 1999, p. 11), diante das próprias falas do artista observa que:

Flávio de Carvalho é geralmente classificado como um artista expressionista ligado ao surrealismo, sendo ainda apontada em suas atividades e performances uma relação como o dadaísmo. Para ele o expressionismo pertencia “à grande emoção que vem de dentro”, o surrealismo “visava alcançar o problema da expressão humana pelo pensamento automático, sem o controle do raciocínio e sem a preocupação estética e de moral” e o dadaísmo propunha “a compreensão das possibilidades que oferecia uma outra ordem, um ajustamento diferente dos valores e também do grande poder emotivo desse novo ajustamento”. As três correntes o interessavam profundamente.

Contudo, para Daher (1984, p. 33) uma nova possibilidade plástica surge quando “Flávio expulsa da superfície as construções geométricas dissolutas [...] Isso já se prenuncia

²⁷ Leite, R (op.cit., p. 16) afirma que “como artista plástico [Flávio de Carvalho] tem como marco inicial sua participação no Salão Moderno, organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1931.” Ainda segundo dados do autor, “não se pode dizer que se trate de uma obra extensa – são cerca de cem óleos, mil desenhos e duzentas aquarelas, em números aproximados.” (Leite,R., op.cit., p. 57)

²⁸ LEITE,R., op. cit.

²⁹ Segundo Zanini (1983a, p. 454), o movimento “foi um estilo que configurou boa parte da atividade artística dos fins do século passado e início do século XX. [...] a *arte nova* mostra correntes que se entrelaçam com o Romantismo, o Simbolismo, o Expressionismo e o Ecletismo.”

³⁰ “Por volta de 1930, quando convive com Benjamim Péret e Elzie Houston, o par visitante da vanguarda surrealista entre nós, percebe-se nas ilustrações, e em certas pinturas, a exploração de uma simbologia de filiação onírica e psicanalítica.” (DAHER, 1984, p. 33)

[em] 1933, derivando em seguida, [...] uma linguagem pessoal que caracterizará tanto as pinturas quanto os desenhos.” Essa linguagem, tem relação com a construção de imagens por meio de manchas de cores e a busca pelas emoções em detrimento da figuração pura. Assim, de fato acontece aos poucos, mas o artista acaba voltando-se para uma produção basicamente pautada pelo expressionismo³¹:

Em certo aspecto, o abandono da representação conflitante entre corpo e geometria, em prol da assunção da superfície como um campo de tensões emocionais, simboliza na obra de Flávio o abandono relativo do Surrealismo e a opção pelo Expressionismo. [...] no geral o que vemos é a evolução de um pintor expressionista [...] a executar implacavelmente a arqueologia das emoções sedimentadas. (DAHER, 1984, p. 49)

Assim como Daher, outros estudiosos corroboram com a compreensão das obras de Flávio de Carvalho inseridas na vertente expressionista. Osório (2000, p. 10) observa que, “concentração na figura humana e a ênfase no gesto cromático, no corpo expressivo da cor, vincula-o muito mais à tradição expressionista do que hegemônica vertente cubista/abstrata, que iria desembocar no concretismo.” Assim, esse movimento, que permeia as leituras da obra de Flávio de Carvalho e a de tantos outros artistas brasileiros³², pode ser “tomado como um compromisso e um gesto de afirmação do artista diante da realidade e da possível transformação dessa realidade – tanto do ponto de vista social como individual.” (OSÓRIO, 2000, p.12)

Canongia (CCBB, 1999, p 13) reforça que “[...] Flávio de Carvalho, [...] parece equalizar melhor suas referências, ancoradas nas pulsões expressionistas. Esse seria um dos sintomas de sua diferença” para os demais artistas brasileiros que agregavam muitas vezes sem grandes modificações a visualidade da arte internacional, mesmo que amparados por estudos aprofundados. Pode-se observar essa influência vinda de Pablo Picasso sobre Cândido

³¹ O movimento que acontece na Europa ainda no final do século XIX em paralelo ao Impressionismo, e segundo Argan (1992, p. 227), “[...] diante da realidade, manifesta atitude *volitiva*, por vezes até agressiva. [...] ele se põe como antítese de Impressionismo, mas o pressupõe: são movimentos que exigem a *dedicação* do artista à realidade, mesmo que o primeiro o resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação.”

³² Zanini (1983a, p. 478) observa que “em inúmeros exemplares, se estabelece uma preocupação energética e também orgânica, como se tudo surgisse de um forte impulso e se esgotasse nas extremidades. Tanto *vitalismo* perpassa a arte, a ciência, a indústria e a filosofia. [...] Cabe não perder de vista essa trajetória. Por ela chegaremos à melhor compreensão dos procedimentos na obra de artistas brasileiros mais recentes, ligados ao movimento moderno, como aconteceu com o período expressionistas de Anita Malfatti, do *art nouveau* em Victor Brecheret, Di Cavalcanti ou ainda o expressionismo de Flávio de Rezende Carvalho.”

Portinari em alguns momentos ou até mesmo de Fernand Léger sobre Tarsila do Amaral. A autora continua o seu raciocínio observando que:

[...] as linhas nervosas do desenho de Flávio de Carvalho, a matéria concreta da cor de suas pinturas, vigorosas e expansivas, e a opção pelas figuras humanas, cuja deformação e cromatismo vinham da visão interior do artista, são qualidades que o filiam de cara à vertente expressionista, mesmo que ele a tenha encarado como aspectos acidentais. [...] Admitir “criar no momento de fazer a coisa” é, porém admitir uma das principais questões do expressionismo, que foi a investigação do ATO ARTÍSTICO em sua gênese. O sujeito expressionista acredita que sua ação cria a realidade – faz a coisa -, nada existindo que anteceda o momento dessa criação. O sujeito não se subjulga ao mundo, ao contrário, é ele que lhe atribui existência. **As formas e as cores não devem, portanto, corresponder necessariamente ao mundo real, porque o real é essa atribuição de sentidos e qualidades que nascem da construção do artista, no ato do construir.** A imaginação expressionista não se afasta da realidade ou constrói imagens apenas fabuláveis. [...] O fato do expressionismo resgatar o sujeito da “ação” artística, e libertá-lo dos códigos racionalistas, é fundamental no combate à sedução “honestas” da ordem, que nada faz senão estabilizar um estado de crise. Essa foi uma das grandes contribuições do expressionismo, não da arte, mas do pensamento. A adesão de Flávio de Carvalho à estética expressionista é inegável. Nas dissoluções formais das figuras, na pincelada violenta e no cromatismo simbólico, nas pulsões pessoais que se realizam no ato do fazer, ele demonstra uma clara percepção das pesquisas da arte expressionista. E, nesse aspecto, Flávio de Carvalho parece ser mais bem sucedido que outros modernos de seu tempo. (CCBB, 1999, pp. 13-14, grifo nosso)

O próprio artista, que muitas vezes se utilizou da escrita em paralelo à obra plástica, dissertou, em 1935, sobre as novas tendências da pintura naquele momento³³. Aquilo que mais destaca em sua visão é uma concepção que o leva ao encontro com o que ele mesmo define como expressionismo no mesmo texto: “no expressionismo, observamos que a forma torna-se insignificante e de pouca importância, a grande expressão do conteúdo despeja-se por cima da forma e torna-se a nota dominante. É um começo de estudo sincero das grandes emoções.” (CARVALHO, 1935, p. 68-72 apud MAM/SP, 2010, p. 57)³⁴

E apesar de aparentemente não querer se filiar diretamente a nenhum movimento de forma explícita³⁵, a relação formal de Flávio de Carvalho com o expressionismo, portanto, é

³³ “O que mais caracteriza a pintura contemporânea é uma maior sensibilidade de percepção. O pintor penetra além da fotografia do mundo aparente; ele não pinta somente as formas mais visíveis, mas também a emoção que está dentro da forma. Isto é, a sua percepção aumentou nestes últimos séculos, e ele começa a enxergar que o conteúdo de dentro da forma é mais capaz de empolgar e contém mais sugestibilidade que a realidade aparente dos seus colegas do século XVII”. (CARVALHO, Flávio. As novas tendências da pintura contemporânea. *Movimento*, no. 1, São Paulo, jul./ago./set./ 1935, p. 68-72 apud MAM/SP, 2010, p. 57)

³⁴ CARVALHO, op.cit., p. 68-72.

³⁵ Nas palavras de Flávio de Carvalho: “Desenvolvi minha pintura aos poucos, seguindo uma tendência pessoal de criar no momento de fazer a coisa, evitando ideias preconcebidas. Nunca me filiei a corrente alguma. Se

imediate, apesar da falta de profundidade sócio-cultural do âmago de formação de sua leitura, assim como de tantos outros movimentos incorporados pela intelectualidade artística brasileira durante o modernismo. Faltou ao Brasil vivenciar as situações que levaram à irrupção da arte moderna europeia. Sobre isso, Canongia (CCBB, 1999, p. 14-15) também observa que:

O problema é que, repetindo um equívoco intelectual da maioria de nossos modernistas, não importando o movimento ao qual se reportavam, Flávio de Carvalho não acessa a ÉTICA do expressionismo. E essa é uma questão crucial, que diz respeito à falta de tradição em pensar a arte como fenômeno de extensões mais amplas que as meramente formais, ou melhor, de compreender que as pesquisas e as rupturas formais estão ligadas ao processo social e ao tempo histórico. [...] Tentar reproduzir seus efeitos formais, sem chegar ao âmago das implicações morais e existenciais a que eles correspondiam, parecia sempre gerar uma arte ingênua ou fake. [Contudo, tal “problema” não acontece na obra do artista levando em consideração que o que] [...] o distingue de outros expressionistas brasileiros da época, como Goeldi e Segall, é o expressionismo enquanto consciência de reação à dominação do homem pelo capital e pela máquina; o expressionismo como expressão da irracionalidade do mundo e do flagelo humano. [...] Sob esse ponto de vista, moral, e não formal, Flávio de Carvalho é mais um romântico do que propriamente em expressionista. [Ao contrário do expressionismo alemão] nós [...] tomaríamos esse partido, não por uma insurreição contra a evolução racionalista, que não conhecíamos, mas por querermos tão somente afirmar uma IDENTIDADE individual, também revolucionária. Flávio de Carvalho é o único expressionista “brasileiro” dentro do modernismo. Por injunções dessa “brasilidade”, da contingência de seu meio, ele não é aquele que pensa a ideologia da técnica e o esmagamento do sujeito nas sociedades progressista; ele pensa simplesmente a questão da liberdade, e o embotamento do homem em um ambiente conservador. [No] expressionismo alemão o mundo burguês [existe] como força de retração política. [Já] Flávio vê a burguesia como um entrave ao florescimento cultural, e não é contra as sociedades industriais, muito pelo contrário. [Contudo] o otimismo das cores inflamadas de suas pinturas (cores, nesse sentido, mais fauves que expressionistas), e o aspecto lúdico de muitas das imagens, [...], soa sinais que destoam do drama existencial alemão.

Para além da pintura e do desenho, tornou-se notória a capacidade de criar obras que não se enquadravam no formato padrão, até então estabelecido aqui no Brasil. A esses trabalhos dava o nome de Experiências, que de acordo com Osório (2000, p. 12) “seria para Flávio de Carvalho a indicação de um território multidisciplinar e experimental” justamente por serem propostas de se aprofundar e compreender melhor uma situação, atitudes, grupos de pessoas e etc. Elas estavam em consonância com uma prática europeia que caminhava no

minha pintura é expressionista, é porque, no instante de executá-la, eu me sinto dessa maneira. Quando começo a pintar nem sei como fazer nem a que ponto chegar. Houve tempo em que eu preconcebía. Mas nada saía de bom.” (ZANINI, Walter. Elementos para um retrato de Flávio de Carvalho. **O Tempo**, 17/mai./1953. In: DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo: Projeto, 1982, p. 80)

sentido de uma arte total³⁶, que agregasse formas multidisciplinares para novos formatos de obras.

Após a grande repercussão gerada pela Experiência no. 2, decidiu passar um período de sua carreira se dedicando a outras formas de manifestação artística. Dessa maneira, ajuda a fundar o Clube dos Artistas Modernos, em 1932, e, em 1933, inaugurou dentro desse espaço o Teatro da Experiência, conforme foi descrito anteriormente. Passou a residir na Fazenda Capuava e, em 1943, Luís Martins, publicou a crônica intitulada “Experiência número zero”³⁷ em que manifestou a falta que a agitação cultural, promovida por Flávio, faz no ambiente cultural paulista, devido à sua mudança para Valinhos, no interior de São Paulo³⁸. Contudo, alguns dias depois dessa crônica, o escritor encontrou Flávio de Carvalho casualmente na rua em São Paulo, e após esse fato, escreve uma crônica, em 14 de julho de 1943, em que afirma:

Considero a obra de Flávio de Carvalho um assunto apaixonante e sua personalidade uma das mais curiosas, das mais originais, das mais desconcertantes do nosso tempo. Ademais, julgo de absoluta justiça atribuir a sua contribuição artística o lugar que lhe compete, seriamente, na história das nossas artes plásticas. [...] Esse homem combatido, negado e até ridicularizado, soube sempre se manter altivamente numa atitude desdenhosa e firme, seguindo fielmente, sem concessões, as diretrizes de sua inspiração e não os pontos de vista alheios. E ainda aqui vale a pena ressaltar o enorme valor moral desse exemplo. (MARTINS, L. 2009, p. 57)

Depois de alguns anos trabalhando no desenho e na produção pictórica, sem se dedicar à manifestações experimentais solitárias, retornou a esse tipo de prática em 1956, por meio da Experiência no. 3. Do seu interesse pela cidade, sua paisagem e como o homem se insere nela surgem pesquisas em torno de um traje tropical. Osório (2000, p. 43) esclarece que o interesse do artista “não é propriamente a moda, mas caracterizar o vestir como determinante no

³⁶ “Os projetos europeus em direção à ‘arte total’ incorporavam pintura, poesia, música e dança e rejeitavam a separação das artes em instituições que as isolassem umas das outras, como museus e teatros. [...] As vanguardas não só queriam transformar, mas principalmente totalizar a arte.” (BARBOSA, AMARAL (org.), 2008, p. 27)

³⁷ “Flávio de Carvalho, que estudou engenharia na Inglaterra para vir acabar afinal fazendeiro no Brasil, está se tornando essencialmente agrícola e indiferente. São Paulo, sem a sua inquietação, que lhe dava artificialmente um ar de metrópole ávida de inteligência, reentra com melancolia num ritmo calmo de vila colonial, conformada com os lampiões das esquinas solitárias [...] Sua atitude será uma consequência do advento da maturidade, um cansaço momentâneo, ou simplesmente uma confissão táctica de renúncia, uma resistência teimosa do ambiente? [...] Parece-me, porém, que o inquieto e inquietante artista começa a sentir certa fadiga, na luta que vinha sustentando contra os pontos de vista estéticos e morais da sociedade burguesa da sua cidade e do seu país.” (MARTINS, L., 2009, p. 54)

³⁸ Para Osório (2000, p. 29), o “[...] marco de nosso modernismo arquitetônico: a fazenda Capuava, edificada em 1938 (segundo historiadores o projeto é 1929). Construída em terras da família, na cidade de Valinhos, interior de São Paulo, a fazenda [corresponde à] ambição de levar a arte para dentro da vida, de habitar o mundo artisticamente.” O autor continua mais adiante em seu texto observando que “o projeto [...] trazia a ambição de recuperar, a partir de uma atualidade construtiva, um espaço sagrado de existência.” (OSÓRIO, op.cit, p. 29)

processo de individuação, sugerindo especificidades tanto do indivíduo como da cultura.” A relação anterior com a arquitetura o faz pensar a inserção do corpo no espaço e no tempo. Seja um projeto de moradia ou uma roupa, ambos são extremamente arrojados com a função de criar um novo homem.

No Diário de São Paulo escreveu uma coluna sobre moda durante oito meses em 1956, sendo que no dia 18 de outubro sai às ruas usando seu *New Look Tropical* em uma passeata-desfile para confrontar-se com as pessoas - e seus julgamentos. Osório (2000, p. 47) conclui em seu texto que “a passeata caricata de Flávio de Carvalho era uma festa consciente da revolta contra as convenções que devem ser superadas”, observando que toda a produção do artista “independente do meio expressivo busca exteriorizar emoções primitivas essenciais que teriam sido reprimidas pelo processo civilizatório.” (OSÓRIO, 2000, p. 13)

Paralelamente à produção das obras citadas acima, em 1936 lança seu segundo livro, “Os Ossos do Mundo”, onde faz estudos psicológicos e etnográficos das viagens que realizou durante o período anterior³⁹. Para Daher (1984, p. 193):

Doravante cresce o “arqueólogo malcomportado”, a estudar em todos os museus, latitudes e épocas, a concepção humana de sexo, da morte, das fronteiras da vida, escava os artefatos simbólicos em busca da gênese das emoções. [...] Trata-se de uma arqueologia total, que busca explicar os resíduos das civilizações, mas confrontando-os com aquilo que emerge na nova era e [...] que, para ganhar a mente dos modernos, necessitam eliminar os modelos convencionais, acadêmicos.

Tais estudos são de suma importância, pois influenciam toda a sua obra e reverberações desse interesse voltam a aparecer, durante a década de 40, quando Flávio de Carvalho visitou alguns países que lhe deram outro conceito de “primitivo” por meio do contato com culturas indígenas latino-americanas (DAHER, 1984). “As origens do homem no continente americano” pode ser compreendido também como um tema recorrente na obra de Flávio de Carvalho, sendo referência para diversos textos desde a década de 1940, principalmente publicados em jornais e apresentados em congressos (LEITE, R., 2008).

³⁹ Mattar (CCBB, 1999, p 11) destaca que “[...] Sylvio Rabello escreveu uma crítica ao livro [Ossos do Mundo] que pode ser estendida a toda a sua produção teórica: ‘as coisas têm para o Sr. Flávio de Carvalho um sentido estranho, como se os seus olhos penetrassem mais fundo na intimidade delas. Explica os fatos apanhando aqui e ali, fios sutis e despercebidos pela maioria dos homens e, quase sempre, as suas explicações são de um imprevisto que faz pensar numa possível morbidez de escritor. É que estamos acostumados a pensar como todo mundo. Nossas ideias não são nossas: são ideias servidas e resservidas por todos. E ideais diferentes arripam e chocam, como se fossemos perder subitamente o equilíbrio. O Sr. Flávio Carvalho está sempre a dar empurrões na rotina e no lugar comum, a fazer-nos perder o equilíbrio...’”

Durante a década de 1950, faz duas incursões na tentativa de se aproximar do primitivo no Brasil. Na primeira delas, acompanha as filmagens de *O Grande Desconhecido* do produtor de cinema Mário Civelli. Leite, R. (2008, p. 90) destaca que nessa situação, Flávio de Carvalho “manteve contato com índios Carajás, na Ilha do Bananal, em 1952.”. Realizou vários retratos em aquarela e, após seu retorno, declarou que desejava retornar para o convívio com eles.⁴⁰

Flávio de Carvalho sempre foi um artista muito debatido e criticado por suas obras, contudo muito dessa movimentação deve-se à sua própria postura, pois sempre esteve presente na mídia divulgando cada passo de sua trajetória. Isso pode ser comprovado pelo amplo volume de notas publicadas em diversos jornais sobre o artista, suas exposições, suas obras, suas opiniões e etc. Segundo Zanini (17^a BIENAL..., 1983b, p.3) “[...] Sem dúvida, o pintor e o desenhista foram bastante divulgados: ao longo de quarenta anos sempre estiveram presentes em exposições de maior ou menor vulto, inclusive Bienais.” No entanto, esse veículo é bastante aproveitado por ele, que o usa para divulgar também algumas de suas Experiências. Foi assim em 1956, com a Experiência no. 3 e com a Experiência no. 4, em 1958.

Para Leite, R. (2008, p. 90), a própria imprensa denominou esta última, através de seu anúncio “bombástico”. Essa expedição seria para um “primeiro contato com uma tribo do alto Rio Negro. O interesse em integrar uma expedição dessa natureza se justifica pela perspectiva de investigar a evolução humana e social [...]” (LEITE, R. 2008, p. 90). Ele havia feito pedido para o Serviço de Proteção aos Índios, para integrar um grupo que iria tentar um primeiro contato com os índios Xirianãs⁴¹, além de explorar a região do alto Rio Negro. Sangirardi Júnior (1985, p. 65) comenta que “segundo Flávio, um dos objetivos dos expedicionários era localizar os remanescentes da lendária tribo dos Cibrei, que, pelas narrativas do frade Carvajal, são índios louros e de olhos azuis.” O artista “à frente do seu grupo, planejava

⁴⁰ Sangirardi Júnior trata a tribo em seu texto como Karajás e detalha que era interesse de Flávio de Carvalho “observar mais detidamente a cultura indígena, o que só pôde fazer superficialmente: o significado da pintura nos corpos, as formas diversas de penteado, o conteúdo das lendas, certos fatos ligados à linguagem, as diferenças das falas das mulheres e dos homens. ‘Tudo isso’ – declarou ele – ‘deve ser estudado antes que se torne impossível. O contato com a civilização até hoje foi prejudicial para os índios. Desaparecem suas tradições mais legítimas e belas, suas festas vão perdendo o sentido, sem que sejam substituídas por autênticos valores da vida civilizada. Até há pouco o que se viu foi o branco pretendendo, em nome da civilização, transformar o índio em escravo.” (CARVALHO, Flávio, **Folha da Manhã**, 17 ago. 1952 [s.p.] apud SANGIRARDI JÚNIOR, op.cit., p.70) Para finalizar seu texto, o autor ainda ressalta que não sabia se “Flávio sabia que a tragédia era ainda maior: os brancos exterminando sistematicamente os índios, a fim de se apossarem de suas terras, com o recurso de crimes cada vez mais hediondos e revoltantes.” (SANGIRARDI JÚNIOR, op.cit., p. 70) Ângelo B. Sangirardi Júnior foi pesquisador de plantas e do folclore brasileiro, tendo publicado livros no início de 1980 como “Lendas e Mitos do Brasil” e “O Índio e as Plantas Alucinógenas”.

⁴¹ Daher (1984, p. 195), relata o mesmo evento se referindo à tribo como “nação Quirianã”

desenvolver atividades científicas, estudando os aspectos etnológicos, psicológicos e artísticos das tribos visitadas. Estudaria, ainda, as ligações entre povos da Amazônia e os povos da América Central [...]” (SANGIRARDI JÚNIOR, 1985, p. 67) e tentaria contato com a tribo dos Aimiris que segundo relatos eram agressivos e massacraram grupos de expedições⁴².

Além desses interesses, existia o projeto de filmar um tipo de documentário que “seria a um só tempo o documentário do dia-a-dia da expedição e a epopéia de uma menina branca que, raptada pelos índios, teria vivido entre eles por vinte e poucos anos até regressar à civilização.” (LEITE, R. 2008, p. 91) O nome dela era Umbelina Valéria, que segundo Flávio, era uma personagem inspirada em fatos reais⁴³.

Mesmo inserido nesse turbilhão de fatos, o artista seguiu basicamente pintando e desenhando – na maioria das vezes em função de exposições – até o final de sua vida. Sempre envolvido com arquitetura e com o interesse pelo indivíduo⁴⁴ e segundo Leite, R. (MAM/SP, 2010, p. 33) “em seus últimos anos, o artista parece ter oscilado entre a acomodação diante do reconhecimento e das premiações e a postura desenvolta e rebelde que mantivera sempre.” Freitas (1948, [s. p.]) observa que Flávio de Carvalho

Não é simplesmente o pintor, o desenhista, o ilustrador, o artista que dentro de sua estrita especialidade maneja o pincel ou o lápis. É o artista que escreve, que pesquisa, que pensa, que pinta, que desenha, que constrói. Mistura e difunde sua pesquisa entre dois, três, dez atividades diferentes, complementares em alguns casos,

⁴² Em seu livro, Sangirardi Júnior (1985, p. 67) reproduz a nota do Diário de São Paulo de 24 ago. 1958 onde se lê que os expedicionários “nas margens do rio Canuanu, tentariam contato com a tribo dos Aimiris, que há anos atrás havia trucidado expedições idênticas, uma das quais norteamericana”. Para o autor “aí há vários enganos. O rio Canuanu é Camanaú. Aimiris (ou melhor, Waimiri) são os Waimiri-Atroari, índios da família lingüística Karib, que têm o seu *habitat* entre a foz do rio Negro e os tributários do rio Branco. Eles jamais trucidaram uma expedição norteamericana nem outra qualquer: praticaram massacres em postos do SNI e, mais tarde, da FUNAI.”

⁴³ De acordo com pesquisas, Rui Moreira Leite esclarece em nota que “não é claro se a história é real, ainda que em parte, ou não” (LEITE, R. 2008, p. 92) Segundo o próprio artista, “O episódio verídico da deusa Umbelina Valéria será revivido cinematograficamente em cores, adicionando-se os acontecimentos sempre inesperados e de valor etnográfico na composição do script. Utilizar-me-ei de um processo surrealista de livre associação de idéias e de pesca no inconsciente para a composição do script do filme. A dupla personalidade da deusa Umbelina Valéria aparece no filme guiando a expedição rumo às nações desconhecidas, fazendo uso das linguagens novas aprendidas durante os 24 anos de seqüestro. (CARVALHO, 1958, [s.p.] apud LEITE, R., op.cit, p. 92)

⁴⁴ “Numa última iniciativa, apresentou à Bienal, em 1973, o projeto de uma sala em homenagem a Tarsila e Maria Martins, falecidas naquele ano. O projeto sequer foi iniciado, mas indica como o artista representava uma ponte entre esses dois momentos fundamentais: o início da renovação nos anos 1920 e a vanguarda dos anos 1960. Ultrapassara dessa maneira os anos 1930, nos quais se destacara como animador cultural, em momento marcado pelo radicalismo social e político; e também os anos 1950, com a hegemonia das correntes abstratas, mantendo-se firmemente vinculado às correntes primitivistas da arte moderna, tendo Freud e Nietzsche como referências.” (MAM/SP, 2010, p. 33)

opostas em outros. [...] É, portanto a negação do homem moderno que tem que ser especializado para sobreviver artisticamente. [tradução livre]⁴⁵

Morto em 1973, deixou um legado reconhecido pelo público de sua época. A análise posterior acontece pelas constantes exposições e debates sobre suas obras. Pode-se dizer com base nos prêmios que ganhou ainda em vida e da retomada do interesse por suas obras após a sua morte, vem em um momento propício para a compreensão de seu pioneirismo. Para Mattar (CCBB, 1999, p. 12) “a onda de ‘turbulência mental’ que ele considerava essencial, se desprende até hoje de seu trabalho, que desperta admiração, comoção, inquietação e desconforto – sempre de modo dramático. Não existem meios-tons nem na sua obra, nem na reação a ela”.

2.2.2 - O retratado

Em vez da palavra modernismo, prefiro empregar a palavra modernidade. É fato que “modernismo” tem se prestado a muitas confusões, pois designa ao mesmo tempo uma época e um movimento. [...] Mas não há dúvida de que um determinado ciclo cultural (em correspondência com o ciclo político e econômico) possui características próprias, que entretanto não chegam a isolá-lo dos outros. O que foi moderno para uma geração já será antigo para outra; basta olhar uma fotografia de dez anos atrás para rir do modernismo. (MENDES, 1996, p.107)

Murilo Mendes nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1901, e, desde muito cedo, é pelos olhos que a poesia do mundo apresenta-se a ele. Alguns exemplos disso são relatados pelo próprio poeta, como por exemplo, quando comenta a passagem do cometa Haley em 1910⁴⁶ e alguns anos mais tarde a apresentação de Nijinski no Rio⁴⁷. Ele escreveu sobre suas impressões e sensações perante tais eventos demonstrando ali que as cores, as formas, a

⁴⁵ *No es simplemente el pintor, el dibujante, el ilustrador, el artista que dentro de su estricta especialidad maneja el pincel o el lápiz. Es el artista que escribe, que investiga, que piensa, que pinta, que dibuja, que construye. Mezcla e difunde su inventiva entre dos, tres, diez actividades diferentes, complementarias algunas, opuestas otras. [...] Es así pues la negación del hombre moderno que tiene que ser especializado para sobrevivir artisticamente.* (FREITAS, 1948, [s. p.])

⁴⁶ Sobre isso, Daibert (1995, p. 107) escreve: “É também numa noite fria de maio, nove anos depois, que o menino Murilo tem a sua primeira revelação da poesia: na semana de 13 de maio de 1910, a cauda do cometa Halley ocupa quase toda a extensão do céu limitado pela rua Halfeld. ‘A subversão da vista. A primeira idéia do cosmos’, confessa em seu Transístor.”

⁴⁷ “[...] e a poesia voltaria a visitar o adolescente dessa vez transmutada na meteórica passagem do dançarino Nijinski pelo Rio de Janeiro. É assim, aos sobressaltos e à vista plena que o espírito da poesia freqüenta o poeta.” (DAIBERT, op.cit., p. 107)

música, a dança eram elementos pelas quais ele não conseguia manter-se indiferente. Oliveira (1991, p. 8) destaca que os olhos de Murilo Mendes “desde muito jovem, sentiam-se atraídos para as obras de artes plásticas, [...] seu espírito as retinha amorosamente. [...] seu ‘olho precoce’ não o deixava indiferente [...] fazendo ver para além da própria materialidade delas”. Interessante perceber que ‘ver’ para o poeta era um ato de extrema importância e encontra-se no centro de seu raciocínio muito antes de sua atuação profissional. Era uma forma de apreender a realidade. Segundo Chui e Tiburi (2010, p. 83), [...] “ver” é um verbo que serve de metáfora para toda forma de consciência adquirida. [...] a questão do “ver” está [no centro da] qualificação do pensamento”. Portanto ‘ver’, no caso do poeta, significava de certa forma adquirir as coisas mesmo que, inicialmente, de forma inconsciente.

Contudo, durante a sua vida, outras influências seriam imprescindíveis para a formação de sua maneira de ver e conseqüentemente de escrever. Na década de 1920, o então jovem Murilo Mendes, se muda definitivamente para o Rio de Janeiro para trabalhar como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional⁴⁸ e ali encontra um terreno fértil para colocar em prática o exercício de sua poesia. Em 1921, conhece e se torna amigo de Ismael Nery que há pouco tempo tinha voltado da Europa⁴⁹. Segundo Arragucci Júnior (1996, p. 11):

[...] por mais que aqueça suas palavras o fervor do entusiasmo, não se pode duvidar da profundidade da influência que essa afinidade eletiva terá exercido sobre o olhar do poeta. [...] O poeta muda, de fato, a partir dele, e não é à toa que começa a perceber, [e partilhar] perplexidades e o mesmo estranhamento diante do mundo. [...] Ismael contribuiu para despertar ou estimular o visionário em Murilo, tornando-se essa amizade uma alavanca de mudança espiritual.

Nery, artista de personalidade ímpar, nasceu em Belém no ano de 1900, e morreu precocemente, no Rio de Janeiro, em 1934, de tuberculose. Muitos autores o consideram precursor

⁴⁸ Segundo Oliveira (1991, p. 7) Murilo Mendes “foi para o Rio de Janeiro, a convite de seu irmão José Joaquim, que fora nomeado chefe da comissão de retombamento da lagoa Rodrigo de Freitas e o empregou como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional”. Arragucci Júnior (1996, p. 13) complementa que “um belo dia [Murilo] vê um moço elegante e bem vestido que entrara como desenhista da seção de arquitetura e topografia na Diretoria de Patrimônio Nacional”, sendo assim que Murilo encontra Ismael.

⁴⁹ Quando Murilo descobre Ismael “[...] o futuro amigo acabava de chegar da Europa com a cabeça cheia de exposições, museus e novas idéias sobre o conceito de artistas. [...] Assistimos então a uma espécie de confluência de vontades, que se irmanam através do inacabado diálogo itinerante, que aí começa e, de certo modo, não cessa nem sequer com a morte de Ismael, aos trinta e três anos, em 1934, pois seus ecos continuam a repercutir nos passos na obra de Murilo.” (ARRAGUCCI JÚNIOR, op.cit., p. 13)

do surrealismo no Brasil⁵⁰ com uma obra que tratava de poesia e amor centralizados na figura humana, demonstrando uma intensa sensibilidade. Por meio da convivência, chamava a atenção de Murilo o envolvimento que Ismael demandava à tudo em sua vida⁵¹. Era um amigo zeloso que queria cuidar daquilo que apresentava-se a ele preenchendo as lacunas existenciais de todos os que aproximavam-se. E reforçava que o que vinha de Ismael “era uma amizade que não se processava no plano convencional ou no do interesse; nada de mundano ou de superficial. Ele tinha zelo pela alma dos outros; preocupava-se com o seu destino transcendente.” (MENDES, 1996, p.41) Por isso, não restava dúvidas ao poeta de que no fundo, o artista “[...] tinha consciência clara de sua força e grandeza, tanto assim que mais tarde faria um desenho com a seguinte legenda: ‘Deixo meu cérebro às gerações futuras’. E outro onde inscrevera também estas três palavras orgulhosas: ‘Eu compreendo tudo.’” (MENDES, 1996, p.35)

A amizade dos dois durou muito mais do que apenas os 13 anos em que existiu fisicamente e mesmo após anos da morte de Ismael, ainda reverberou profundamente em Murilo Mendes e em suas leituras do mundo. Preserva relações pessoais e intelectuais, ao demonstrar “[...] o poder transformador da amizade, [...] como instrumento poderoso de humanização [...] capaz de ampliar as zonas da experiência e do saber, de incentivar o sonho e a imaginação e, [...], de animar o desejo de realização pelo trabalho construtivo comum.” (ARRAGUCCI JÚNIOR, 1996, p. 9)

De fato, é através dessa amizade que Murilo Mendes conhece e começa a compreender a complexidade de muitas coisas, que posteriormente serão determinantes em sua obra – aparecendo em várias poesias, assim como nos textos em prosa – mas também em sua vida⁵². Ismael Nery apresenta-lhe de forma muito apaixonada as suas visões de mundo e o poeta passa a ver por meio dos olhos do artista⁵³. Um dos caminhos pelo qual perpassam tais

⁵⁰ Zanini (1983a, p. 564) observa que “[...] coube a Ismael Nery, pelos pontos de contato que ligam sua vitalidade, de fundo espiritual pessimista, àquela imaginária do inconsciente, a introdução do Surrealismo no Brasil.”

⁵¹ “A meu ver, embora pareça paradoxal, o que prejudicou, humanamente falando, foi o excesso de qualidades.” (MENDES, 1996, p.28)

⁵² Murilo Mendes (op.cit., p.28) constatou: “[...] faltou a Ismael Nery um cronista, ou melhor, um taquígrafo. Eu ia a sua casa quase todas as noites e, ao voltar, muitas vezes abria o caderno para resumir a conversa, mas acabava desistindo, não só porque ele falava com grande abundância sobre todos os assuntos imagináveis, mas também porque, tendo eu que trabalhar no dia seguinte, logo me fatigava.” Mais adiante em seu texto, o poeta recorda: “Saíamos todas as tardes juntos da repartição onde já começara a conversa e passeávamos pela cidade até as sete horas. Que experiência incomparável para um jovem poeta vindo pouco antes da pequena cidade natal: o contacto direto com o artista fervendo de ideias, um homem que apesar da sua juventude se revelaria logo um mestre da vida, um filósofo original, um comentador das formas, um vasto espírito em que as antinomias se fundiam!” (MENDES, op.cit., p.71).

⁵³ “Ele me ensinou a ver – como o fez também com outros. Nesses passeios pelas ruas comecei a descobrir as relações de afinidade entre o mundo físico e o moral, a interpenetração de formas, as diferenças entre forma e fôrma, estudo de interesse inesgotável. [...] Ajudado por ele conheci novas dimensões: o campo da vida

questões significativas é a influência de Ismael Nery sobre Murilo Mendes no que diz respeito à sua escolha religiosa⁵⁴, dado de extrema importância dentro do universo do artista. Em texto publicado em 1949 o poeta contemporiza:

[Ismael Nery] achava que eu deveria me converter ao catolicismo, para o qual me considerava muito inclinado, apesar da minha rebeldia e das minhas tendências anarquistas. Tudo em mim, dizia ele, indicava o homem religioso. Houve uma época em que eu escrevia sempre “epigramas” anti-religiosos, demonstrando com isto, de resto, sem saber, minha religiosidade latente. (MENDES, 1996, p. 37)

De fato, Murilo Mendes não escondia um certo desagrado sobre o assunto, o que segundo ele seria causado pela maneira como a formação religiosa era feita entre as crianças e os jovens,⁵⁵ naquele tempo. Passado o período da obrigação, a maioria dos intelectuais formados na religião católica seguiam um outro rumo, de preferência bem distante dos ideais taxativos da Igreja⁵⁶. Contudo, a aproximação com Ismael Nery tornava inevitável a revisão do entendimento da figura de Deus. Criador de uma filosofia – batizada por Murilo Mendes – Ismael buscava o entendimento do essencial calcado em sua vivência diária. O poeta dizia que o sistema essencialista é baseado efetivamente “[...]na abstração do tempo e do espaço [...] [sendo] uma preparação ao catolicismo. Sabendo da indisposição existente, hoje, em geral,

alargava-se e muitos véus se descerravam para mim. Ismael via como se fosse naturalmente dotado de microscópios e telescópios. Nunca soube de alguém que experimentasse tão fortemente o atrito das coisas”. (MENDES, op.cit., p.72-73)

⁵⁴ “Para Nery, a arte em si não salva, é preciso que seja investida de um outro valor a fim de mudar o mundo e com ele o homem. O religioso subsume o artístico no espaço da transcendência, pois a ressensibilização vanguardista é a via aberta, que pode e mesmo deve se tornar *via crucis*, já que o sofrimento não se vê excluído, mas é até desejado, para o encontro com o divino. A existência artística prenuncia o viver celestial, a dor como condição para ascender as esferas. Antes do pincel ou da caneta, a fé; antes do corpo, a alma predestinada ao encontro com Deus. Eis o paradigma completo do verdadeiro artista: carnal e místico; terrestre, porém de vocação divina[.]” (NASCIMENTO, 2002, p. 92-93)

⁵⁵ “Na verdade, ouvíamos falar de Deus durante toda a nossa infância e adolescência. Mas, por mais virtuosas e respeitáveis que fossem – e o eram – as pessoas que nos inculcaram este princípio supremo, a idéia de Deus se nos apresentava, em geral, desagradável, chata mesmo. Deus não passava de um julgador, um espião de todos os nossos atos, um bedel segurando a palmatória. A moral do Antigo Testamento prevalecia sobre a do Novo, uma moral apoiada quase sempre em base negativa, em restrições autoritárias: não faça isso, não faça aquilo, não faça aquilo outro... Chegados à maioridade, nós queríamos logo nos descartar, o mais breve possível, desse incômodo personagem: esse Deus positivamente não tinha parte conosco, sendo alheio ao nosso desejo de libertação”. (MENDES, op.cit., p. 42-43)

⁵⁶ “Houve uma época em que eu me manifestei de uma intolerância excessiva no tocante a religião. Ismael, depois de me apresentar diversos argumentos, olhou-me em um dia com infinita tristeza e, resolvendo exemplificar por si mesmo, deixou cair estas palavras que jamais esqueci: ‘Eu nunca teria coragem para afastar da minha vida você, ou qualquer outro dos meus amigos. Imagino agora o que seria despedir de Nosso Senhor Jesus Cristo, a Virgem Maria, São Francisco! [...]’”. (MENDES, op.cit., p.77)

contra as ideias católicas, resolveu Ismael apresentá-las sob outras espécies [...].(MENDES, 1996, p.48) Ainda segundo o poeta (1996, pp. 43-44)

Ismael recolocou em nosso espírito a idéia de Deus, ou melhor, instaurou-a em bases artísticas, afetivas ou filosóficas, principalmente através da Encarnação do Cristo prolongada na Igreja e nos homens, na vida de cada dia. [...] Ismael passava horas e horas retirando Deus da sua condição de marginal, em que o haviam posto a intolerância científica e a preocupação didática ao mesmo tempo que indicava origem eterna onde ele se movia na liberdade. [...] Surgia-nos o Cristo como companheiro cotidiano do homem, seu guia no tempo e na eternidade. [...] Assim, a remota idéia de Deus se nos tornava mais próxima. [...] e aquele] Cristo que já não nos dizia mais nada e até mesmo nos aborrecia, começava a se mover, tornando-se um problema vivo, um espantoso caso cotidiano, o agulhão do nosso espírito, a encarnação da idéia de Deus, o interlocutor infatigável, um destruidor da rotina.

Este “catolicismo do contra” (ARRAGUCCI JÚNIOR, 1996) foi crescendo em Murilo Mendes, mas somente se efetivou após a morte de Ismael Nery, fato do qual o poeta lamentava-se bastante⁵⁷. Contudo, mesmo reconhecendo-se cristão, foi além e aprendeu também com o artista “um modo de lidar concretamente com o desconcerto do mundo, com o atrito das ideias e das coisas, e por isso, embora marcado pela busca da transcendência, não perde de vista o chão histórico e o senso crítico.” (ARRAGUCCI JÚNIOR, 1996, pp. 16- 17)

Um dos pontos importantes no qual seu senso crítico aparece se relaciona à importância que dá ao conhecimento sobre arte, que lhe é apresentada também pelo amigo por meio do contato recente com as manifestações artísticas das vanguardas européias, do início do século XX. “Ele as observou, incorporando-as à sua poesia e à sua prosa. Deixou-se penetrar e influenciar por todas elas. (OLIVEIRA, 1991, p. 15) Dessa forma:

[...] esta breve história de uma amizade acaba sendo também um documento inestimável sobre Murilo Mendes, sobre alguns aspectos decisivos de sua formação, intimamente ligada à trajetória do companheiro de todas as horas. Foi Ismael que lhe revelou a dimensão religiosa de seu próprio espírito, ao mesmo tempo que o marcou com a paixão pelo conhecimento, com seus “olhos de verruma”, em permanente “estado de pesquisa”. (ARRAGUCCI JÚNIOR, 1996, p. 11)

⁵⁷ “A amizade que Ismael dedicava a seus amigos era forte e verdadeira que tinha a presidi-la o espírito do Cristo, irmão e companheiro dos homens. Mas qual não deve ter sido a sua solidão! Pois na verdade, em vida dele, nenhum de nós compartilhava da sua fé, apesar da admiração que nos últimos anos a figura do Cristo nos despertava.” (MENDES, op.cit., p.45)

Seus encontros e diálogos eram de extrema riqueza e importância para Murilo que chegava a anotar em cadernos o que conversavam⁵⁸, pois através desse espaço, aproveitou-se para apurar ainda mais “a capacidade ímpar de perceber poeticamente o mundo através da visão” (DAIBERT, 1995, p. 107). Novamente o ‘ver’ aparece em sua trajetória. A característica - que já existia em Murilo e somente foi aguçada pelas trocas intelectuais construídas entre o poeta e Ismael Nery - reforçaram ainda mais a visualidade em seu universo⁵⁹. Segundo o poeta:

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas em sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O **olho armado** me dava e continua a me dar força para a vida. (MENDES, 2003, p.178, grifo nosso)

Para Daibert (1995, p. 109), ‘o olho armado’ era “algo entre a visão crítica e o exercício do prazer”. Tal exercício crítico com a visualidade em geral, só poderia construir uma forma de se expressar distinta que transformava a consciência de seu entorno em poesia⁶⁰. Disse Murilo: “eu sou o primeiro a reconhecer que meu volume de estréia ‘Poemas’ foi feito em grande parte sob o signo da pintura.”⁶¹

⁵⁸ Segundo o poeta (op.cit, p. 30): “[...] de fato, uma parte do meu primeiro livro a que chamei salvo engano, *Poemas sem Tempo* (não tenho o volume à mão), bem como diversas peças de *O Visionário*, nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão, analogia e interpenetração de formas, idéias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros, idéias que apoiava todo dia em bases de observação na rua, nas reuniões, nos hospitais que freqüentemente visitava, no manuseio de livro de anatomia, em histórias de família etc.”

⁵⁹ Para Nascimento (2002, p. 89) “a relação é inteiramente especular. No belo livro assinado por Murilo Mendes [que reúne postumamente os escritos do poeta], *Recordações de Ismael Nery* (série de artigos publicados em O Estado de S. Paulo, entre 1948 e 1949), o outro (o amigo Ismael) corresponde a um personagem modelado pelo sujeito criador (Murilo), pessoalmente como interventor cultural; mas, ao falar do outro (Nery), ele (Mendes) está legitimando os valores que reconhece como os mais relevantes. Nesse jogo de espelhos, fica difícil saber quem forneceu o paradigma a quem, se Ismael Nery a Murilo ou o inverso”.

⁶⁰ “Se o texto for para interpretar o mundo e os meios de conhecimento da língua, o serviço do poeta é fazer-se contemporâneo de cada evento, sofrer e desfrutar em primeira mão a dor e as alegrias da humanidade, sempre manter uma vigia da intempérie. E eis o significado da imaginação visionária recorrente em cada livro de Murilo, e junto com o seu sentido de “participação”, a solidariedade para com os insanos como videntes, os santos ou os anarquistas como testemunhas [...]” [tradução livre] “*Se il testo da interpretare è il mondo e il mezzo conscitivo il linguaggio, ufficio del poeta è farsi contemporaneo di ogni avvenimento, soffrire e godere in prima persona e dolori e le allegrie dell’umanità, restare sempre di vedetta fra le intempérie. Ed ecco il significato delle immagini visionarie ricorrenti in ogni libro di Murilo, e insieme Il suo senso di “partecipazione”, la solidarietà con i pazzi in quanto vegetati, con i santi o gli anarchici in quanto testimoni [...]*” (PICCHIO, 1997, p. 504)

⁶¹ E em entrevista publicada no *Diário Mercantil*, de Juiz de Fora em 27 de fevereiro de 1951.

Assim, durante o período em que viveu no Rio de Janeiro, participou ativamente da vida cultural estabelecida ali, chegando a escrever textos críticos para jornais da cidade⁶². Sua prática textual abordava de maneira diferenciada a crítica de arte. Muito em parte, determinada pela busca constante de convivência direta com os artistas. Ainda segundo Daibert (1995, p. 110), nesse período fluminense “tornou-se amigo de [...] Di Cavalcanti, Portinari, Flávio de Carvalho, Guignard, Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes”. A partir dessa convivência no ambiente formado por amigos pintores, dá-se o que hoje configura o primeiro núcleo da coleção de Murilo Mendes. Contudo, “sua afeição aos pintores foi uma constante de sua vida. [...] Seus livros de poesia e de prosa estão cheios de referências a pintores, de apreciações de suas obras, de louvores aos de sua admiração⁶³.” (OLIVEIRA, 1991, p. 16)

Mudou-se para a Itália, ficando definitivamente em Roma para exercer a função de professor na Universidade de Roma sobre Cultura Brasileira⁶⁴, em 1957. Escreveu “retratos”⁶⁵, em seu “Retratos Relâmpago” (1965-1966) de diversas pessoas –entre elas muitos artistas – que conheceu em suas viagens, tendo inclusive se tornado amigo pessoal de muitos deles. Nesse ambiente se consolida a maior parte de sua coleção, composta basicamente por obras de artistas italianos. É possível perceber que independente de onde o

⁶² “Durante os mais de 30 anos em que viveu no Rio de Janeiro, Murilo Mendes esteve intimamente envolvido com o panorama cultural da cidade. Neste período publica no suplemento ‘Letras e Artes’ do jornal *A Manhã* [entre 1946-1951] sua coluna de crítica dedicada à literatura, música e artes plásticas”. (DAIBERT, 1995, p. 104)

⁶³ Como exemplo é possível citar os *Retratos Relâmpagos*, séries I e II de 1965/66, onde há uma espécie de galeria de retratos de várias pessoas e dentre elas alguns artistas. Além disso, há também *A invenção do finito* de 1960/70 que trata-se de uma série de escritos para pintores e artistas plásticos. Cf.: PICCHIO, op.cit., p. 508.

⁶⁴ “[...] E se para muitos italianos, como também espanhóis, franceses, belgas e portugueses, a informação do Brasil se deu naqueles anos através de Murilo Mendes, com a recusa implícita do *cliché* tropicalista imposto a nível panfolclórico pelo *mass media*, [a mudança de ambiente] parecia oferecer ao poeta novos olhos para uma visão lúcida e distanciada, capaz de colher o imutável no pedestre, o igual no múltiplo: mas também o diferente no cotidiano, o peculiar de cada normalidade. Resultou para nós (e para ele) uma visão do Brasil do alto, como da colina de um ecumenismo ao mesmo tempo tolerante e rigoroso, piedoso e categórico. Não era mais colocado aqui pela “piada” localista, pela autocomiseração ou ufanismo provincial. O Brasil se fazia espelho e metáfora do mundo e toda árvore, palavra, homem, igreja barroca, canto do pássaro, arranha-céu, música urbana, se tornava junto experiência colorida com ternura na trama de um passado individualíssimo e símbolo-síntese de cada experiência humana: transmissível e comunicável”. [tradução livre] “[...] *E se per molti italiani, ma anche spagnoli, francesi, belgi, e portoghesi, l’informazione del Brasile si diede in quegli anni attraverso Murilo Mendes, con l’implicito rifiuto del cliché tropicalista imposto a livello panfolclorico de mass media, l’operazione viaggio e trapianto sembrarono offrire al poeta occhi nuovi per una visione lucida e straniata, capace di cogliere l’imutabile nel transeunte, l’uguale nel molteplice: ma anche il divers nel quotidiano, il peculiare di ogni normalità. Ne era risultata per noi (e per lui) una visione del Brasile dall’alto, come dal poggio di un ecumenismo insieme tollerante e rigoroso, pietoso e categorico. Non c’era più posto qui per la ‘piada’ localistica, per l’autocommiseração o l’ufanismo provinciali. Il Brasile si faceva specchio e metáfora del mondo e ogni suo albero, parola, uomo, chiesa barocca, canto d’ ucello, grattacielo, canzone urbano, diveniva insieme esperienza colorata con tenerezza nella trama di un passato individualissimo e simbolo-sintese di ogni umana esperienza: trasmissibile, comunicabile.* (PICCHIO, op.cit., p. 502)

⁶⁵ Trata-se de uma forma diferente de abordar a prática da retratação, só que através da escrita, traçando breves e aguçados perfis de algumas pessoas, como se quisesse colecionar, agregando grupos de personalidades.

poeta tenha se estabelecido, os amigos/artistas são uma presença constante, sendo que na Itália, fez de seu apartamento espaço de interação, debates e convivência. Lugar que chegou a ficar famoso pelas reuniões dessas pessoas. Essa convivência parecia nutrir sua poesia que por muitas vezes fez referência à visualidade dos quadros ou à relação estabelecida com os artistas. “[...] Essas obras foram, [...] reunidas por Murilo em seu [...] apartamento (em) Roma. São testemunhos de amizade, lembranças de visitas a estúdios, [...] um retrato de seu universo afetivo e intelectual” (DAIBERT, 1995, p. 105) e da personalidade do colecionador que ele foi.

2.3 - Trajetórias museográficas

O presente capítulo iniciou-se a partir de uma estrutura mais ampla, com base no contexto sócio cultural que muito provavelmente formou os dois personagens em destaque na presente dissertação. Em seguida, traçou-se uma breve trajetória biográfica com o intuito de colocar em relevo as principais características do artista e do poeta. Isso favorece a leitura das evidentes afinidades entre os dois, observadas desde o início da pesquisa. Contudo, esse passo contribui mais profundamente para a posterior compreensão das obras do que se imagina. Amplamente desamparadas por registros e documentos comprobatórios, tanto a pintura quanto o desenho (Fig.1 e Fig. 2, Introdução) ganham outra leitura quando vistas sob a perspectiva da bagagem cultural desses dois, que em conjunto as fizeram: por um lado, um cede sua imagem, personalidade e vivências; já o outro cede seu olhar e sua aguda capacidade investigativa no sentido da exposição da vida interior de seus retratados, para criar aquilo que em suas silenciosas existências são documentos de uma experiência vivida.

Assim, é inevitável concluir tal percurso sem refletir sobre a distância física existente, atualmente, entre as duas obras. E a apresentação dos dados que indicam e justificam esta separação do desenho “Cabeça do Poeta Murilo Mendes” e da pintura “ Retrato de Murilo Mendes” mostrou-se diretamente vinculada aos dados biográficos de Flávio de Carvalho e Murilo Mendes. Portanto, partiu-se do princípio que o porquê de as obras estarem separadas em acervos diferentes era uma questão primordial, pois ligava retratante e retratado à história dos objetos depois de sua confecção. No entanto, nenhum dos dois museus detentores das obras tinham detalhes aprofundados que ajudariam na análise e reconstituição da história de tais peças de

ambos acervos. Em pesquisa no Museu de Arte Murilo Mendes, confirmou-se apenas que o desenho veio de Portugal sem mais dados⁶⁶. Já no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não foi possível saber muito sobre a obra, pois ela encontra-se em comodato e o Museu conta com o histórico da obra apenas a partir do momento em que ela passa a fazer parte da Instituição.

Para compor a trajetória, foi necessário, então, buscar outras fontes. Segundo dados descritos por Daibert (1995), o acervo de Murilo Mendes, em sua maioria, foi constituído por presentes de seus amigos artistas, ganhos ao longo de uma vida de convivência, sendo o desenho “Cabeça do Poeta Murilo Mendes” dado ao poeta antes de ele ir para a Itália, em definitivo. Esse período corresponde aos anos entre a década de 1920 quando sai de Juiz de Fora para morar no Rio de Janeiro e, a década de 1950, quando se muda para Itália. Nessa viagem, o poeta leva consigo a coleção até então constituída, em sua maioria, de obras de artistas brasileiros. A ela se soma algumas aquisições de importantes nomes da arte moderna europeia, além de novos presentes de artistas italianos. Todo esse acervo figurava nas paredes de seu apartamento, famoso pelos encontros de amigos para reuniões informais.

Com a sua morte, em 1975, a viúva, senhora Maria da Saudade Cortesão, atendeu ao pedido do marido e doou para a Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1976, parte de sua biblioteca, que logo foi amplamente estudada por vários professores e pesquisadores interessados em se aprofundar na obra de Murilo Mendes. Contudo, as obras de arte não entraram nessa listagem de doação. A viúva mudou-se para Portugal e deixou a coleção de artes visuais do poeta sob os cuidados da Fundação Calouste-Gulbenkian, que, em 1987, chegou a fazer uma exposição de todas as obras, sendo que o retrato em desenho de Flávio de Carvalho constava na listagem de obras vindas da Itália para sua guarda e expostas naquela ocasião. Contudo a obra não se encontra reproduzida naquele catálogo.⁶⁷

Os pesquisadores perceberam que as obras eram cruciais para compreender a complexidade do universo do poeta. A Universidade Federal de Juiz de Fora iniciou então o processo de negociação com a viúva para conseguir que a coleção de artes visuais do poeta juizforano também viesse para a cidade, compondo dessa maneira juntamente com a parte adquirida da sua biblioteca um universo coeso de compreensão de sua obra e de suas relações. Dessa forma, o processo de negociação das obras durou bastante tempo sendo que várias instituições pleitearam o direito de guarda do importante acervo que se constituiu ao longo de

⁶⁶ Dado confere com a Ficha de Inventário de Bens Móveis cedida pelo Museu de Arte Murilo Mendes (ANEXO 12).

⁶⁷ Cf.: DAIBERT, Arlindo **Caderno de escritos**. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.), Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995, pp. 104-106.

anos de uma vida extremamente produtiva. A UFJF se propôs a montar um Centro de Estudos sobre o poeta para abrigar não só a sua biblioteca como também sua coleção de obras de arte modernas, o que atendia ao desejo da viúva que queria que as pessoas que se interessassem pudessem consultar e pesquisar nos livros e objetos do marido. Assim, a obra “Cabeça do Poeta Murilo Mendes” retorna para o Brasil, ficando definitivamente no acervo do Centro de Estudos Murilo Mendes a partir de 1994, que logo seria ampliado e tornaria-se, em 2005, o Museu de Arte Murilo Mendes. Desde então, a obra participa de algumas exposições, ficando em reserva técnica o restante do tempo.

Já o retrato pictórico de Murilo Mendes, realizado por Flávio de Carvalho, segue um percurso diferente. O artista fez diversos retratos de importantes nomes das artes visuais, literatura, música, artes cênicas. Contudo, por sua dispersão poética, percebe-se que a sua obra plástica, especificamente no que diz respeito às pinturas, compõe uma parte relativamente pequena de toda a sua produção que é multifacetada por vários caminhos. Desse restrito universo de pinturas, há poucas paisagens, nus femininos e retratos. Com quem ficavam os retratos elaborados pelo artista, era uma importante questão, pois diria por que o desenho seguiu um caminho e a pintura outro.

Em estudo realizado no Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, dois documentos oferecem peças para compor esse quebra-cabeças. Há uma carta de 1963, de Flávio de Carvalho, endereçada à Carmem Portinho – então curadora do MAM/RJ - onde o artista responde afirmativamente a um convite para expor no Museu. Ele demonstra dificuldades para marcar a data e apresenta uma lista de obras de acervo pessoal que poderiam ser disponibilizadas para a exposição. O “Retrato de Murilo Mendes” é a segunda pintura a óleo em uma lista de 27 pinturas oferecida pelo artista.⁶⁸ Além desse documento, há um folder que dá conta de uma exposição ocorrida no período de 1 a 30 de junho de 1967, na qual a tela foi exposta, sendo inclusive reproduzida em preto e branco no seu interior.⁶⁹ De acordo com esse documento, pode-se supor que algumas telas eram mantidas pelo artista, a fim de promover exposições com alguns de seus trabalhos.

⁶⁸ Em pesquisa realizada no dia 28 jul. 2010, levantou-se tal documento. À pedido do Setor de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ, a carta acima citada não pode ser reproduzida. Trata-se de um documento datilografado em papel ofício e assinado por Flávio de Carvalho, datado de 31 mar. 1963 e endereçado à “colega e amiga Carmem Portinho” na qual consta a listagem de outras obras do autor além das pinturas à óleo acima citadas.

⁶⁹ A referida exposição aconteceu na ART Galeria, localizada na rua Oscar Freire, 809- São Paulo. Ao lado da reprodução da tela segue um texto de apresentação da exposição de autoria de Paulo Mendes Almeida, na qual encontra-se reproduzido aqui alguns trechos: “Flávio de Carvalho pertence ao que costume chamar a ‘segunda fornada’ do modernismo; [...] Flávio é mesmo uma ‘figura de proa’ [...] a meu ver, o que êle é, primordialmente, é um desenhista. [...] Mas, no retrato, quem igualaria a Flávio de Carvalho? Quem igualaria a Flávio de Carvalho

Rui Moreira Leite comenta⁷⁰ o assunto dizendo que “não há uma regra, [pois] muitos ficaram com ele e vários outros ficaram com o retratado ou terceiros.”⁷¹ De acordo com o seu levantamento, “Jorge Amado ficou com seu retrato, os dois retratos de Paul Rivet pertenciam a Paulo Duarte (que depois doou um deles ao Museu Nacional de Arte Moderna de Paris), Carlos Prado era proprietário do seu.”⁷² Assim, Flávio de Carvalho “[...] vendeu ou presenteou parte dos retratos a óleo, mas quis conservar os demais - e ainda é preciso lembrar as doações que fez, como do José Lins do Rego e Ungaretti.”⁷³ Tal constatação confirma a suposição anterior, mas não responde o que aconteceu com a tela de Murilo Mendes, especificamente. O único dado cedido pelo Museu de Arte Moderna é que a tela faz parte da coleção Gilberto Chateaubriand, mas não havia informações sobre como a tela foi incorporada a essa coleção.

Na continuação da entrevista concedida por email, quando reportado de todas as constatações encaminhadas pelos documentos consultados, Rui Moreira Leite destaca que “pelo histórico da obra em exposições é fácil verificar que Flávio sempre a conservou. De qualquer modo o Gilberto Chateaubriand⁷⁴ confirmou [ao pesquisador] tê-la adquirido de Custódio Ribeiro de Carvalho, tio do artista⁷⁵, e seu herdeiro universal.”⁷⁶ Após sua morte em 1973 seus bens ficaram sob administração de seu tio paterno e grande admirador de sua obra.

A tela participou de diversas exposições, mesmo antes da aquisição por Gilberto Chateaubriand, de acordo com a listagem cedida por Rui Moreira Leite: Galeria Domus, 1951;

já não digo apenas entre nós, mas por esse mundo afora?” Cf.: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: ART Galeria, 1967. Folder de exposição, 1-30 jun. 1967, ART Galeria.

⁷⁰ De: miraleite@uol.com.br/ Para: Renata Oliveira renata.hunny@gmail.com/ Data: 29 de julho de 2010 17:07/ Assunto: Re: Rugendas/ enviado por uol.com.br /assinado por uol.com.br / Renata, tenho em preparação um catálogo dos óleos no qual tive que me haver com esta e outras questões. Não há uma regra, muitos ficaram com ele e vários outros ficaram com o retratado ou terceiros. Assim, Jorge Amado ficou com seu retrato, os dois retratos de Paul Rivet pertenciam a Paulo Duarte (que depois doou um deles ao Museu Nacional de Arte Moderna de Paris), Carlos Prado era proprietário do seu. Mas é preciso pensar que Flávio de Carvalho não é apenas um pintor e que sua obra é relativamente pequena (os óleos são cerca de 100 e os retratos não devem alcançar um número muito superior a quarenta). Vendeu ou presenteou parte dos retratos a óleo, mas quis conservar os demais - e ainda é preciso lembrar as doações que fez, como do José Lins do Rego e Ungaretti. Cordialmente, Rui

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Gilberto Chateaubriand é um colecionador, diplomata e empresário brasileiro. Filho de Assis Chateaubriand, possui uma grande coleção de arte brasileira contendo em torno de 7.000 obras. Cf.: < <http://goo.gl/29hgY> > Acesso em 30 jan. 2011.

⁷⁵ Rui Moreira Leite destaca durante a banca de qualificação que “Flávio teve duas filhas: Maria Inês de Carvalho (retratada em óleo e desenhos) e Sônia Dellighausen (retratada a óleo). Como nenhuma delas havia sido reconhecida e nem reclamaram a herança, o tio Custódio Ribeiro de Carvalho foi herdeiro universal.”

⁷⁶ De: miraleite@uol.com.br / Para: Renata Oliveira renata.hunny@gmail.com / Data: 3 de agosto de 2010 20:05/ Assunto: Re: Retratos/ enviado por uol.com.br/ assinado por uol.com.br/ ocultar detalhes 03/08/10 / Renata, pelo histórico da obra em exposições é fácil verificar que Flávio sempre a conservou. De qualquer modo o Gilberto Chateaubriand me confirmou tê-la adquirido de Custódio Ribeiro de Carvalho, tio do artista, e seu herdeiro universal. Cordialmente, Rui.

Exposição de Artistas Brasileiros MAM-RJ, 1952; II Bienal de São Paulo, 1953; Ausstellung Brasilianischer Künstler, exp. Itinerante, 1959-60; VII Bienal de São Paulo, 1963; IAB, Porto Alegre, 1966; FAAP, 1967; Galeria Art, 1967; Galeria Girassol, Campinas, 1971; Fundação Gulbenkian, 1982; XVII Bienal de São Paulo, 1983; Coleção Gilberto Chateaubriand Retrato e Autorretrato da Arte Brasileira, MAM-SP, 1984; Portraits of a Country Barbican Art Gallery, 1984; A Aventura Modernista, Coleção Gilberto Chateaubriand, SESI, São Paulo, 1994; O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira, MASP, 1998; Flávio de Carvalho: 100 anos de um Revolucionário Romântico, CCBB/MAB-FAAP, Rio de Janeiro/São Paulo 1999; O Modernismo na Pintura Brasileira, MARGS, Porto Alegre, 2000; Um Século de Arte Brasileira Coleção Gilberto Chateaubriand, São Paulo/ Rio de Janeiro/ Curitiba/ Salvador, 2006/07. Retratos de Murilo, MAMM, Juiz de Fora, 2011.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro repassou a listagem de exposições internas, ocorridas desde que a obra foi incorporada por comodato ao acervo do museu: Arte Brasileira – da revolução de 30 ao pós-guerra, MAM/RJ, 2003; A Face Icônica da Arte Brasileira, MAM/RJ, 2004; Aspectos da coleção 1910-1940 – Modernismo: os primeiros anos, MAM/RJ, 2005; Do Modernismo à Abstração Informal, MAM/RJ, 2010. Tratam-se de dados que complementam os anteriores e compõem um amplo percurso da tela em importantes exposições nacionais e internacionais.

No caso do desenho retratando Murilo Mendes feito por Flávio de Carvalho, ocorreu o processo inverso. A primeira exposição da qual participou foi organizada pela Fundação Calouse-Gulbenkian em 1987. Os dados acerca de exposições aqui no Brasil, já como parte do acervo do Centro de Estudos Murilo Mendes de 1994 até 2005 e posteriormente no Museu de Arte Murilo Mendes, demonstram que o desenho foi pouco exposto tendo participado apenas de cinco exposições: Contemporâneos, CEMM, Juiz de Fora, 1997; Murilo Mendes: Acervo, CEMM, Juiz de Fora, 1999; Murilo Mendes 1901 - 2001, CEMM, Juiz de Fora, 2001; O Poeta Colecionador, MAMM, Juiz de Fora, 2005; Retratos de Murilo, MAMM, Juiz de Fora, 2011. Nessa última a pintura e o desenho estiveram expostas juntas.

Confirmado, portanto, que o desenho era um provável presente dado ao poeta e a tela era parte do acervo pessoal do artista, passa-se adiante na pesquisa, voltando esforços agora para a compreensão desses objetos separadamente. Partindo do princípio que ambas são amplos universos condensados em imagens, segue-se no aprofundamento das práticas e contextos na qual cada uma pertence dentro, principalmente da obra de Flávio de Carvalho. Os personagens seguem em segundo plano para dar espaço e voz aos retratos de Murilo Mendes.

3 O RETRATO E SUA CONSTRUÇÃO PICTÓRICA

3.1 – Reflexões sobre o retrato

3.1.1 – Retratos e a História da Arte

Foram sempre os retratos, porém que exerceram um fascínio inegável sobre a imaginação humana – antes de mais nada, por uma condição peculiar: eles nos olham tanto quanto os olhamos. (MASP, 2010, pp. 15-16)

Quando o retrato⁷⁷ surge na obra de Flávio de Carvalho, é impossível ignorar que o artista escolhe como um dos elementos de sua poética uma forma de arte existente na história da humanidade, desde o seu surgimento⁷⁸. Ela apresenta-se em cada momento com diferentes funções, faturas e significados, normalmente sendo moldada de acordo com a conjuntura sócio cultural da qual faz parte. Obviamente, o artista entra nesse percurso quando o retrato já se via modificado pelas circunstâncias históricas, tecnológicas e artísticas, mas em nenhuma hipótese era uma maneira esgotada de fazer arte.

Inicialmente, parte-se do princípio que transformar pessoas em imagens⁷⁹ é uma atividade abraçada por muitos artistas ao longo de toda a História da Arte. O objeto, que

⁷⁷ “O *Dicionário Inglês Oxford* define retrato como ‘uma representação ou descrição de uma pessoa, especialmente da face, feito ao vivo, pelo desenho, pintura, fotografia, gravura, etc.; semelhança’. [Nesse sentido] a palavra italiana para retrato, *ritratto*, vêm do verbo *ritrarre*, que possui tanto o sentido de ‘retratar’ e ‘copiar ou reproduzir’. Entretanto, essa simples definição nega a complexidade de retratar. Retratos não são apenas semelhanças mas trabalhos artísticos que envolvem ideias de identidade percebidas, representadas e entendidas em diferentes tempos e lugares. [...] é, portanto, uma vasta categoria artística que oferece uma gama diversificada de comprometimento social, psicológico e práticas artísticas e expectativas. [tradução livre] (WEST, 2004, p. 11)

⁷⁸ A figura humana aparece representada desde a arte rupestre através de imagens estilizadas nas paredes das cavernas (GOMBRICH, 1999). O sentido delas estaria associado mais a crenças do que a uma necessidade de representação da figura humana de fato. No entanto, “há 27.000 anos já se faziam retratos, como ficou evidente com a descoberta em 2006, de um rosto humano desenhado nas paredes da gruta de Vilhonneur, França [...]” (MASP, 2010, p.15).

⁷⁹ Flusser ([2010?], p. 11) observa que “As imagens são superfícies com significados. [...] Esta habilidade específica de abstrair superfícies e reprojeta-las no espaço-tempo é chamada de ‘imaginação’. Ela é indispensável para gerar e decodificar imagens; ou, [...] para a capacidade de codificar os fenômenos em símbolos bidimensionais e ler esses símbolos”. [tradução livre] “*Las imágenes son superficies con significado. [...] Esta capacidad específica de abstraer superficies del espacio-tiempo y reprojectarlas al espacio-tiempo la llamaremos ‘imaginación’.* *Ella es indispensable para la generación y el desciframiento de imágenes; o, [...] para la capacidad de cifrar fenómenos en símbolos bidimensionales y de leer esos símbolos*”.

chega aos dias atuais, conta muito sobre o indivíduo que teve sua figura cristalizada, significando isso a transcendência do seu próprio tempo deixando, várias pistas sobre seu entorno.⁸⁰ Trata-se portanto de um gênero⁸¹ que contribuiu para narrar particularidades não só sobre determinada pessoa retratada ou acerca de uma obra específica, mas também o aproxima de diversos dados para contar a sua história.

Entendido dessa forma, o retrato ultrapassa um sentido inicial de mera reprodução da realidade e apego às aparências para ser algo mais complexo. A fatura envolve várias outras questões que, em sua maioria, atende à demanda social do período em que se localiza. Mas de forma geral, para além da manifestação do que há de externo no ser, busca-se transcender a barreira do corpo e também explorar e expor o movimento interior do retratado, ou seja, aquilo que está associado à pessoa, mas que necessariamente não está à vista – caráter, humores e etc.

Trata-se de uma prática que nunca foi consenso para os artistas. No Brasil, por exemplo, pode-se dizer que, até a chegada da Missão Francesa, houve uma tímida produção de retratos, na maioria das vezes relacionada às figuras da Igreja ou da Corte⁸². Posteriormente, mesmo com a forte atuação neoclássica no país, pautada pela questão da divisão de gêneros artísticos, manteve-se primordialmente a produção de pinturas históricas

⁸⁰ Dentro dessa perspectiva, Aymar (1967, p.1) destaca que, “a razão para a existência do retrato, é a necessidade do homem ter sua imagem gravada em vida e como recordação a ser transmitida para as futuras gerações – tanto na sua aparência quanto na sua personalidade.” [tradução livre] “*The reason for the existence of portrait painting is a man’s natural urge to have his image recorded, for a witness during his lifetime and as memorial to pass on to future generations - the lineaments of the body and, hopefully, the essence of the personality.*”

⁸¹ No decorrer do século XVI, no âmbito do estabelecimento das Academias de Arte que surgiram as considerações sobre a possibilidade de ordenar os temas da pintura em gêneros artísticos, que caminha no sentido de refletir sobre a importância da produção organizando-a em conceitos (PEVSNER, 2005). Por isso, “[...] em 1669, no prefácio escrito por Félibien para uma coletânea das conferências feitas na Academia Francesa dois anos antes, aparece uma categorização dos gêneros da arte que colocava a pintura histórica em primeiro lugar de importância, seguida da retratística em segundo, pela pintura de gênero em terceiro, com suas cenas da vida cotidiana, e depois pela paisagem e pela natureza-morta. Designar naquele momento a pintura histórica como a mais importante era uma decisão que se podia entender sob o ângulo do politicamente correto. Afinal, a pintura histórica representava aquelas pessoas que eram ‘melhores que nós’ e que assim deveriam servir de exemplo social para a elevação do ser humano em sua vida privada e em sua existência coletiva. [...]” (MASP, 2010, pp. 15-16)

⁸² Apesar da preponderância na produção de quadros históricos, a inserção das práticas neoclássicas, ensinadas na Academia Imperial de Belas Artes, foi de suma importância para a formação dos artistas brasileiros que até então contavam com escolas informais para aprenderem as técnicas artísticas. A partir de sua criação importantes nomes foram formados, podendo ser citados entre eles: Manuel de Araújo Porto Alegre, Pedro Américo, Vítor Meirelles, Almeida Júnior, Décio Vilares, Rodolfo Amoedo, Antônio Parreiras, Eliseu Visconti dentre outros. O último já fez parte da Instituição quando ela desde 1889 havia se tornado Academia Nacional de Belas Artes devido ao advento da República. Os artistas ali formados fizeram o papel de narrar os fatos históricos do Brasil através de imagens, criando no imaginário do grande público a visualidade de grandes momentos, alegorias, retratos e imagens de conflitos, nem sempre comprometidos em representar em representar como o fato aconteceu na realidade.

como maior atividade dos artistas daquele período, seguida dos retratos – na maioria das vezes encomendados.

A partir da década de 1910, começam a acontecer as primeiras exposições que apresentavam influência da arte moderna internacional e geravam discussão, confrontando a situação artística nacional com uma a linguagem que transformou-se e expandiu-se nas décadas subseqüentes⁸³. Pode-se citar as iniciativas individuais na pintura⁸⁴ de Lasar Segall em 1913⁸⁵ e Anita Malfatti em 1917⁸⁶ por meio de importantes exposições. Ambas repercutiram bastante, mas ainda vinculavam a arte moderna a ações isoladas e suscetíveis a duras críticas de pessoas que não compreendiam as novas investidas artísticas. Murilo Mendes (1996, p. 105) resume da seguinte maneira:

A arte brasileira dos anos 1916 a 1930 sofreu, como não podia deixar de sofrer, um choque surpresa. Choque vindo da tomada de conhecimento da revolução moderna – fenômeno de ordem geral e não apenas de ordem artística. Choque e crise. Crise nascida da necessidade de refletir as correntes européias. Crise da adaptação das dominantes revolucionárias às possibilidades e ao ambiente do Brasil. Mas essas crises de febre – como sucede muitas vezes no transcurso de certas doenças – retemperavam o organismo artístico nacional, que passou a receber novos elementos de construção.

Assim, para transformar a então nova forma de pensar arte em algo aproximado do senso comum, houve uma demanda de diferentes atitudes que envolviam na, maioria das vezes, a reunião de esforços para tornar mais forte as suas ações e intenções individuais. Isso

⁸³ Levando-se em consideração que na maioria das vezes sofre resistência em sua aceitação tudo aquilo que é novo e traz consigo fortes mudanças, a iniciativa de tornar a arte moderna algo acessível à maioria das pessoas foi uma tarefa árdua, encabeçada por grandes nomes do cenário intelectual e artístico brasileiro.

⁸⁴ Na escultura pode-se destacar a descoberta do trabalho de Vítor Brecheret como importante elemento de transição entre arte acadêmica e moderna no Brasil. Zilio (1982, p. 41) reforça que “entre a exposição de 1917 e a Semana de Arte Moderna de 22, seria ainda através das artes plásticas que o movimento iria consolidar-se [...] e Vítor Brecheret, [torna-se] um símbolo do grupo na conquista de afirmação pública. [...] Não sendo um escultor moderno, possuía uma estilização que poderíamos chamar de modernizante, o que era suficiente para ser considerado moderno naquele ambiente. Nesse sentido, Brecheret serve como uma transição visual capaz de contentar todas as correntes.”

⁸⁵ Leite, J. (1979, p. 652, 1 v.) observa que Lasar Segall esclareceria que sua mostra de 1913 “compunha-se de ‘algumas experiências típicas da arte expressionistas, ao lado de obras de um modernismo mais moderado’. [O autor destaca que] a mostra pioneira de Segall não chegou a causar sensação, nem teve força para aglutinar, em torno ao jovem expositor, as correntes novas.” Já Rui Moreira Leite destacou na banca de qualificação que a Mostra de Lasar Segal de 1913, foi reconstituída em 1988 e verificou-se não haver obras expressionistas do artista naquele momento.

⁸⁶ Segundo Zilio (op.cit., p.40), “em 1917, Anita Malfatti, então com 21 anos, recém chegada de estadas na Alemanha e nos Estados Unidos, realiza um exposição individual. Foi o detonador do movimento. Suas telas expressionistas compunham um conjunto totalmente inédito para o olhar público e dos intelectuais paulistas.” Já para Tadeu Chiarelli, a *Exposição de Pintura Moderna - Anita Malfatti* que aconteceu em São Paulo não deve ser entendida necessariamente como uma mostra individual da pintora, pois contava com trabalhos de alguns artistas internacionais ligados às vanguardas históricas. Sobre isso cf.: CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995.

aconteceu em 1922, com a apresentação coletiva de artistas⁸⁷. Para Mendes (1996, p. 106) “na verdade, os malsinados artistas de 1922 – poetas, escritores, pintores, músicos – são figuras de primeira ordem a que o Brasil imensamente deve; tiraram um pequeno mundo quase do vazio.” Já Martins, L. (2009, p. 53) pensa ser “[...] indiscutível que, mesmo sem a realização da famosa festa no Teatro Municipal, o modernismo existiria no Brasil, porque era uma fatalidade do tempo e estava na convicção dos moços da época.”

Por meio dela deu-se o início à implantação desse espaço moderno, mas naquele momento poucos eram de fato os artistas que entendiam os novos conceitos. Segundo Zílio (1982, p.17) “a partir deste ponto a ruptura com o academismo torna-se irreversível, marcada pelo início do aparecimento de uma nova imagem.” O autor demonstra que essa ruptura inevitável e busca pela nova linguagem na arte brasileira demandou instintivamente dois períodos distintos, sendo que o primeiro deles “inicia-se em 1922 com a criação de uma linguagem que, sendo moderna, fosse também brasileira. E o segundo [...] ocorre no início da década de 30, quando o movimento vai se adaptar às necessidades de uma temática social.” (ZÍLIO, 1982, p. 17) Dessa forma, os artistas se viram obrigados a produzir e ao mesmo tempo entender a arte moderna que essencialmente tinha questões externas e díspares da nossa realidade.

Na busca pela formação de um consenso sobre a nossa arte moderna e sem uma escola de formação oficial, os artistas e intelectuais se veem forçados a encontrar alternativas para dar voz às suas ações⁸⁸. Ainda assim, a muitos deles, faltava o estudo sistemático dos acontecimentos artísticos externos à nossa realidade, para a formação e fundamentação de parâmetros. Martins, L. (2009, p.44) ressalta que “o moderno não é um padrão, nem admite fórmulas. Justamente as fórmulas são características acadêmicas. O modernismo é um processo de liberdade.” No âmbito desse exercício de liberdade talvez possa ser observada uma certa tendência pela escolha das correntes internacionais como o Cubismo e Expressionismo, por parte da maioria dos artistas brasileiros. Tais correntes poderiam ser absorvidas na sua visualidade, apesar de a última tocar em complexas questões sociais na

⁸⁷ Ainda para Zílio (op.cit., p. 41), a fundamentação da Semana de 22 se encontra nas reações contra as críticas às obras de Anita Malfatti. Segundo o autor, “o móvel principal na formação de uma ação comum é a solidariedade em torno de Anita atacada pela crítica de Monteiro Lobato intitulada ‘Paranóia ou mistificação’. [Fica visível, como] de início seus trabalhos são acolhidos com um misto de perplexidade e indiferença”

⁸⁸ Martins, A. (2009, p.30) constata que “[...] não deixa de ser surpreendente lembrar que, há pouco mais de sessenta anos, São Paulo contava apenas com dois museus (o do Ipiranga e a Pinacoteca) e nenhuma galeria de arte. E a carência de livros era tanta que impossibilitava a realização de um curso sobre artes plásticas no jornal, como pediram os leitores da ‘Crônica’ [coluna de Luís Martins publicada no Diário de São Paulo], por falta de bibliografia...”

Europa. Já as suas traduções nacionais possibilitaram que os artistas voltassem-se diretamente para a materialidade da pintura associada a temáticas do país e não para outras questões distantes de nossa realidade⁸⁹.

Durante todos esses anos, no âmbito da produção de retratos, enquanto uns encaravam-no meramente como uma forma de fazer dinheiro através de sua habilidades, outros embrenhavam-se nesse vasto campo de possibilidades, levando-o ao extremo em sua poética. No Brasil, isso radicalizou-se com a entrada na arte moderna. No entanto, apesar da escolha madura de Anita Malfatti, em sua fase inicial – assim como Flávio de Carvalho por toda a sua trajetória – pelo retrato, há várias manifestações em distintos caminhos dentro de sua produção entre os demais artistas brasileiros. Uma das opções para sua fatura reside em uma boa parte dos artistas que estavam atentos às discussões, mas faziam retratos de pessoas da sociedade como forma de manter-se economicamente. Pode-se dizer que a arte moderna ganhava espaço no Brasil, mas ainda tinha dificuldades de se expandir para além dos limites da intelectualidade que a insuflava. Sobre isso, escreve Martins, L.(2009, p.30):

[...] devo dizer – que contribui eficazmente para vulgarizar a arte moderna lutando contra incompreensão da maioria do público. Para se ter uma idéia de como as manifestações mais ousadas da pintura de vanguarda eram pouco consideradas e valorizadas, basta dizer que Tarsila tinha em casa, amontoadas, todas as telas das fases pau-brasil e antropofagia – que seriam disputadas depois a peso de ouro -, pois ninguém daria um centavo por elas. Para ganhar algum dinheiro, ela fazia retratos acadêmicos dos convencionais de Itu, copiados de fotografias e destinados ao Museu republicano daquela cidade, por encomenda de seu diretor, o eminente historiador Afonso Taunay. [...] Noêmia Mourão ganhava dinheiro fazendo retratos de grã-finos. O que, aliás, apesar de toda a sua fama, fazia também Cândido Portinari, no Rio de Janeiro.

Mesmo não sendo utilizado por muitos artistas dentro das diversas possibilidades de seu vasto campo de pesquisa poética, quando o retrato chega à arte moderna, indiscutivelmente, ultrapassa-se sua diversidade de sentidos e formas para ser mais do que simplesmente retratar e virar um pretexto dos artistas para manusearem a realidade, deixando de ter um compromisso expresso com a aparência. Ainda assim continua sendo um

⁸⁹ Em crônica de 20 de julho de 1944, Luís Martins (2009, p.124) escreve: “No Brasil, entretanto, continuamos hoje a repetir problemas que nos são alheios e a adotar fórmulas que nos são estranhas. O que tem faltado, em geral, ao artista nacional é certa dose de humildade que o leve a se despir de aquisições brilhantemente fáceis, oriundas dos resultados de experiências alheias, para tentar novas e arriscadas pesquisas.”

importante documento que reflete amplamente seu tempo e oferece base para o estudo acerca de suas faturas, nuances e fatos⁹⁰.

Dessa forma, pode-se dizer que a dinâmica social interfere diretamente na constituição das mentalidades, sendo fato também, que existe um somatório de ações que proporcionam uma mudança de importantes parâmetros na produção artístico cultural, no final do século XIX, pedindo um novo olhar sensível para si. O ato de representar, palavra que motiva várias discussões ao longo da modernidade, já existia desde que o ser humano teve a necessidade de transformar pessoas, objetos e paisagens em imagens. Quando começam a ocorrer as mudanças estruturais na dinâmica social, “o homem moderno, que encara toda a sua existência como uma luta [...] [faz] a experiência do mundo [converter-se] cada vez mais em experiência de tempo [...]” (HAUSER, 1998, p. 807) Os meios técnicos e as linguagens mudaram com o passar dos anos, no entanto, o artista sempre é uma das maiores testemunhas de seu tempo oferecendo-nos de formas distintas alguns duplos da realidade. Vejamos, a seguir os caminhos trilhados por alguns deles dentro dessa perspectiva.

3.1.2 – Mecanismos da representação

[...] Ingres é o primeiro a compreender que a forma não é senão o produto do modo de ver ou experimentar a realidade do próprio artista; isto é, o primeiro a reduzir o problema da arte ao problema da visão. E isso explica por que, apesar do classicismo da posição assumida, sua pintura foi objeto de vivo interesse para alguns impressionistas, como Degas, Renoir e o próprio Cezánne e, depois, para os neo-impressionistas, em especial Seurat, e finalmente para Picasso. (ARGAN, 1992, p.52)

Posta em crise pela prática moderna, a representação – vista aqui especificamente no que diz respeito ao ser humano – ganha novos desdobramentos à partir de meados do XIX, início do XX. Contudo, para entender os percursos do retrato dentro da prática de Flávio de Carvalho é necessário estabelecer uma aproximação daquilo que conhece-se por “retrato tradicional” com os mecanismos abordados nos retratos modernos, obviamente sem

⁹⁰ Nesse sentido, Coelho (MASP, 2010, p.17) destaca que, “quando um retrato não se parece com o retratado, ele serve para fornecer um retrato do retratante, pelo menos seu retrato intelectual, conceitual, estético – e também seu retrato espiritual”. Tal colocação pode ser aplicada à produção artística de cada período, pois é sempre possível identificar o pintor de um retrato pelo seu estilo. Contudo na arte moderna, essa prática realmente se torna um dos grandes motores da produção retratística, sendo muitas vezes radicalizado ao extremo.

estabelecer juízos ou valores. Trata-se de compreender, portanto, como as formas de representar as pessoas se transformaram ao longo do tempo⁹¹. Esse painel de aproximações conta com um recorte maior do que a própria arte moderna, pois as sucessivas transformações são vistas aqui enquanto continuidade das questões já existentes até então. Faz-se necessário observar criticamente a tendência geral de compreender as pautas modernas enquanto uma ruptura das práticas anteriores, pois no retrato moderno, apesar das inovações na construção da imagem, de certa forma vemos um gênero que herda alguns elementos importantes da história do retrato de uma forma geral como exemplos estabelecidos de gestos, posição das mãos, o olhar ou personagens construídos imagetivamente, como os intelectuais. Flávio de Carvalho, ao exemplo de diversos artistas modernos, depende dessa tensão entre a tradição e a inovação. Por isso, através das aproximações de práticas e formas de trabalhar comuns à alguns artistas em épocas distintas, temos algumas ferramentas para a leitura de obras específicas.

Apesar de ter acontecido em vários lugares com diferentes faturas há muito tempo, da sociedade romana⁹² até a invenção fotografia⁹³ e seus consequentes desdobramentos, estabelecem-se mecanismos para a elaboração e fruição do retrato, indicando como a especificidade da prática muda com o decorrer dos anos⁹⁴. Obviamente, essas condutas

⁹¹ Dentre os mais antigos destacam-se os retratos funerários egípcios pelo tratamento realístico e de profundidade que datam de aproximadamente 2700 anos a.C. Há também exemplos gregos, como constata Gombrich (1999, p. 94): “de fato, os artistas gregos tinham dominado os meios de transmitir um pouco dos sentimentos mudos existentes entre as pessoas”. No entanto, por mais próximo que a sua técnica permitia que eles chegassem do real, ainda não detinham o conceito de retrato, o “que só viria a ocorrer para eles já em fins do século IV.” (GOMBRICH, op.cit., p.106). Antes disso, existiam representações, mas elas não eram fiéis, pois os “artistas gregos [evitavam] dar às cabeças uma expressão particular” (GOMBRICH, op.cit. p. 106).

⁹² Castelnuovo (2006, p.16) observa que, “o retrato [...] na arte romana ganhara complexidade e riqueza excepcionais [avançando no] ilusionismo, que fornecia ao artista a possibilidade de fixar no mármore, [...] qualquer traço fisionômico e característica pessoal, [...] variação perceptível no caráter e humor do modelo [...]”. Contudo, ainda segundo o autor “durante o século III d.C, [...] sofreu uma profunda modificação, obviamente ligada à transformação da totalidade do sistema artístico” (CASTELNUOVO, op.cit., p.16).

⁹³ Segundo Gunning (2001, p.45) “[...] a fotografia coloca-se na interseção de diversos aspectos da modernidade, e essa convergência a torna um meio moderno e singular de representação. Produto da tecnologia moderna, a fotografia suscita tanto a admiração quanto opróbrio como um meio mecânico objetivo de criar uma imagem com apenas a mínima intervenção humana. A aplicação prática das qualidades de precisão e detalhe dessa imagem feita pela máquina foi reconhecida de imediato.” No caso da produção de imagens de seres humanos, West (2004, p. 191) constata que “fotografia não fez do retrato algo obsoleto, mas expandiu o seu potencial”. [tradução livre]

⁹⁴ Pode-se traçar algumas mudanças cruciais na retratística que envolvem o abandono dos tipos. Seguindo este raciocínio, somente no século XIII o retrato volta a ser do indivíduo e a sua produção se mescla com as cenas religiosas pintadas em grandes afrescos. A mudança desse parâmetro muito em parte, ocorre com a aparição de Giotto nas artes, sendo ele o grande nome que domina a técnica do retrato naquele momento na Itália. O artista “[...] procurou mudar os esquemas representativos dos objetos singulares de representação [...], interferiu radicalmente na relação entre os elementos representados.” (CASTELNUOVO, op.cit., p.21). Para Gombrich (op.cit., p.201), o artista “redescobriu a arte de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana. [...]”. Todas as inovações ocasionadas por ele geram um enorme impacto nas artes, pois a partir de então o artista passa a ter o compromisso antes de tudo, com a apresentação/ representação da realidade. Dessa forma, a pintura ganha

variam de artista para artista, contudo, pode-se observar que, se na maioria das vezes e de forma magistral os “retratos clássicos, [...] imobilizam a vida física e psíquica” (MASP, 2010, p.18) de seus retratados, por outro lado “o alcance das proposições modernas para a arte é enorme e de fundas repercussões por não serem apenas estéticas as questões que entram em jogo.” (MASP, 2010, p.18) Dessa forma, o retrato moderno - entendido como um importante documento – “[viola o] princípio do congelamento da vida psíquica e corporal dos retratados e deles não dão uma visão nem única, nem estável. [Da mesma forma que] o tempo e a experiência do tempo são dele igualmente suprimidos.” (MASP, 2010, p.18)

Pode parecer uma afirmação forte, mas não seria um equívoco pensar que o artista que trabalha retratando sofre com as limitações que a própria prática exerce, pois confeccionar a imagem de alguém infere submetê-la ao filtro pessoal do olhar, mesmo quando persegue-se a semelhança como resultado final. Por isso, talvez, a maioria dos retratos concentra-se em pontos específicos que vão desde os mais visuais como a semelhança física e gestualidade até os mais subjetivos como por exemplo, traços da personalidade, padrões comportamentais, dentre outros.

Mesmo sabendo-se que, obviamente, não existem regras fixas nesse jogo de construções imagéticas, não se pode afirmar, por exemplo, que a concentração das pinturas de Flávio de Carvalho na cabeça e nas mãos seja uma iniciativa pioneira⁹⁵. Trata-se de uma prática extremamente recorrente na história da arte, utilizada por diversos artistas em uma tentativa de fazer visível as ações do retratado. Muito antes dele temos artistas como Ticiano,

novos raciocínios entorno da sua fatura e os rostos que antes apareciam prioritariamente imersos em cenas religiosas, passam a ganhar autonomia sendo que a personagem obtém mais destaque que a cena em si. O diálogo estabelecido a partir daquele momento se encaminha no sentido dos seres humanos, ganhando tanta importância quanto a paisagem ou a narração de uma história. Segundo Castelnovo (op.cit., p.23): “existe no Louvre um retrato em madeira que representa o rei da França Jean Le Bon, que teria sido o primeiro retrato autônomo da pintura européia, a primeira reprodução dos traços de um personagem não como doador ou simples participante numa cena ampla, mas isoladamente, por si mesmo.

⁹⁵ No texto foi dado destaque para a questão da cabeça e das mãos, mas existem importantes exemplos de retratos de corpo inteiro, podendo-se citar nesse sentido, o quadro “Os Esposais dos Arnolfini” de 1434 onde os retratados aparecem sem recortes, assim como entra no retrato boa parte do ambiente onde se encontram. Gombrich (1999, p.240) observa que o artista “representa um mercador italiano, Giovanni Arnolfini, que viera aos Países Baixos em viagem de negócios em companhia de sua noiva, Jeane Chenanny. [...] Um simples recanto do mundo real fora subitamente fixado num painel como que por mágica. [...] O quadro representa provavelmente um momento solene na vida do casal: os seus esposais. [...] Provavelmente, o pintor foi chamado a registrar esse importante momento como testemunha, tal como um notário poderia ser chamado para declarar que estivera presente num ato solene idêntico. Isso explicaria por que o mestre após seu nome numa posição de destaque no quadro, com as palavras latinas: “*Johannes de eyck fuit hic*” (Jan van Eyck esteve aqui). No espelho ao fundo do quarto, vemos toda a cena refletida por trás, e aí, assim parece, também vemos a imagem do pintor e testemunha. Ignoramos se foi o mercador italiano ou o artista nórdico quem concebeu a idéia de fazer tal emprego do novo gênero de pintura, o qual pode ser comparado ao uso legal de uma fotografia, adequadamente endossada por uma testemunha. Mas quem quer que tivesse tido a idéia, por certo havia compreendido rapidamente as tremendas possibilidades existentes na nova maneira de pintar de Van Eyck. Pela primeira vez na história, o artista tornou-se a testemunha ocular perfeita, na mais verdadeira acepção da palavra.”

Rembrandt e El Greco já explorando tal possibilidade que aqui, encontra-se ilustrada através das pinturas deste último no “Retrato de senhora com estola de pele”, de 1577/80 (Fig. 3) e “Cavaleiro com a mão no peito”, também de 1577 (Fig. 4). Da mesma forma, que vemos artistas contemporâneos a Flávio, utilizando-se do mesmo recurso em suas pinturas no início do século XX. É o caso de Pablo Picasso com a obra “Gertrude Stein”, de 1905/06 (Fig. 5) e Henri Matisse em “A senhora Matisse: madras vermelho”, de 1907 (Fig. 6).

Sem dúvida, a cabeça é umas das partes do corpo que mais concentra a carga expressiva da pessoa e aliada ao movimento das mãos, oferece-nos uma aproximação com sua gestualidade. É clara a diferença de posturas existentes entre as figuras de Gertrude Stein e a Senhora Matisse, observando a forma incisiva da primeira em relação à sutileza da segunda. Na obra de Flávio de Carvalho, na maioria das vezes, esses posicionamentos também estão diretamente relacionados com a personalidade do retratado. Observando os retratos de Inge, de 1945 (Fig. 7) e de Maria Kareska, de 1956 (Fig. 8), pode-se perceber a densidade e leveza que talvez pertencessem a essas duas mulheres, da mesma forma que foram incorporados às suas imagens através das texturas geradas pelo óleo sobre tela e, por outro lado, na aplicação da aquarela sobre papel.

Contudo, se observarmos a predileção pela retratação somente da cabeça, perceberemos a intenção de um recorte subjetivo muito mais aproximado da pessoa e de seu interior. Pode ser acima de tudo, uma forma de destacar a área sem, contudo, centrar na aparência. Vemos isso em esculturas de Brancusi, como “*Sleeping muse*”, de 1910 (Fig. 9) ou nas pinturas de Modigliani, como “Lunia Czechowska”, de 1919 (Fig. 10) e de Van Gogh em “O escolar”, de 1888 (Fig. 11). Este último, em especial, atuava de uma forma totalmente peculiar e dos extremos questionamentos que se fez, sobre a pintura e sua relação com a realidade, saíram forças para enfrentá-la em suas obras. Dessa forma, seus retratos têm alguma orientação pela aparência, mas apesar disso há um grande interesse na força da cor sobre o retratado. “Van Gogh parece refletir: a realidade [ser retratado] é *outra* em relação a mim, mas sem *o outro* eu não teria consciência de ser eu mesmo, eu não seria”. (ARGAN, 1992, p.125) Portanto, a confecção do retrato é um exercício de compreensão do outro em relação a ele mesmo através das cores⁹⁶.

⁹⁶ Segundo Gombrich (1999, pp. 563-564) Numa de suas cartas, Van Gogh explicou como se dispôs a pintar o retrato de um amigo de quem gostava muito. A semelhança convencional foi apenas a primeira etapa. Tendo pintado um retrato “correto”, passou a alterar as cores e o cenário: ‘Exagerei a cor clara do cabelo, usando laranja, cromo e amarelo-limão, e por trás da cabeça não pintei a parede trivial do quarto mas o Infinito. Fiz um fundo simples com o azul mais rico e intenso que a paleta era capaz de produzir. A luminosa cabeça loura

Outra parte determinante, amplamente colocada em destaque pelos artistas, são os olhos. Se Modigliani os escondia sob a estranheza de um olhar completamente cinza e muitas vezes vago, como se ao invés de expor quisesse encerrar a pessoa dentro dela mesma – ver “Leopold Zborowski”, de 1916 (Fig. 12) – Frans Hals os explorou até o limite, fazendo com que quem observa atentamente seus quadros, por um instante se questione se aquela pessoa não está de fato viva. Necessariamente, a figura não precisa olhar diretamente para o observador. Em “Retrato de mulher (ou Mulher cigana)”, de 1628/ 30 (Fig.13) a retratada sorri e olha de forma displicente para o lado evocando em quem a observa um estado de espontânea malícia ou divagação. Contudo, é quando os faz olhando diretamente que Frans Hals demonstra toda a sua capacidade de fixar na tela uma fração de instante. Em “*The jolly toper*”, de 1627 (Fig. 14) ou no “Retrato de Pieter van den Broecke”, de 1633 (Fig. 15), seus olhos transmitem uma vivacidade única e constante⁹⁷. Na obra de Flávio de Carvalho esta questão aparece em alguns retratos como no olhar esquivo e discreto de “Mulher esperando”, de 1937 (Fig. 16) ou no olhar firme de “Retrato de Burle Marx”, de 1952 (Fig. 17).

Para colocar em destaque as partes citadas, além do uso de cores, a luz é um outro recurso utilizado pelos artistas. Nesse sentido, muitos investigaram e conseguiram trazer de distintas formas para as pinturas seus efeitos sobre o corpo humano. Aqui Rembrandt serve perfeitamente para exemplificar o uso do recurso, pois o artista era um mestre em extrair figuras da penumbra, dando ao observador mais do que uma imagem para efetivamente ser vista, mas deixando algo para complementar. Misteriosamente, quase de forma sorrateira, as figuras literalmente nos observam de volta, quando olhamos. Provavelmente, se o

destaca-se misteriosamente desse fundo azul-forte como uma estrela no firmamento. Lamentavelmente, meu caríssimo amigo, o público apenas verá nesse exagero uma caricatura – mas o que nos importa isso?”

⁹⁷ Gombrich (1999, pp. 415-416) destaca que na obra de Frans Hals, “Talvez possamos admirar ainda mais sua mestria quando olhamos para um de seus muitos retratos individuais [...] [O retrato de Pieter van den Broecke, de 1633] comparado com os retratos anteriores, parece quase uma fotografia. Temos a impressão de conhecer esse Pieter van den Broecke, um autêntico mercador-aventureiro do século XVII. Reexaminemos o retrato de Sir Richard Southwell pintado por Holbein menos de um século antes, ou mesmo os retratos que Rubens, Van Dyck ou Velázquez pintaram nessa época na Europa católica. Apesar de toda a sua vivacidade e fidelidade à natureza, sentimos que os pintores tinham cuidadosamente composto a pose do retratado, de modo a transmitir a idéia de majestosa linhagem aristocrática. Os retratos de Hals dão-nos a impressão de que o pintor “capta” seus modelos num momento característico, fixando-os para sempre na tela. [...] A própria maneira como Hals manipula a tinta e o pincel sugere que ele registrou rapidamente uma impressão fugidia. Os retratos anteriores são pintados com visível paciência – sentimos, por vezes que o modelo permaneceu sentado e quieto por várias sessões, enquanto o pintor captava cuidadosamente detalhe após detalhe. Parece que testemunhamos seu ágil e rápido manuseio do pincel, através do qual faz surgir a imagem de um cabelo revoltado ou de uma manga enrugada, com algumas pinceladas de tinta clara e escura. É claro, a impressão que Hals nos dá, a de que viu o seu modelo num relance, num movimento e humor característicos, jamais seria obtida sem um esforço muito aprimorado. O que a primeira vista parece ser um enfoque displicente é, na realidade, um efeito cuidadosamente premeditado. Embora o retrato não seja simétrico, como eram quase sempre os retratos anteriores, tampouco lhe falta equilíbrio. Tal como outros mestres do período barroco, Hals sabia como obter essa impressão de equilíbrio sem parecer que estivesse obedecendo a uma regra.”

“Autorretrato”, de 1659 (Fig. 18), assim como “O Retrato da jovem Saskia”, de 1633 (Fig. 19) estivessem plenamente iluminados, não ofereceriam o mesmo interesse às figuras representadas.

É praticamente impossível falar de luz sem lembrar de Caravaggio. Apesar de tratar-se de um pintor que pouco dedicou-se ao retrato diretamente, conseguia, em suas obras, efeitos reais que agregavam extrema teatralidade, tornando-se uma referência no assunto. Um exemplo que pode ilustrar tal colocação é “Davi com a cabeça de Golias”, de 1609 (Fig. 20). Apesar de ser uma cena bíblica é também um diferente autorretrato que impõe-se pela veracidade e dramaticidade oferecida. A luz faz o papel de colocar em destaque o corpo branco de Davi, amplamente iluminado, que oferece em primeiro plano a incrível cabeça do artista, como o Golias morto. O resto está imerso em um breu que contrapõe-se à figura quase luminescente do rapaz.

Também diferenciados, foram os efeitos luminosos conseguidos por Monet. Pode-se dizer que o artista, assim como muitos de seus contemporâneos, era mais preocupado com o efeito que a luz exercia sobre os objetos de uma forma geral, do que com a busca de destaque ou dramaticidade provocada por ela em uma imagem. Vemos isso na tela “Camille e Jean na colina”, de 1875 (Fig. 21). Mais do que esconder, ele apresenta a mulher e a criança envoltos por uma luminosidade cativante. Em destaque, a contraposição da claridade do céu em relação com as sombras projetadas no chão. Percebe-se claramente a diferença do “clima” entre as figuras de Rembrandt, de Caravaggio e de Monet pela nem tão simples sugestão oferecida pelo uso da luz.

No sentido das radicalizações, as distorções nas imagens podem ser vistas como um dado que aparecia já na obra de El Greco, mas que se intensificou profundamente no século XX. Em muitos casos, aconteciam como se forças imaginárias atuassem sobre a figura fazendo com que elas instintivamente ganhassem outras formas impostas pelas formas do artista pintar. Vemos isso nos retratos de Oscar Kokoschka, que muitas vezes submetia as figuras à pinceladas cruas – observar “Retrato de Adolf Loos” (Fig. 22), “Peter Altenberg” (Fig. 23), ambos de 1909, “Joseph de Montesquiou-Fezensac”, de 1910 (Fig. 24) e “Victor Ritter von Bauer”, 1914 (Fig. 25). Vemos como a mão do artista constroi esses homens, de acordo com o seu olhar⁹⁸.

⁹⁸ “Pois eu os representei, tomei o lugar deles e transmiti sua imagem por meio de minhas visões. É a psique que fala (KOKOSCHKA, 1912, [s.p.] apud DEMPSEY, 2003, p. 70)

No sentido das distorções, um possível parâmetro para reflexão é o trabalho de Francis Bacon⁹⁹. Apesar de o recorte de sua produção ser um pouco posterior ao de Flávio de Carvalho, trata-se de uma artista que levou ao extremo seus retratos justamente por acreditar ser impossível vencer a barreira da pele dos indivíduos. Por isso, muitas vezes distorcia as imagens, talvez na tentativa de trabalhar de um modo diferente com o único dado que acreditava ser palpável nos indivíduos retratados

No final dos anos 1960, Bacon incorpora cada vez mais múltiplas visões ao seu retrato dentro de uma única tela. Para despistar a impressão de percepção, as regravações de memória, as reversões e fragmentações de espelhos, e as distorções das fotografias, ele reiterou e ampliou os recursos, maneirismos, gestos e posturas de seus retratados. Apesar de acreditar que é impossível conhecer alguém completamente - "Mesmo quando você está apaixonado, você não pode quebrar as barreiras da pele" - Bacon procurou nas superfícies dos seus amigos por alguma insinuação de suas vidas interiores. "Qualquer movimento que você pinta tem diversas implicações. Por que e como uma pessoa está em pé ou sentada transmite vários significados sobre ela. "Declarando não ser religioso e não acreditar na alma, Bacon conclui que mente, sistema nervoso, e o corpo são um. [tradução livre]¹⁰⁰ (DAVIES e YARD, 1986, p. 50)

Nesse caso, as distorções acontecem em decorrência dessa busca pela gestualidade por meio da sobreposição de diversas movimentações, em uma mesma imagem. Porém, isso já era uma prática comum a alguns dos cubistas. Nos retratos de Dora Maar – observe “Retrato de Dora Maar”, de 1937 (Fig. 26) e “A blusa amarela”, de 1939 (Fig. 27) – Picasso faz a mesma sugestão deformante que incide sobre o rosto de Dora. Contudo, nos “Três estudos para a cabeça de Isabel Rawsthorne”, de 1965 (Fig. 28) e no “Retrato de Isabel Rawsthorne”, de 1966 (Fig. 29), Bacon de fato ultrapassa o dado material, para expor algo mais da mulher, provavelmente por focar especificamente sobre a cabeça e deixar claro que nada mais lhe

⁹⁹ “[...] em Francis Bacon, a distorção física no retrato tornou-se uma referência perturbadora para os lados negativos da condição humana. [...] ele não apenas revela o esvaecimento do eu corpóreo mas estava usando seus retratos para transmitir visualmente a violência do sofrimento e tristeza humana. Bacon comprometeu-se com a história do retrato já no início da sua carreira, quando copiava o retrato do Papa Inocêncio X de Velazquez mas substituiu o semblante sombrio do modelo com uma máscara de gritar. [Assim] usou o retrato para chamar atenção para várias coisas sobre a existência humana que o retrato do passado não estava pronto para mostrar”. [tradução livre] (WEST, 2004, p. 202, 203)

¹⁰⁰ “In the late 1960s Bacon increasingly incorporated multiple views of his portrait subjects within a single canvas. As though to outwit the impression of perception, the reworkings of memory, the reversals and fragmentations of mirrors, and the distortions of photographs, he reiterated and amplified the features, mannerisms, gestures, and postures of his subjects. Despite his belief that it is impossible ever to know someone completely – “Even when you’re in love, you can’t break down the barriers of the skin” – Bacon searched the surfaces of his friends for some intimation of their inner lives. “Any movement you paint has all kinds of other implications. Why and how a person stands or sits conveys all sorts of other things.” Declaring that he is not religious and does not believe in the soul, Bacon concludes that mind, nervous system, and body are one”.

interessa ao descartar o fundo e centrar somente na figura. Picasso, por outro lado funde a figura e o fundo, demonstrando mais uma vez desinteresse pela figuração pura. Nesse sentido, Flávio talvez possa ser compreendido como que no meio dessas duas posturas. Dentro dessa perspectiva, não se pode deixar de observar que, mesmo com as inovações de linguagem assumidas pelo “retrato moderno”, ainda vemos neles muitos elementos – como escolhas por composição, luz e etc. – deverem ao retrato dito “tradicional”. No caso de Flávio de Carvalho, pela própria formação europeia, é bastante provável que o artista tenha mantido contato com a cultura visual estabelecida pelos grandes mestres no âmbito do retrato, além do contato inicial com movimentos modernos, que já aconteciam na década de 1910. Ele mesmo ressaltava que sua formação teve um caráter “tradicional”¹⁰¹. Talvez por isso, apesar de estar inserido na linguagem expressionista, em seus retratos, há a centralização na cabeça – e nas mãos – como uma opção de recorte que dialoga com diversos retratos produzidos de longa data, assim como há a tendência às distorções, dado mais visto em obras modernas, além da fusão de figura e fundo, como um importante elemento das suas obras. No entanto, diferentemente de Bacon, Flávio efetivamente acreditava, em uma visão para além da superfície do retratado, buscando expor primeiramente o seu interior, apoiado na gestualidade. Ainda deve-se observar a clara influência dos trabalhos de Oscar Kokoschka sobre a forma de pintar do artista brasileiro¹⁰². Tal qual se faz visível nos retratos de “Oswald de Andrade e Julieta Bárbara”, de 1939 (Fig. 30) ou nas linhas onduladas, levemente distorcidas na testa de Aram Khathaturian, pintura de 1957 (Fig. 31).

Conforme exposto anteriormente, vários foram os artistas que trabalharam com a elaboração de retratos no Brasil. Muitos deles usavam-no como recurso para sustentar-se, através de encomendas. Essa produção, portanto, não configurava-se enquanto parte significativa de suas produções. Dentro dessa perspectiva, pode-se aproximar Flávio de Carvalho a outros dois brasileiros que também trabalhavam de forma expressiva com o retrato em suas obras: Anita Malfatti e Cândido Portinari.

Em alguns trabalhos do início de sua carreira, Anita Malfatti já apresentava tendência às manchas e às cores mais fortes. Vemos isso em “O Camponês”, obra não datada (Fig. 32), “Retrato de um professor (Cabeça de velho)”, de 1912/ 13 (Fig. 33) e em “Meu Irmão

¹⁰¹ É conhecido que em Londres há desde 1856 a Galeria Nacional de Retratos, museu especializado sobre o assunto e que contém grande acervo de diversos períodos. Para saber mais sobre *The National Portrait Gallery* cf.: < <http://www.npg.org.uk/home.php> >. Acesso em 11 de fev. 2012.)

¹⁰² A penetração no estado psíquico dos modelos que retratou é das preocupações fundamentais do artista [...]. Algumas afinidades podem ser estabelecidas entre a veemência sgnica de Flávio de Carvalho e a caligrafia barroca de Kokoschka.(17ª. BIENAL..., 1983b, p. 6)

Alexandre”, 1914 (Fig. 34). Ali, a proximidade com o expressionismo já estava começando a aparecer, mas essa influência fica clara nas obras de 1915/16 que são apresentadas em sua tão criticada exposição. Nela, figuraram grandes trabalhos no gênero, promovendo por meio deles uma atualização de cores e formas na maneira de representar a figura humana¹⁰³. São as reverberações do movimento, muito bem compreendido pela artista que se faziam visíveis nos retratos como “O japonês”(Fig. 35), “A estudante” (Fig. 36), “A mulher de cabelos verdes” (Fig. 37), “A estudante russa” (Fig. 38), “O homem amarelo (1ª. versão)” (Fig. 39), “O homem amarelo (2ª. versão)” (Fig. 40), “A boba” (Fig. 41), dentre outros do período¹⁰⁴. É importante observar que a leitura expressionista que a artista faz do mundo em sua pintura de uma forma geral, tende mais às linhas através dos robustos contornos que as manchas de Flávio de Carvalho, embora ambos dêem preferência às cores fortes Anita utilizava áreas que caminham juntas pela tela, enquanto em Flávio, as massas de cores que se contaminam e tomam conta de suas pinturas de forma aparentemente desorganizada.

Superado o momento de maior confronto da artista com a crítica, seus retratos passam a acontecer de forma diferente daquela apontada nos trabalhos de 1915/16. As manchas de cores continuam, menos vigorosas e contundentes do que as primeiras. Pode-se observar isso em trabalhos de diferentes épocas: “Retrato de Lalive”, de 1917 (Fig. 42) e o retrato de “Baby de Almeida”, de 1922 (Fig. 43) onde existe uma sugestão de luminosidade em torno da cabeça da mulher. Baby foi retratada também por Lasar Segall, em 1927 – ver “Retrato de Baby de Almeida” (Fig. 44). Aqui a mulher do advogado, jornalista e escritor Guilherme de Almeida, aparece como uma figura mais linear, em uma pintura bastante influenciada pelo cubismo, apesar das cores vivas. Em um retrato anterior de Lasar, observa-se algumas áreas facetadas, contudo as manchas e as cores estridentes predominam aproximando-o da vertente

¹⁰³ Sobre o uso da cor a artista comenta: “um belo dia, fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e a minha primeira descoberta. [...] Pensei, o artista está certo, a luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos pela luz. [...] Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado por todas as cores. (MALFATTI, [s.d.; s.p] apud ALMEIDA, 1976, p. 14)

¹⁰⁴ Sobre estas três obras em especial, Coelho (MASP, 2010, p.140) comenta que são “de particular relevância na produção de Anita Malfatti” e para a arte brasileira. Segundo o curador, “as marcas do expressionismo [nesses retratos] encontram-se mais na cor (sobretudo no rosto e no fundo, pintados com pinceladas irregulares e “mal acabadas” que [lhes] dão uma movimentação particular do que no desenho [...], razoavelmente realista. Esse relativo realismo, não foi suficiente, porém para [incluir-las] na categoria de *pinturas suaves*, habitualmente bem recebidas [...]” Chiarelli, (2002, p. 163-164) comenta que [...] a poética manifestada por Anita Malfatti na maioria das obras da mostra de 1917 revelava uma outra finalidade da arte: tornar visível a relação original do artista com o mundo, independentemente da obediência a qualquer cânone e a qualquer propósito exterior à própria realidade do objeto de arte”.

expressionista, como vemos em “Retrato de Margarete”, de 1913 (fig. 45).

Talvez, possa-se afirmar que dentre todos os artistas do período, Cândido Portinari foi um dos que mais produziu retratos. Vindo de formação inicial acadêmica, o artista chegou a ganhar a bolsa de estudos oferecida pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1928, quando o espaço moderno começava a entrar em formação no Brasil¹⁰⁵. Contudo, é visível a diferente postura assumida por Portinari na fatura das suas obras. Muitos de seus retratos têm caráter bastante institucional, respeitando figuração, cores e formas na captação da imagem da pessoa, normalmente muito atrelada à sua aparência física. Esses podem ser listados como uma produção à parte, descolados do somatório de suas obras, que foram produzidas em diálogo com o âmbito moderno. Eles aconteciam em decorrência do mercado que favorecia a realização de imagens institucionais de políticos e paralelamente de figuras da sociedade e intelectuais. Pode-se observar esses dados no “Retrato de Olegário Mariano”, de 1928 (Fig. 46), “Retrato de Oscar Borgerth”, 1931 (Fig. 47). Ambos são representados com elementos importantes de suas vidas: o primeiro, poeta, com o fardão acadêmico e o segundo, músico, com seu violino. O “Retrato de Maria”, de 1932 (Fig. 48) tem o fundo seguindo o mesmo tratamento pictórico dos dois primeiros, sendo ele liso, sem nenhuma referência externa. Já os retratos de Paulo Rossi Osir, de 1935 (Fig. 49) e de Getúlio Vargas, de 1938 (Fig. 50) demonstram os diferentes tratamentos que o pintor dava para seus retratados: o primeiro tem traços bem soltos e cores suaves. O fundo apresenta tratamentos diferenciados, sendo que do lado esquerdo há uma divisão próxima do meio da tela e o lado direito é cinza com uma sugestão de luminosidade na cabeça do artista. O segundo tem o peso de seu cargo como maior elemento da imagem. Getúlio aparece usando faixa presidencial em uma pose bastante solene. O quadro tem a predominância de tons mais escuros, sendo quebrado apenas por uma luminosidade no fundo, como se sugerisse um pôr do sol no horizonte.

Segundo Miceli (1996, p.119) “o expediente assumido por Portinari consistia em trazer os retratados para dentro desse universo pictórico” criado por ele e constata que:

embora a fórmula afinal estabilizada por Portinari derivasse sua matriz de inspiração de modelos renascentistas, italianos e flamengos, temperados pelos luminares das

¹⁰⁵ Miceli (1996, p.57) ressalta que “a experiência da viagem e estadia de Portinari na Europa foi semelhante á de tantos outros artistas latino-americanos de sua geração, distantes dos centros hegemônicos de criação e inovação estética. A documentação disponível é unânime em relatar suas visitas aos museus, o contato com a produção dos grandes mestres, o fascínio exercido por algumas das figuras mais destacadas da escola de Paris (em especial Modigliani, Picasso, de Chirico, Rouault, etc.), e também a pequeníssima produção do artista brasileiro nesse período. Há referências a duas ou três naturezas-mortas, um autorretrato e pouca coisa mais”.

pinturas acadêmica e impressionista francesa bem como diversos artistas da escola de Paris, tais chaves não esgotam a matéria prima de sua linguagem pictórica nem explicam seu êxito comercial e simbólico junto aos integrantes das elites dirigentes brasileiras, que constituíam a principal clientela desse gênero de pintura. (MICELI, 1996, p. 118)

O diálogo de Flávio de Carvalho com a prática do retrato é um pouco diferente da estabelecida por Portinari. Ambos foram importantes no fortalecimento de caminhos possíveis para a consolidação de novas práticas artísticas, tendo Flávio um papel crucial nas iniciativas mais independentes¹⁰⁶. Porém, também pode ser listado entre os artistas que mais utilizaram o retrato como grande elemento em sua obra plástica, tendo confeccionado inúmeras obras nesse sentido, muitas vezes sem serem encomendadas.

Como já foi descrito no primeiro capítulo, ele era profundamente interessado em trocas intelectuais e frequentemente aproximava-se de seus retratados – ou os retratados dele – com o intuito de estabelecer possibilidades de diálogos. Atualmente, se observadas de forma atenta, várias coleções particulares ou de museus, contam com obras que surgiram desse tipo de encontro. Por meio delas, é possível remontar muito das relações construídas na prática efetiva da arte de uma forma geral, tanto no exterior quanto no Brasil.

3.1.3 – Intelectuais Retratados

[Em algum momento, os retratos] parecem ter a tangibilidade de um documento ou de um fato, mas estas especificidades são parcialmente e inevitavelmente mediadas e sujeitas aos contextos de sua produção, exibição e recepção. [tradução livre] (WEST, 2004, p. 14)

A representação de intelectuais não é uma prática nova no âmbito dos retratos. Inicialmente, preocupados em retratar membros da nobreza e do clero, logo voltaram-se também para os estudiosos, como uma forma de demarcar as personalidades importantes do

¹⁰⁶ “Em todo caso, a implantação da arte moderna em São Paulo em 1929 surge da conjugação da atividade desses setores mais esclarecidos da burguesia, associada ao entusiasmo dos jovens intelectuais. Esse tipo de frente de ação cultural permitirá à arte moderna se desenvolver sem uma dependência direta do governo”. (ZÍLIO, 198, p.59)

meio em que viviam¹⁰⁷. Primeiramente, quando as pessoas em ascensão social buscavam o retrato era para também manifestar poder e status, “o princípio da semelhança importa muito menos que o da conformidade da imagem e da função” (CASTELNUOVO, 2006, p.69). A pintura com excesso de detalhes e informações – principalmente sobre as atividades do retratado – é uma alternativa amplamente utilizada na obra Holbein¹⁰⁸, como por exemplo na tela “Os embaixadores”, de 1533 (Fig. 51). De forma mais sucinta, El Greco também explora as características do retratado e seus objetos em “Retrato de Jorge Manuel”, de 1600/ 05 (Fig. 52). A tela limpa, centrada na figura e em seus materiais de pintura, demonstra que o artista queria passar a imagem de um retratado também vinculado às práticas artísticas. Além disso, há também a vontade de parecer reflexivo tal qual no “Retrato de Samuel Johnson (*Blinking Sam*)”¹⁰⁹ (Fig. 53) que aparece concentrado lendo no retrato pintado por Joshua Reynolds, em 1775. Castelnuovo (2006, p.95) observa que com o passar dos anos,

“[...] de certo modo, criou-se assim um retrato intelectual: em vez de sublinhar particularmente certos elementos – condição social, aparência mundana etc. (mas também sem desprezá-los) -, [os] retratos [no geral] exaltam no modelo os traços de sensível *connoisseur*, de homem de gosto”.

¹⁰⁷ A busca pela caracterização dotada de um movimento interno, com nuances de personalidade para além dos atributos físicos acabou dominando a forma de pensar de muitos artistas, apesar das diferenças nas suas faturas. Para Castelnuovo (2006, p.63) “[...] no espaço de alguns decênios, não apenas se assiste a uma mudança no campo das possibilidades formais (devido ao uso do claro-escuro, da pintura “pura” etc.), mas também a uma transformação dos elementos considerados prioritários e significativos. Uma vez reconhecidos o valor e o sentido da introspecção, surge o desejo de parecer reflexivo, pensativo, até mesmo meditabundo, de mostrar a própria sensibilidade, a própria cultura. Multiplicam-se assim as expressões apaixonadas, a mão no peito a indicar o coração, os olhares eloqüentes. Mudam-se os atributos. Ao anel de casamento, às luvas, à medalha, ao elmo, à espada, ao brasão, acrescenta-se o pequeno livro, o *Petrarchino*, aberto numa página significativa, para o qual o modelo lança um olhar cheio de alusões. [...] Em contrapartida, sempre com maior frequência aparecem efígies de poetas, escritores, de intelectuais. [...] Se o burguês, e mais tarde ainda o aristocrata, quer se fazer representar como apreciador de música e poesia, assim como ser reflexivo e problemático, o intelectual, o escritor, o poeta vêm glorificados por sua função de ideólogos, eventualmente, de organizadores, de novas estruturas culturais. Essa importante colocação demonstra que os intelectuais também ganharam espaço e importância dentre as possibilidades de pessoas a serem retratadas, dividindo atenções com nobres, membros religiosos e etc.

¹⁰⁸ Segundo Gombrich (1999, p.376-379) “o modo como Holbein [coloca as] figura[s] no quadro mostra o toque seguro do mestre. Nada parece ser deixado ao acaso, a composição é tão perfeitamente equilibrada que pode facilmente parecer-nos “obvia”. Mas era essa exatamente a intenção de Holbein. Em seus primeiros retratos, ainda procurou exibir sua maravilhosa habilidade na reprodução de detalhes, caracterizar o retratado através do seu ambiente, das coisas de sua vida. Com a idade, sua arte foi ficando mais madura, e Holbein parecia necessitar cada vez menos de tais recursos. Não queria destacar-se nem desviar nossa atenção do retratado.

¹⁰⁹ “No final do século dezoito, [...] artistas estavam produzindo retratos de estudiosos e escritores [...] como um meio de enfatizar o poder intelectual de seus assuntos. A famosa coleção de retrato de homens de Reynolds tais como o escritor Samuel Johnson e o músico Charles Burney, pintado pelo seu amigo Sr. Thrale, é um exemplo claro disto. [...] Reynolds pintou esse círculo íntimo de escritores, músicos e pensadores para uma biblioteca, adotando um padrão para o tamanho da tela e do formato de meio comprimento para cada pintura. Entretanto, a semelhança entre diferentes retratos termina aqui. Cada um representa alguma coisa individual sobre o modelo. [...] [tradução livre](WEST, 2004, p. 88)

No entanto, mais do que a obrigação de retratar pessoas parecendo intelectuais, os artistas buscavam fazer retratos daqueles que de fato eram produtores de conhecimentos¹¹⁰. Assim, deu-se o registro de vários escritores, poetas, músicos, artistas, etc., como alternativa de documentar uma parte da vida daqueles que fizeram a diferença em seu tempo. Contudo, deve-se atentar para o fato de que, apesar de estarem ligados a algo real, os retratos continuam sendo principalmente representações dos retratados, e “como qualquer documento histórico, é importante equilibrar o que parece ser uma apresentação dos ‘fatos’ com a forma como os fatos são representados e entendidos”. [tradução livre] (WEST, 2004, p. 53) Quando Rafael Sânzio pintou a “Escola de Atenas”, em 1509 (Fig. 54), fica claro que o afresco é, em menor medida, a tentativa de apresentar os personagens do passado clássico que o inspirava, através de uma homenagem filtrada pela sua forma de pintar, em que agregou importantes nomes da Grécia antiga de distintas áreas de conhecimento, como Platão, Aristóteles, Sócrates, Pitágoras, Euclides, dentre outros¹¹¹.

Não obstante, começam a aparecer os primeiros retratos individuais de intelectuais contemporâneos aos artistas, obviamente, pautados pela prática do período. Por exemplo, o “Retrato de Dante Alighieri”, de 1495 (Fig. 55), pintado de perfil¹¹² por Sandro Botticelli. Já Holbein, em um dos retratos que pintou de Erasmo de Rotterdam, em 1530 (Fig. 56), o apresenta com o corpo inclinado para a esquerda, com Erasmo olhando indiretamente para fora do quadro: seu olhar não encontra-se com o do observador. William Shakespeare, na imagem conhecida como “Retrato de Chandos”, de 1610 (Fig. 57) atribuída à John Taylor, também não está totalmente de frente, mas olha diretamente para quem o observa. No entanto, sua expressão diz pouco sobre seu estado de espírito no momento em que foi retratado. Nota-se essa mesma postura nos retratos de Voltaire pintado por Nicholas Largillière, em 1718 (Fig. 58) ou o “Retrato de Jean Jacques Rousseau”, de 1753 (Fig. 59) pintado por Maurice Quentin de la Tour.

¹¹⁰ Retratos também tem fixado a imagem de pessoas que se destacam pela reputação do seu trabalho criativo ou intelectual. [...] Retratistas geralmente tentam expressar algo do seu espírito interior ou poder criativo, e assim retratos de escritores, filósofos, compositores, teólogos e estudiosos podem ser diferentes na ênfase dos retratos de governantes e profissionais de outras categorias. [tradução livre] (WEST, op.cit, p. 87)

¹¹¹ “Mas retratos de filósofos e escritores foram proeminentes nas coleções do mundo antigo. Durante o Renascimento, coleções de retratos imaginários esculpidos de escritores famosos da antiguidade geralmente agraciaram bibliotecas e estudos privados”. [tradução nossa] (WEST, 2004, p. 87)

¹¹² Castelnuovo (2006, p. 31) observa que se grandes pintores como “Alberti representava-se de perfil, não era certamente para continuar a linhagem do doador do século XIV, mas por uma deliberada influência clássica, a da numismática. Em outro trecho sobre o assunto a autor complementa demonstrando “que nas culturas ocidentais (e também orientais) os mitos do nascimento da pintura sempre foram vinculados ao traçado linear da sombra de um corpo – em outros termos à silhueta. Plínio e Quintiliano falam a respeito [do assunto] e [...] é possível, portanto, que a suposta longínqua antiguidade desse tipo de representação também tenha contribuído para aumentar-lhe o prestígio.” (CASTELNUOVO, op.cit., p.34)

No século XIX, ocorre uma mudança importante na maneira de representar a figura do retratado. Pode-se observar a inserção do local onde eles se encontram, assim como deixa-se de ter uma expressão indefinida para assumir uma postura reflexiva, ou até mesmo questionadora. Observamos isso nos retratos de Charles Baudelaire, de 1844 (Fig. 60) de Emile Deroy e de Victor Hugo, de 1879 (Fig. 61) pintado por Léon Bonnat. Ambos vestem preto e encontram-se de frente, olhando diretamente para o observador, um pouco reclinados na cadeira com a mão esquerda apoiando a cabeça. Baudelaire parece inquirir quem o observa, segurando firmemente com a mão direita a cadeira em que está assentado, sendo que Deroy preferiu fazer um recorte bem aproximado do retratado. Bonnat optou por retratar Victor Hugo quase de corpo inteiro, assentado em uma cadeira, apoiado em um grosso livro com a mão direita sobre o peito.

Já em “Émile Zola”, de 1868 (Fig. 62) pintado por Edouard Manet, o escritor também encontra-se sentado e representado quase de corpo inteiro. Contudo, não está imerso na escuridão como Baudelaire e Victor Hugo. O local tem tanto destaque quanto o retratado: vemos reproduções de pinturas e gravuras, papéis e livros sobre a mesa. Vários elementos fazem menção ao pintor. Zola encontra-se quase de perfil com um livro aberto nas mãos. O retrato lembra muito a tradição de retratados cercados pelos elementos de seu cotidiano, como os feitos por Holbein, por exemplo.

Na escultura, pode-se citar duas diferentes formas de tratamento ao abordar a imagem do retratado em três dimensões. O “Busto de Voltaire com peruca” (Fig. 63) insere-se em uma série de representações do escritor elaboradas por Jean-Antoine Houdon, sendo esta de 1778. Destaca-se o fato de vermos uma outra etapa da vida do representado, pois na tela anteriormente citada (Fig. 58), ele tinha cerca de 23 anos. Nesse busto, o vemos mais velho, tendo destaque o rosto com marcas de expressão. Chama a atenção também, a qualidade dos detalhes, vistos na peruca e na camisa. Postura oposta a de Auguste Rodin que preferiu fazer o “Monumento à Balzac”, de 1897 (Fig. 64) não como uma reprodução fiel do retratado, mas agregando as imperfeições do processo de construção da obra. Segundo West, trata-se de uma forma de utilizar os materiais tradicionalmente conhecidos de uma maneira não tradicional. “Rodin fez várias versões do seu Balzac tanto como figura esculpida e moldada. O modelo final em bronze enfatiza a irregularidade do material. A imperfeição no rosto de Balzac se destaca, em vez de uma figura humana cuidadosamente composta.” [tradução livre] (West, 2004, p.89)

No Brasil, observa-se a opção dos artistas pela realização de retratos, destacando-se o enorme volume de intelectuais retratados, principalmente entre as décadas de 20 e 50¹¹³. Percebida a necessidade de agregar para ganhar força, o movimento moderno brasileiro, desde suas primeiras ações até a consolidação de sua prática, foi formado por uma vasta gama de intelectuais de todas as áreas. Com isso, através das afinidades e amizades formadas pela aproximação em torno do mesmo tema, muitos artistas pintavam a figura dos intelectuais – sendo grande maioria de escritores – que ajudavam não só a fundamentar a prática da arte moderna no Brasil, como também pode-se perceber claramente que essa escolha caminhava no sentido da construção da imagem da intelectualidade brasileira. Miceli (1996, p.20, 22), observa que:

toda a sutilíssima gama de relações de amizade envolvendo artistas e escritores da geração modernista, sinalizam não apenas um intercâmbio de ideias, de sonhos e projetos, e de tudo o mais que conta na vida, mas refletem por outro lado um confronto apaixonante de representações (literárias e visuais), uma entonação de voz e uma fixação de imagens de uns em relação aos outros.[...] O ponto mais sensível desse adensado relacionamento entre escritores e artistas liga-se de imediato com as condições em que ocorre o processo de fabricação de imagens, tanto aquelas para fruição no ambiente doméstico e familiar, outras de estatuto ambíguo destinada a uma circulação restrita nos veículos consumidos, sobretudo, pelos próprios intelectuais e artistas, como uma terceira categoria de imagens destinadas predominantemente a mais ampla divulgação pública.

Nesse contexto, temos alguns exemplos interessantes de produção de imagens de intelectuais. Anita Malfatti fez alguns retratos, podendo-se destacar a imagem de “Fernanda de Castro”, de 1922 (Fig. 65), que encontra-se inserida ainda na fatura expressionista do início da carreira da artista. Outro interessante exemplo é a tela “O poeta”, de 1943/45 (Fig. 66) que contrasta da fase inicial nas cores e pinceladas, oferecendo-nos uma visão mais sóbria de um poeta não identificado.

Tarsila do Amaral, também tem uma produção pequena nesse contexto, destacando-se os dois retratos de Oswald de Andrade. O primeiro, de 1922 (Fig. 67), é mais vivo, com cores iluminadas conseguidas por manchas que se espalham tanto pela figura quanto pelo fundo da tela. A segunda, de 1923 (Fig. 68), insere-se em uma linhagem mais cubista, assumindo tons

¹¹³ Em pesquisa informal, foram localizados poucos retratos dos escritores brasileiros antes do século XX. Dentre eles, pode-se destacar a existência de imagens de Castro Alves, José de Alencar e Casimiro de Abreu sem referência de autoria ou procedência. Já Olavo Bilac, Eça de Queiroz e Euclides da Cunha tem algum material fotográfico disponível. Somente Manchado de Assis, tem uma tela pintada por Henrique Bernardelli de 1905 e que faz parte da coleção da Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

consonantes conseguidos em pinceladas lisas e sem muitas manchas de cores. Da mesma forma é o “Retrato azul (Sérgio Milliet)” (Fig. 69) que segue o mesmo padrão visual da imagem de Oswald de Andrade. Já na década de 1940, Tarsila faz o “Retrato de Luís Martins” (Fig. 70), seguindo um padrão totalmente diferente do assumido pela artista em suas demais obras, inclusive retratística de intelectuais. Trata-se de um retrato bastante figurativo, chegando perto do tratamento tradicional através da representação de figura e fundo bem definidos além das cores próximas da realidade.

Nesse sentido, temos Cândido Portinari que também assumia uma postura diferenciada entre suas obras no geral e seus retratos. Conforme visto anteriormente, a fatura do artista era adequada à figura representada, sendo que nos intelectuais o artista se liberava para ousar um pouco mais. Ainda assim seguia basicamente o mesmo padrão de figura de frente ou levemente virada, inserida em um fundo que destaca o horizonte. O tratamento realista falava mais alto em algumas obras, como se pode perceber no “Retrato do poeta Felipe d’Oliveira”, de 1934 (Fig. 71) em que temos um retrato quase fotográfico e na imagem de “Carlos Drummond de Andrade”, de 1936 (Fig. 72). Drummond está inserido em uma representação quase toda acinzentada, sendo que o degradê do horizonte no fundo coloca a figura em destaque. No “Retrato de Manuel Bandeira”, de 1931 (Fig. 73), Portinari insere mais detalhes na imagem, compondo um fundo com a vista panorâmica da Baía de Guanabara. Segundo Micelli (1996, p.63), nas imagens de Manuel Bandeira, “Portinari revela um cuidado deliberado em retocar os traços menos favoráveis do rosto do poeta”. Ainda assim nesse retrato, tem-se algo menos formal do poeta dentro do contexto das obras de Portinari.

Um dos poetas mais relacionados ao retrato era Mário de Andrade e merece destaque o contraste das diversas imagens do escritor feitas por vários artistas. Para Micelli, (1996, p. 86) o centro de tudo está no “narcisismo assumido de Mário, que não lhe dava tréguas em sua compulsão de desejar mais e mais novas representações de sua pessoa, qualquer que fosse o artista, o suporte, o gênero ou o veículo dessas imagens”. Isso poderia ter relação tanto com interesses intelectuais, como também com seu acentuado apresso por objetos artísticos. Das aproximações surgem mais do que relações intelectuais, pois como ainda destaca Micelli (1996, p. 86) “seu fascínio pelos artistas plásticos e suas obras tinha tanto a ver com seus interesses de ordem propriamente intelectual como com suas veleidades de grandeza social e refinamento mundano”. Os retratos são um desdobramento natural da convivência. Tarsila do Amaral, por exemplo, pinta o escritor, em 1922 (Fig. 74) em uma imagem que dialoga diretamente com a de Oswald de Andrade, também daquele ano. Mantém-se o padrão de cores mais forte e pinceladas marcadas com a figura bem destacada, completamente

descolada do fundo. Já Anita Malfatti, oferece-nos um capítulo curioso acerca das retratações de Mário de Andrade aqui representados pelos retratos “Mário de Andrade I” (Fig. 75) e “Mário de Andrade II” (Fig. 76), narrados pelo próprio escritor da seguinte maneira:

Anita Malfatti, nos tempos do Modernismo, talvez tenha feito uns vinte retratos meus. Eu com a Semana de Arte Moderna, perdêra todos os alunos, tinha dias inteiros vazios sem quefazer. Anita também. Eu ia pro ateliê dela e como não tínhamos o que fazer ela fazia o meu retrato, muitas vezes tornando a me pintar sobre a tela em que eu já estava e ela reputava inferior. De toda essa retrataria, tres ficaram: o primeiro, feito mesmo com intenção de retrato, creio alias que anterior a 1922, muito ruim como pintura, mas curioso como época e como... como eu. Sou bem eu e somos bem nós daqueles tempos, gente em delírio, lançada através de todas as maluquices divinas e minha magreza espigada um pouco com ar messiânico de quem jejuou quarenta dias e quarenta noites. Além dêsse, guardo um pastelzinho, mais *croqui* propriamente, mas que é de um flagrante, de uma expressividade desenhística e poética bem forte. Anita, por sua vez, guardou um que preferiu aos mais, um eu mais desiludido, mais “desmilingüido”, já dos fins do nosso excesso de camaradagem e da fase aguda dos combates de arte. [...]

É bem de imaginar como eu saía dessas leituras exageradas, exaurientes em sua variedade e paixão, tomando a noite até os “dedos róseos de Aurora”. Eu era magro, ficava lento, lerdado pelos meus cansaços, era mesmo o escorrido que Anita Malfatti me fez. Mas que ironia angustiosa, Santo Deus! Não é menos a mais realista das verdades que ela, pobre como era, sem dinheiro no momento pra comprar tintas, si me descobriu tão escorrido assim, é porquê precisou diluir completamente os restinhos de tinta que lhe sobravam, pra poder pintar, *porca vita!*... (ANDRADE, 1990, pp. 52-54)

Na lista dos mais apreciados, por Mário de Andrade, estavam os seus retratos feitos por Lasar Segall, em 1927 (Fig. 77) e o de Portinari, de 1935¹¹⁴ (Fig. 78). Diferente de Anita Malfatti, ambos fornecem uma imagem bastante ativa do escritor. Segall coloca a cabeça em destaque em relação ao corpo franzino do retratado. O fundo é geometrizado e discreto. O rosto de Mário tem tonalidade diferente do pescoço, parecendo-se uma máscara, mas contém expressão reflexiva. Apesar do olhar dele estar direcionado para a direita, em desencontro com o do observador, percebe-se um ar pensativo, ainda que enquadrado pela postura informal do poeta. Já Portinari traz Mário para dentro de seu universo pictórico, apesar do tom realista dado ao rosto do escritor. Contrapõe-se à imagem lançada por Segall, principalmente na falta de expressão do retratado e do contraste do tamanho do corpo em relação à cabeça. Trata-se de uma pose com certo ar de solenidade. Segundo o retratado, o

¹¹⁴ “Uma coisa que tem me dado horas de pensamento é me contemplar juntamente nos dois retratos que Segall e o Portinari fizeram de mim. Tenho muitos retratos meus, vários deles completamente soçobrados como o de Tarsila, o do Hugo Adami. O Di Cavalcanti e o Reis Junior, então, pararam no meio sem poder solucionar os seus problemas. Ou os *meus* problemas, nem sei!” (ANDRADE, 1990, p. 52)

retrato de Segall é “subterraneamente certo, mas, sem vanglória, o do Portinari é mais certo, porque é o eu que eu gosto, que sou permanentemente e que chora, ainda e sempre vivo [...]” (ANDRADE, 1990, p. 57)

Flávio de Carvalho fez um retrato de Mário de Andrade, como veremos a seguir. Ele ocupa lugar de destaque em uma lista de outros retratos da intelectualidade. No entanto, antes de partir para a observação mais intensificada das obras do artista, percebe-se como a aproximação de todos os retratos apresentados até então servem para promover a compreensão de que o artista insere-se em uma ampla tradição dentro do gênero que escolheu para pautar a maior parte de sua produção plástica. Sabe-se que a partir do século XX, o retrato passa a ter um lugar mais “delicado [alavancado] pela sua diversidade: enquanto alguns artistas tentavam ‘retratos’ totalmente abstratos, outros continuaram a tradição de encomendas dos retratos institucionais e privados”. [tradução livre] (WEST, 2004, p. 188) Contudo, a dimensão moderna dos retratos demonstra que as imagens de Murilo Mendes feitas por Flávio de Carvalho, quando aproximadas a todas as outras listadas no presente capítulo são instáveis por natureza, pois constroem não só a história de um objeto ou de toda a rede de relações que se configurou para a sua formação, mas também das diferentes faces suprimidas do retratado e do retratante, como começaremos a ver a partir dos retratos feitos por Flávio de Carvalho.

3.2 – Retratos por Flávio de Carvalho

A obra do artista plástico, empenhado na figura humana e em ininterruptas buscas da profundidade fisionômica, do retrato, é um meio fundamental dessa investigação dialética que reúne conceptual e a práxis, o plano sensível e a morfologia. (17a. Bienal..., 1983b, p. 3)

Em 1939 (Fig. 79), Flávio de Carvalho fez aquele, que talvez possa ser considerado um de seus retratos mais emblemáticos¹¹⁵. Mário de Andrade está de frente, mas tem uma expressão grave, seu olhar é vago. Parece estar voltado para dentro e não para fora. Aqui temos um retrato que põe em destaque quase todo o corpo do poeta – contrapondo-se aos

¹¹⁵ “Gosto também muito do retrato que recentemente Flávio de Carvalho fez de mim. O quadro saiu admirável como pintura e será talvez o quadro, a pintura, a obra mais bonita que Flávio de Carvalho já fez. (ANDRADE, 1990, p. 54)

demais – sendo que ele encontra-se sentado com a mão direita sobre a perna e a esquerda segurando a cadeira. No entanto, é na profusão de manchas, proporcionadas pelas pinceladas ágeis que encontra-se a força desse retrato. Observa-se manchas diferentes para o corpo e o fundo escuro sem muitos detalhes. O rosto é completamente texturizado por pinceladas menores de cores manchadas. Trata-se de um retrato que mostra uma presença calcada na estranheza que a figura nos causa. Igual, mas ao mesmo tempo diferente de Mário de Andrade, simplesmente por não oferecer uma imagem estática do escritor.

A partir desse caso específico, vemos como Flávio era favorecido pela convivência com importantes nomes de distintas áreas da produção intelectual e possivelmente usou as relações de amizade¹¹⁶ estabelecidas nesse ambiente, como base para a sua produção pictórica. A aparente dispersão de interesses é um importante gatilho de onde surgem os retratos que fundamentam a sua iconografia e sua obra de uma forma geral que não pode ser compreendida em etapas separadas, mas como um conglomerado de ações que diretamente influenciavam as partes.

Da forma como aparece na obra de Flávio de Carvalho, o retrato chama atenção, pois é a opção que faz parte de um momento em que o gênero era bastante questionado, não sendo entendido como anteriormente na história da arte. No decorrer deste capítulo, observou-se como muitos artistas modernos faziam retratos apenas como forma de ganhar dinheiro e manter suas outras escolhas plásticas. Amadeo Modigliani chegou a declarar: “eu faço retratos de um monte de pessoas que não me interessam, enquanto só sonho com a escultura”¹¹⁷. Nem mesmo em Portinari, que também realizou um expressivo número de retratos, pode-se caracterizar uma escolha do artista pelo gênero, pois além de manter obras em outra linha, fazia distinção entre as técnicas que empregava nos retratos e as obras de outros caráter. Visto dessa forma, chega a destoar a atitude peculiar e específica da produção de Flávio de Carvalho, onde vida e obra são determinadas pela escolha de construção da poética que se faz prioritariamente, através figura do ser humano. Para muitos, o maior

¹¹⁶ Em uma carta endereçada à Henriqueta Lisboa em julho de 1941, Mário de Andrade (1990, p.54) esclarece que seu retrato não era fruto de proximidade, nem de uma relação de amizade: “É estranho... Jamais apreciei muito a pintura de Flávio de Carvalho, imaginava em mim que ele forçava um bocado a extravagância e sobretudo não me agradam nada as cores, os tons que ele emprega. Sempre achei que ele sujava as cores nas misturas que fazia, sobretudo isso: achava a pintura dele uma pintura suja. Mas, não sei bem porquê, sempre o respeitei como artista e o tratei bem, com afetividade um pouco longínqua em nossos encontros ocasionais. Mas a única vez em que falei impresso sobre ele, embora com respeito, foi pra criticá-lo com bastante severidade. E tinha impressão que, por seu lado, ele também não gostando nada das minhas obras, sempre me respeitava no meu espírito. Ultimamente, nos encontrando mais, nos conversávamos com maior cordialidade mas eu tinha a sensação de que estávamos permanentemente entrincheirados um em relação ao outro. [...] Quando ele me pediu pra fazer o meu retrato, me assustei, mas não tinha por onde recusar. Si tivesse, creio que recusava, não sei bem. [...]”

¹¹⁷ Dado coletado na exposição “Modigliani: imagens de uma vida”, realizada pelo Palácio Anchieta em Vitória/ES de 18 out.-18 dez. 2011.

empecilho era o apego ao real, à semelhança que o retrato trazia atrelado a si, entendendo-o como uma forma de trabalhar esgotada. Contudo, isso não era prioridade e nem problema para o artista¹¹⁸. Em uma entrevista¹¹⁹, Flávio “se confessa, igualmente, ‘um defensor do retrato, na pintura’”. O artista destaca que

É o maior absurdo, querer dizer, como dizem, que a “figura humana está superada ou esgotada, na pintura. Defendo que o retrato ainda está nos seus primeiros passos, na pintura moderna. Não houve, ainda, um grande retratista moderno. Talvez Van Gogh, quando fez retratos tenha sido o maior dentre os modernos; mas, como sabemos, ele fez poucos retratos. [...] a experiência concretista ou abstracionista pode, perfeitamente, ser empregada no retratismo: Eu mesmo fiz um retrato da D. Niomar Muniz Sodré, com aspectos abstracionistas.

A maioria dos retratados têm em comum a convivência com o artista, que em alguns casos, vai além de encontros casuais¹²⁰. A aproximação acontecia pelo interesse por temas convergentes, seja apoiado nas artes, ou pelo fomento de discussões intelectuais, passando pelas amizades ou até mesmo pelas relações amorosas. Quando questionado acerca “de qual tipo de pessoa que mais lhe agrada retratar” Flávio respondeu que “é aquele que mais apela para o meu senso poético e os personagens que apresentam lírica e dramaticamente o seu mundo através da expressão”.¹²¹ Quirino da Silva¹²² destaca que:

¹¹⁸ Dando a perceber certa amargura, ele considerava que: “O artista de hoje [1966] abandonou o retrato porque foi subjugado pela desumanização do mundo e pelo desprezo que tem pelo seu semelhante. Assim, não percebe mais que no retrato há um mundo a descobrir e aperfeiçoar, não só no que se refere à dialética pura da pintura como no que toca à importância humana do personagem. O retrato contém tantas possibilidades pictóricas quanto quaisquer ‘ismos’ atuais. Porém essas possibilidades não são percebidas pelos artistas de agora e eles se deixam cegar pela falsa dialética dos modismos em voga.” (CARVALHO, Flávio. Retrato de Flávio: Busca fundamental. *Visão*, vol. 28, no. 11, São Paulo, 18 mar. de 1966, p. 50-1. Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 67.)

¹¹⁹ O recorte faz parte do acervo do MAM/RJ e tem como título: Flávio de Carvalho, homem sério, expõe sua arte e fala de moda. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 de dezembro 1957. Entrevista feita por José Guilherme Mendes.

¹²⁰ Este fato pode ser comprovado no “Livro dos Comensais” que registrava em relatos, assinaturas e fotografias algumas visitas da Fazenda Capuava, disponível no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio”/UNICAMP.

¹²¹ CARVALHO, op.cit., Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 66.

¹²² Coluna Artes Plásticas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1969. Recorte noticiando exposição de desenhos, retratos e aquarelas de Flávio de Carvalho na Galeria Azulão. Na abertura, Eduardo Mercier (também retratado por Flávio de Carvalho) falava sobre “O jeito de Flávio ver seu semelhante”

O retrato feito por Flávio de Carvalho, antes de tudo é auto-retrato. Sim, porque o artista, quando visualiza uma fisionomia, vê muito de si próprio. O que não quer dizer que o retrato não seja parecido com o retratado. Mas é exatamente por isso que os retratos [...] de Flávio são ótimos. O artista, por meio de linhas que se cruzam, se apartam, interrompem e se juntam, [...] vai descarnando o retratado até que a parecença surge com tôda a sua plenitude gloriosa.

Sobre a questão da parecença, o artista Izar de Amaral Berlunck observa que na pintura flaviana há “normas que imediatamente dominam: cor e formas violentas. E conseguem apesar das deformações e rebeldias, o milagre da semelhança de seus modelos retratados”.¹²³ De fato, conforme dito anteriormente, as imagens são mediadas e normalmente podem atender a dois princípios importantes: o da função do retratos e/ou da linguagem do artista. Pelo que parece, mais do que estabelecer uma função inicial, um “para quê” aos seus retratos, Flávio de Carvalho submetia as pessoas à sua forma de pintar ou desenhar, o que nos remete imediatamente à artistas como Oscar Kokoschka e Egon Schiele. O artista considerava¹²⁴:

Não tenho também, lugar certo para começar um retrato. Depende da expressão dominante. Às vezes inicio um trabalho pelo dedo da mão. As cores colocadas nada tem a ver com a visão fotográfica, mas são cores que aparecem por livres associações de idéias com a expressão dominante. As formas são obtidas pelas fronteiras da cor. Geralmente, a semelhança aparece desde o início, porém o modelo não percebe. Ele só vê alguma coisa quando o fim se aproxima, pois as cores não são melódicas, mas se apresentam sinfonicamente.

Sua forma de trabalhar realmente se destaca pela diferente constituição da figura pautada, prioritariamente, em partes específicas do corpo e na emoção. Seu tio e herdeiro Custódio Ribeiro de Carvalho¹²⁵ ressaltava que “nos retratos que fez [Flávio] deixava tudo em plano inferior para só se preocupar com a expressão do rosto e das mãos: isto bastava para que ele exprimisse com fidelidade os traços marcantes da fisionomia e da alma do modelo”. Seguindo uma prática secular, gerava imagens bastante coesas. Para Zanini (1983b, pp. 4-6) isso acontecia na obra de Flávio de Carvalho, pois a busca

¹²³ A sala de Flávio de Carvalho na VII Bienal. **A Nação**, São Paulo, 11 de outubro de 1963.

¹²⁴ CARVALHO, op.cit., Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 66.

¹²⁵ O trecho é de um texto datilografado e assinado de autoria de Custódio Ribeiro de Carvalho que faz parte do acervo de documentos do MAM/RJ. Foi feito para a conferência pronunciada no VI Congresso da Sociedade Brasileira de Escritores Médicos, na Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro sob o título de “Flávio de Carvalho – o pintor maldito (com exibição de pinturas)”.

pela gestualidade era calcada justamente no psiquismo do retratado, somada à produção plástica unitária do artista. Osório destaca que o gesto do artista também é fundamental, havendo “entre a cor e a pincelada uma complementação que valoriza a carga expressiva da figura”. (OSÓRIO, 2000, p.39)¹²⁶.

A densidade pictórica aparente é a opção “feita em nome de uma intenção expressiva cuja a potência está diretamente relacionada à qualidade física da pintura. Alguns de seus quadros [...] apresentam uma textura que convida ao toque, sobrepondo a experiência tátil à visual¹²⁷. (OSÓRIO, 2000, p. 24) Sobre as questões plásticas em sua pintura, o artista entendia que retratos em branco e preto eram mais fáceis de resolver que os coloridos.¹²⁸ No entanto, suas cores não eram unanimidade entre os críticos; alguns achavam que ele exagerava um pouco¹²⁹. Apesar de conviver e lidar com esse entrave, o artista se mantém dentro de uma postura encerrada na expressão, sendo as cores utilizadas uma decorrência. Declarava¹³⁰:

Quando pinto um retrato me afasto totalmente do mundo em redor e só me preocupo com o que estou fazendo. O que me interessa no retrato é a expressão fundamental do modelo. A expressão de uma pessoa muda conforme a hora e o dia: portanto, trata-se de encontrar a expressão fundamental. É esse algo que a pessoa tem, mas que só é percebido aos poucos. A imagem fotográfica nada revela desse algo.

¹²⁶ “[...] na maioria de seus retratos é tão grande a intensidade do gesto, das cores, da textura, há tamanha densidade pictórica, que o que menos importa é o contorno figurativo. A figuração surge agarrada ao fundo, de dentro da matéria, mediante pinceladas espessas e abafadas que repelem a linha, o caráter gráfico do desenho.” (OSÓRIO, 2000, p. 24)

¹²⁷ É possível fazer uma analogia deste trecho ainda com o retrato de Mário de Andrade, por exemplo, que contém uma espessa textura e é considerado um dos melhores retratos de Flávio de Carvalho. Sobre isso Osório (2000, p.28) escreve que “o retrato de Mário de Andrade, de 1939 [...] expele textura, arranca a pele da superfície, é pura carne.”

¹²⁸ “Flávio diz que os retratos em preto e branco são mais fáceis de fazer, mais rápidos. O retrato em cores encerra tantos problemas de equilíbrio quanto o número de cores existentes.” CARVALHO, op.cit., Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 66.

¹²⁹ Mário de Andrade tinha outra opinião sobre a obra de Flávio de Carvalho, que se modificou um pouco assim que começou a posar para o artista: “[...]logo na primeira pose vi que andara acertado no meu *pressentimento* de respeitar o artista nele. Não só ele é profundamente sincero nas deformações que faz, mas profundamente honesto e sabe sua pintura. Está claro que isto não alimpa as cores sujas que ele cria. Ou criou, porquê parece que com a feitura do meu retrato ele partiu para uma nova fase de sua visão. O fato é que além da boniteza tão rica das cores que ele usou em mim, no quadro seguinte, um retrato de mulher, continuou usando cores bem mais limpas, embora não tão felizes como as minhas. (ANDRADE, 1990, p. 54)

¹³⁰ CARVALHO, op.cit., Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 65.

De fato, na biografia escrita por Flávio de Carvalho¹³¹ há um trecho que seleciona comentários de diversas pessoas sobre seus retratos. Dentre eles pode-se destacar a citação de Michel Simon que diz “[...] suas pinturas respiram o mesmo atrevimento de suas palavras [...]. Em seus retratos ele continua brincando com fogo ... Os desenhos de Flávio queimam como seus retratos” [tradução nossa]¹³². Era visível a aguda capacidade de expor singularmente o retratado, mas também tocar no âmago do observador com as suas obras. Newton Freitas¹³³ (1948: s. p.) destaca que

Da carne [...] arranca o pensamento que transforma a sua pintura em algo familiar a todos, algo que nos obriga a dizer: é um corpo vivo onde corre sangue nas veias [...]. Aos amigos, mesmo os mais próximos, descobre o esqueleto, expondo-os entre mil linhas esquemáticas, convergentes, que nos dão, de repente, a chave que buscávamos. Também reserva para esses amigos pinturas pastosas, manchadas e violentas”. [tradução livre]¹³⁴.

Dentre os críticos, Mário de Andrade chegou a dizer que detestava “todas as obras de Flávio de Carvalho...[...] ecoando trágicas inquietações estéticas de nosso tempo, ele revigora em nós nossas atividades estéticas: a gente toma partido, repudia, detesta.” (ANDRADE, 4 fev. 1934, [s.p.] apud LEITE, R. 2008, p. 62) Já Daher (1984, p. 56), destaca que as suas cores “sangravam desatadas, [...] com o equilíbrio expressionista Flávio de Carvalho quer construir uma geometria das paixões, uma correspondência entre as energias do retratista e do retratado, transformados em caçador e presa”. O amigo e crítico de arte Luís Martins, em texto publicado, em 1943, no Diário de São Paulo comenta:

A ânsia quase obsessiva de análise e, principalmente, de auto-análise, elemento constante e principal de todos os seus óleos e desenhos, é talvez única em nossa pintura contemporânea. E da sinceridade com que o artista se submete em público a esse ato de penitência decorre uma verdade patética, por vezes uma grandeza trágica

¹³¹ Cedida pelo MAM/RJ em folha datilografada e publicada numa última atualização no livro de Flávio de Carvalho "A Origem Animal de Deus e o bailado do deus morto" (São Paulo:Difel, 1973)

¹³² “[...] *sa peinture respire la même impudence de ses paroles[...] Dans ses portraits il ne cesse de jouer avec le feu... Les dessins de Flavio brûlent comme ses portraits.*”

¹³³ Texto escrito para o pequeno catálogo publicado pela Botella al Mar, da exposição das obras de Flávio de Carvalho na Argentina em 1948. Este impresso fazia parte da biblioteca de Murilo Mendes, estando atualmente disponível para consulta no MAMM.

¹³⁴ “*De la carne, [...], arranca el pensamiento que transforma a su pintura en algo familiar a todos, algo que nos obliga a decir: es un cuerpo vivo e sangriento [...] A los amigos, aún a los mas allegados, lès descubre el esqueleto, exponiendo-los entre mil líneas esquemáticas convergentes, que nos Dan de repente la llave que buscávamos. También reserva para esos amigos las pinturas pastosas, manchadas y violentas.*”

e desesperada, insopitável na espontaneidade nervosa do traço ágil e na exuberância das grandes cores gritantes e nuas. Ao mesmo tempo, ele despe os modelos de vários disfarces subjetivos, procurando não propriamente um retrato fotográfico, porém a verdade profunda e íntima dos seus seres psicológicos. (MARTINS, L., 2009, p.57)

Há, portanto, uma unanimidade em considerar a obra desse artista como um poderoso filtro que mostra algo do retratado que muitos não veem. E se por um lado, temos diversos artistas que queriam manter sua fatura incógnita nos retratos que criavam – temos exemplos disso dentre alguns artistas neoclássicos – fornecendo-nos a imagem da isenção, eis que Flávio faz questão de deixar claro que aquela era a forma como ele via as pessoas que retratava, sendo que na maioria das vezes surpreende a todos não só pela sinceridade, mas também por aquilo que consegue extrair das pessoas, independente da vontade delas. Ganhamos, portanto, um retrato duplo: do retratado e do retratante.

Dentro desse raciocínio, impressiona o tamanho da lista de retratados elaborada pelo próprio artista (ANEXO 1). Dela, destaca-se a presença de diversos escritores e poetas, dentre eles: (pintados à óleo) Mário de Andrade, Jorge Amado, José Lins do Rego, Oswald de Andrade (com Julieta Bárbara), José Geraldo Vieira, Horácio de Andrade, Murilo Mendes, Pablo Neruda, Nicolás Guillen, Giuseppe Ungaretti; (em desenho) Newton Freitas, Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão, Lígia Fagundes Telles, Sangirardi Júnior, Aurélia Bandeira, Murilo Mendes, Nicolas Guillen, Jorge Medauar, Vinícius de Moraes, Catulo de Paulo, Ascenso Ferreira, Luís Martins e Sérgio Buarque de Holanda (que também foi retratado em aquarelas e fosforescente). Rui Moreira Leite fez uma lista de todos os retratos de Flávio de Carvalho seguindo a ordem cronológica de sua realização para o segundo volume de sua tese, incluindo aqueles que estão desaparecidos, inacabados e destruídos (ANEXO 2 e 3 – retratos em pintura óleo, aquarela e tinta fosforescente para luz negra). Segundo o autor,¹³⁵ a lista elaborada por Flávio de Carvalho em sua biografia,

¹³⁵ De: miraleite miraleite@uol.com.br / Para: Renata Oliveira renata.hunny@gmail.com / Data 15 de julho de 2011 23:12 / Assunto: Re: Notícias / Enviado por: uol.com.br / Assinado por: uol.com.br / Renata, Esta lista está publicada numa última atualização no livro "A Origem Animal de Deus e o bailado do deus morto" (São Paulo: Difel, 1973) mas traz alguns problemas. A Dama com Chapéu é na verdade Marion Konder Schteinitz (1938). Não tenho nenhum registro que me permita datar os retratos de Gilda Nery e Elisabeth Nobiling - ignoro quem seja Kathlin Silva. Julieta Bárbara publicou o livro de poemas "Diagarimpo" (o que não a insere automaticamente na literatura) e que traz nas primeiras páginas o seu retrato em desenho por Flávio de Carvalho. Você deseja a relação completa dos retratos em desenho ou apenas dos escritores, poetas e poetas cantores (veja que não marcou a negrito Vinícius de Moraes)? Abraço, Rui
P.S.: A catalogação da obra e o levantamento bibliográfico compõem o segundo volume de minha tese. Por que não usaria a relação como anexo?

traz alguns problemas. A Dama com Chapéu é na verdade Marion Konder Schteinitz (1938). Não tenho nenhum registro que me permita datar os retratos de Gilda Nery e Elisabeth Nobiling - ignoro quem seja Kathlin Silva. Julieta Bárbara publicou o livro de poemas "Diagarimpo" (o que não a insere automaticamente na literatura) e que traz nas primeiras páginas o seu retrato em desenho por Flávio de Carvalho.

Pode-se dividir a produção do artista em algumas áreas, de acordo com a forma que pinta. Aquilo que é produzido antes de 1939 ainda é formalmente um pouco mais contido e não manifesta as cores e nem as grossas pinceladas que vão caracterizá-lo posteriormente. É o período ‘das cores sujas’, que não agradavam Mário de Andrade. Nesse momento, ainda há poucos retratos de intelectuais. Estes vão surgir naquela que pode ser entendida como a segunda fase de sua obra. E chega a ser interessante que quem tenha inaugurado essa fase seja, justamente, Mário de Andrade. Desse conjunto do mesmo período, saem algumas imagens importantes de sua iconografia. Sendo que Leite, R. (17a. BIENAL..., 1983b, p. 31) destaca que “*Mário de Andrade* (1939) caracteriza novo período na composição dos retratos a óleo, marcado pela agudização na apreensão da psicologia do modelo.” Do mesmo período são os retratos de “Oswald de Andrade e Julieta Bárbara” (1939) (Fig. 30), “Ungaretti” (1941) (Fig. 80), “Jorge Amado” (1945) (Fig. 81), “Pablo Neruda” (1947), “José Lins do Rêgo” (1948) (Fig. 82), “Nicolas Guillén” (1948) (Fig. 83). De fato, Mário de Andrade não errou ao reparar que o retrato dele iria ser importante para as obras posteriores de Flávio¹³⁶, pois caracteriza uma importante mudança no sentido da utilização das cores e na forma de pintar.

Apesar de estarem aproximadas pela mesma fase, cada uma dessas tem características próprias, mas notamos nelas a profusão de pinceladas aparentes e a crescente utilização das cores quentes e contrastes vibrantes – ver José Lins do Rêgo (Fig. 82) e Nicola Guillén (Fig. 83). Observa-se, também, a aproximação e a ampla tentativa de aprofundamento na personalidade do retratado. Tentativa da qual Mário de Andrade (1999, pp. 54-55) tentou esquivar-se:

[...] Assim que o Flávio principiou me pintando, percebi que eu era pra êle mais que um *motivo* de pintura. Não era por minha beleza ou feiura física atraente, não era por minha possível alta posição nas letras nacionais, não era por qualquer extravagância psicológica ou plástica que o Flávio de Carvalho *se* propusera a me pintar. De forma que eu não era um *motivo* pra pintura, *a pintura é que era um pretexto de*

¹³⁶ Trata-se de retratos “em que apenas a emoção, o poder de sugestibilidade do modelo, norteia o trabalho: a tinta é aplicada diretamente sob a tela sem qualquer esquema preconcebido. São, no entanto, pinturas às quais não faltam desenho e equilíbrio, apesar da aparente extravagância do colorido e composição. (17ª BIENAL..., 1983b, p. 31)

aproximação. O Flávio me estimava, me admirava mesmo, e, mais que tudo isso me respeitava muito em minha vida e ideias, muito embora êle pudesse discordar destas. De forma que eu me impusera a êle. E estava fazendo a pintura. Embora não visse o quadro e não pudesse imaginar exatamente o que Flávio estava fazendo, era facil de perceber pela maneira com que êle me observava e os gestos com que movia o pincel, nervosos, curtos, espaçados, com grandes hesitações na procura e mistura das cores e mudanças de pincéis, era facil de perceber a timidez cautelosa, o respeito bastante simpatizado com que eu não era pra êle apenas um problema plástico em que êle se continuava em sua pintura e sua maneira, mas um outro mundo, um mundo desejado que, si o desnorteava completamente, se impunha gratamente a êle. [...] E com efeito, depois de uma pôse pouco conversada e que durou hora e meia, quando eu fui olhar o já feito, fiquei completamente surpreendido, [...]. A composição apenas esboçada, só trabalhados o rôsto e as mãos. A técnica era outra, era outro Flávio, pinceladas curtas, matéria não mais gôrda como é geralmente a dêle, mas rica, muito menos voluptuosa, porém mais bem achada, e que côres lindas, claras, limpas! Fiquei entusiasmado, palavra. D'aí em diante as pôses foram quase desagradáveis, tal a minha inquietação, temendo que o Flávio com a familiaridade estabelecida, *sujasse* as tintas, voltasse ao seu estilo de antes. E então, muito de propósito, tomei o cuidado de ser sempre afável mas um bocado longinquo. Respeito muito os artistas e sou incapaz de "palpitar" quando êles me pintam. Mas desta vez morri de desejos de dar palpite e no sei bem senão foi um jeito de palpitar a maneira serena mas quente com que incitei o Flávio a continuar no já feito, que " estava muito bem". E o quadro se acabou sem... Acidentes. Não há dúvida que eu fiz um pouco êste meu retrato, ninguém me tira isto da sensação.

A partir dali, o estudo psicológico de seus retratados só aumenta¹³⁷. Percebe-se que, as duas últimas telas da década de 1940 já dialogam com primeiras obras da década de 1950 no sentido da utilização das cores, mas este terceiro grupo de retratados caminha em outro sentido no que diz respeito à forma de pintar. Temos a partir da década de 1950: “Sérgio Milliet” (1951), Murilo Mendes” (1951) (Fig. 2), “José Geraldo Vieira” (1951) (Fig. 84), “Ana Maria Fiocca” (1951) (Fig. 85), “Ivone Levi” (1951), “Paul Rivet” (1952) (Fig. 86), “Camargo Guarnieri” (1953), “Yara Bernette” (1953) (Fig. 87), “Ernesto Wolf” (1954), “Burle Marx” (1955) (Fig. 17). Esse grupo que bastante interessa para a presente dissertação, mostra-se mais variado no que diz respeito à ocupação dos retratados, diferentemente do segundo grupo, onde preponderam os escritores. Nesses retratos vemos as manchas mais orientadas por massas de cor que se agrupam em áreas, formando as figuras. Em alguns casos elas se geometrizam, caracterizando-se por um tratamento pictórico distinto do listado anteriormente. A imagem dos retratados saem dessas manchas de cores como se submergissem em movimentos que buscam a retratação daquilo que há de mais subjetivo

¹³⁷ Continua a desenvolver no óleo o que denomina "linhas de força psicológicas", cuja captação depende "de uma introspecção subjetiva entre modelo e artista". São representadas por cores e formas que surgem "em equilíbrio a um dado momento". Define como básico no retrato " a compreensão da personalidade humana obtida pela colocação em evidencia das possibilidades dramáticas e líricas do personagem". (17ª BIENAL...,1983b, p. 31)

neles. Em muitos, vemos uma grande significação do olhar, que tem tanto destaque quanto a cabeça e as mãos – ver o “Retrato de Yara Bernette” (Fig. 87), o “Retrato de Burle Marx”¹³⁸ (Fig. 17).

Custódio Ribeiro de Carvalho¹³⁹ destaca que apesar da linguagem ser única do artista, cada retrato conta com as peculiaridades do retratado: “quando pintou Kachaturian ouve-se o entrecocar dos sons musicais dos seus concertos; quando pintou Burle Marx sente-se no variegado das cores e na expressão do olhar a alma do diabólico paisagista brasileiro.” São alguns exemplos que formam um conjunto de trabalhos de indiscutível qualidade.

Há, portanto, na poética de Flávio de Carvalho e nas representações que faz do Outro, “um movimento da alma do retratado, o movimento de sua mente, de sua imaginação, de sua reflexão, de seus sentimentos. [Vemos] *o que ainda se passa*” (MASP, 2008, p. 84) com cada uma dessas pessoas. Pode-se dizer que seus retratados continuam sendo eles mesmos, mas a forma como sua imagem é construída oscila entre a representação de sua individualidade/vida interior, que muitas vezes se sobrepõe à representação da aparência física, que transforma-se através de sua dissolução em formas geométricas ou manchas em um diálogo da figura com o fundo. “[...] Por maior que seja a verossimilhança [sempre há] uma sensação de estranheza [...]” (MASP, 2010, p.103). Isso acontece, talvez pela forma como essa imagem se ofereça aos nossos olhos. Em vários desses retratos, há o paradoxo da apresentação crua do ser, mas ao mesmo tempo a imagem se parece com uma máscara, como se aquela fosse outra pessoa. Uma variação das faces de um mesmo indivíduo, se isso é possível. Assim, vemos nesses conjuntos de obras como “a figura – e com ela a identidade – vai-se desfazendo e substituindo por outra coisa.” (MASP, 2010, p.154) Essa “outra coisa”, só pode ser conhecida se adentrarmos no universo do artista e de seu retratado para conseguir, mesmo que minimamente, nos aproximar e quem sabe, entendê-la. Vejamos a situação oposta da formação de várias imagens de um mesmo indivíduo.

¹³⁸ Em 1951 ocorreu uma exposição de desenhos e pinturas de Flávio de Carvalho na Galeria Dommus em São Paulo. Dela fizeram parte os seguintes retratos: “Poeta e Escritor José Geraldo Vieira”, “Annamaria Fiocca”, “Cantora Maria Kareska”, “Poeta Murilo Mendes”, “Escritor José Lins do Rego”, “Poeta Cubano Nicolas Guillén”, “Atriz Maria Della Costa” e os desenhos retratando de Alberto Cavalcanti e René Drouin. Os retratos que permaneceram sob posse do artista, continuaram sendo expostos em algumas outras mostras até a sua morte.

¹³⁹ O trecho pertence à um texto datilografado e assinado de autoria de Custódio Ribeiro de Carvalho que faz parte do acervo de documentos do MAM/RJ. Foi feito para a conferência pronunciada no VI Congresso da Sociedade Brasileira de Escritores Médicos, na Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro sob o título de “Flávio de Carvalho – o pintor maldito (com exibição de pinturas)”.

3.3 – Retratos por Murilo Mendes

[...] imagem não é um conceito sólido. [...] Diferentes abordagens da imagem também podem ser tomadas pelos artistas trabalhando dentro de um mesmo contexto e condições. Observando dois retratos quaisquer do mesmo indivíduo por diferentes artistas vemos como podem ser instáveis as ideias de imagem. [tradução livre](WEST, 2004, p. 22)

Assim como Flávio de Carvalho, a partir de amizades e relações intelectuais, teve estreita ligação com a literatura, Murilo Mendes sempre manteve proximidade com o universo das artes plásticas. Por meio dela são criadas várias imagens suas, pois tal personalidade e trabalho poético tocam os artistas que percebem não somente a sua importância como criador de diversos e belos poemas e textos em prosa, mas também como criatura inquietante, tornando-se impossível permanecer impassível diante de sua presença.

Murilo Mendes foi retratado em várias cores e formas por diversos artistas. Não somente sua aparência, mas também sua personalidade ficou registrada, de certa forma aparentando que “os amigos retratistas [procuravam] uma diversidade de faces [do retratado]” (ELEOTÉRIO, 2002, p.50). Sua lista de retratantes¹⁴⁰ contava com: Ismael Nery, José Maria Reis Júnior, Cândido Portinari, Alberto da Veiga Guignard, Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva e Flávio de Carvalho. Feitos em diferentes momentos da vida do poeta, eles nos oferecem a visão que os outros tinham dele e elucidam o tratamento diversificado que

¹⁴⁰ Estiveram reunidos a maioria dos retratos feitos por esses artistas na exposição “Retratos de Murilo”, realizada pelo Museu de Arte Murilo Mendes em Juiz de Fora de 24 mai.- 31 jul. 2011. A exposição contou com várias obras, sendo que dentre elas podem ser destacadas os seis retratos de Murilo Mendes do acervo do MAMM: “Sem título” de Ismael Nery, nanquim e aguada sobre papel, sem data; “Retrato de Murilo Mendes” de Portinari, óleo sobre tela, 1931; “Retrato de Murilo Mendes” de Guignard, óleo sobre tela, 1931; dois “Esboços para retrato de Murilo Mendes” de Arpad Szenes um em nanquim sobre papel e outro em grafite e nanquim sobre papel ambos datados de 1940 e a “Cabeça do Poeta Murilo Mendes” de Flávio de Carvalho, grafite sobre papel, 1951. Além disso houveram importantes empréstimos como as obras “Retrato de Murilo Mendes” de José Maria Reis Júnior, óleo sobre tela, 1923 cedida pela Coleção Luiz Pinto; “Retrato de Murilo Mendes”, óleo sobre tela, 1951 cedidas pela Coleção Gilberto Chateaubriand do MAM/RJ. Algumas obras foram reproduzidas ao exemplo de dois “Retratos de Murilo Mendes” de Portinari um desenho a grafite e carvão sobre papel de 1934 e uma monotipia sobre papel de 1940; “Retrato de Murilo Mendes” de Arpad Szenes, óleo sobre tela, sem data; “Retrato de Murilo Mendes” de Guignard, óleo sobre tela, sem data; “Retrato de Murilo Mendes” de Maria Helena Vieira da Silva, óleo sobre tela, sem data. Não estavam na exposição “Retrato do artista com Murilo Mendes” de Ismael Nery, aguada sobre papel pertencente à Coleção Gilberto Chateaubriand do MAM/RJ; “Retrato de Murilo” de Ismael Nery, óleo sobre madeira de uma coleção particular; “Murilo Mendes” de Arpad Szenes, tinta sobre papel da Fundação Arpad Szenes Vieira as Silva, Lisboa; “Murilo Mendes” de Arpad Szenes, tinta sobre papel cartonado da Fundação Arpad Szenes Vieira as Silva, Lisboa. Segundo informações cedidas pelo MAMM, ainda existem retratos de Murilo Mendes feitos por Portinari que têm localização ignorada.

uma mesma pessoa pode receber quando se torna uma imagem, corroborando com a ideia de imagem enquanto algo instável.

Ao fazer uma análise mais aproximada dos retratos de Murilo Mendes, pode-se citar e estabelecer aproximações entre a obras de alguns artistas. Dentre eles, Alberto da Veiga Guignard, artista que a convite de Juscelino Kubitcheck fundou a Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, onde atuou por 19 anos. Tendo estudado na Europa durante um período de sua vida, foi influenciado por movimentos de vanguarda alemã e no Brasil por artistas brasileiros, como Ismael Nery. Fixou tipos e paisagens brasileiras com lirismo e certa ingenuidade, sempre dando importância ao desenho e a uma pintura de finas camadas. Guignard conviveu com Murilo Mendes, muito em parte por intermédio de Nery, tendo feito 2 retratos de Murilo. Aquele que foi feito em 1931 (Fig. 88) formaria uma imagem de Murilo Mendes ainda bem jovem e magro, aparecendo com áreas bem delimitadas através de uma figura plana, sem sugestão de sombras. Sua forma está aderida ao fundo bastante figurativo, que faz referência ao momento que o poeta vivia, numa fusão de cores pastéis e tons esverdeados e azulados, contrastando com o tom escuro do terno do poeta. Segundo Sérgio Micelli (1996, p. 70-71)

[...] Murilo encara de frente o espectador com olhos amendoados bem abertos, cabelos penteados para trás, as orelhas meio de abano, percebendo-se um delineamento delicado no desenho do rosto, em especial dos lábios carnudos e do nariz com sua peculiar conformação de peça esculpida tal como revelam certas fotos do escritor. O semblante absorto transmite um misto de inquietação e energia contida, sendo um tanto surpreendente o contraste entre a juventude do retratado e sua expressão compenetrada e responsável.

Já Cândido Portinari estabelece outras formações imagéticas de Murilo Mendes, havendo desenhos além da pintura analisada aqui. Ao contrário da claridade e da sugestão de formas de Guignard, Portinari oferece-nos um retrato escuro, de conotação espiritual, que mais do que oferecer-nos uma imagem, sugere a presença do poeta (Fig. 89). Vale a pena observar que ambos realizaram suas telas em 1931, mas chegam a retratos de orientação imagética diferente. Era comum Portinari amenizar as características menos favoráveis de seus retratados – como foi observado no retratos de Manuel Bandeira – e nesse retrato de Murilo Mendes, não vemos a magreza aparente das fotografias e do retrato de Guignard, assim como as orelhas formam um conjunto harmonioso com o rosto que não dá uma

expressão definida para o retratado, dado bastante comum nos retratos de Portinari. Vemos que ele

[...] adota uma orientação distinta, tanto no plano estrito da composição como em termos de significado associadas à imagem produzida. Tudo se passa como se um foco de luz mística desse transparência opalina à figura do retratado, incidindo ainda em algumas dobras das mangas e no colarinho da camisa, bem como nos lábios e no nariz. A camisa num esverdeado-claro, o tratamento cézanniano-cubista das mangas, o pescoço esticado a la Modigliani, a figura delgada e esguia do poeta dando a impressão de estar flutuando por conta das diagonais da camisa, as tonalidades suaves [...] conferem á composição um clima etéreo e misterioso, como que impregnando o semblante de espiritualidade, tirando corpo a uma imagem fluorescente, iluminada de dentro de rosto translúcido quase imaterial. (MICELLI, 1996, p. 71)

O já referido Ismael Nery foi amigo próximo do poeta e figura que polarizava diversas pessoas em torno de uma personalidade solar. Através da grande proximidade estabelecida pelo trabalho, mas também pela profunda amizade, Murilo Mendes observava que Nery “[...] penetrava o segredo das consciências e terminava o que a pessoa começava a dizer, interpretando também tanto o silêncio como as palavras. (MENDES, 1996, p.135) Dessa intensa relação de ensinamentos e trocas restaram além dos relatos do poeta¹⁴¹, os retratos do artista que estabelecem uma intrigante imagem dos dois:

Um elemento surpreendente da relação entre ambos, de algum modo perceptível em quase todas as imagens visuais de Murilo produzidas por Ismael, e vice-versa, em todas as imagens poéticas de Ismael compostas por Murilo, e sobretudo, nos depoimentos de Murilo sobre Ismael publicados em 1948, é a fortíssima tendência projetiva de um em relação ao outro, operando como se fossem figuras no limite intercambiáveis, ou melhor, como se cada um deles funcionasse como um duplo do outro, em condições de incorporar desde a postura, as roupas, passando pelos traços fisionômicos, pelas idéias, projetos, fantasias, inclusive pelo fervor religioso. (MICELLI, 1996, p. 69)

¹⁴¹ “[...] conforme os relatos de Murilo têm-se a impressão de que ele lhe devia [ao artista] quase tudo, desde a aprendizagem visual e estética, passando pelas disposições mundanas, até o fervor religioso e identidade confessional.” (MICELLI, 1996, p. 68)

De fato, esse jogo de espelhos, já observado por alguns estudiosos¹⁴², é a base das imagens que Ismael Nery elabora de Murilo Mendes, acontecendo em diversos retratos¹⁴³. Tal dado pode ser observado ao se contrapor o “Retrato de Murilo Mendes”, de 1922 (Fig. 90) e o “Autorretrato” de Ismael Nery, sem data (Fig. 91), mas provavelmente do mesmo período. Confrontamos duas personalidades diferentes, mas complementares representadas de forma bastante similar. Apesar da diferença física, o que surge nas pinturas é a parecença intelectual de ambos, além da admiração recíproca.

As obras apresentadas até então demarcam relações de amizades, mas se tratam de proposta de retratos feitos de maneira até certo ponto formal. No caso do desenho feito por Arpad Szenes, intitulado “Esboço para retrato de Murilo Mendes” (Fig. 92), mas também conhecido por “Murilo Mendes ouvindo música”, o tratamento da imagem do poeta se embasa na proximidade de uma forma diferente: através dos fragmentos de uma grande amizade e da convivência constante. O artista era judeu húngaro naturalizado francês e casado com Maria Helena Vieira da Silva, considerada uma das maiores pintoras portuguesas do século XX, principalmente dentro do abstracionismo europeu. Eles tiveram que se mudar para o Brasil, em 1940, para fugir da guerra, pois ele não foi aceito em Portugal e ela, conseqüentemente, perdeu sua nacionalidade. Encontrando abrigo no país, acabaram se aproximando de diversos artistas e escritores, tendo inclusive recebido muita ajuda dos brasileiros. Eleotério (2002, p. 44) destaca “os poucos e precisos traços desenhados por Szenes e que configuram Murilo com a mão direita segurando o rosto e que o próprio poeta intitulou ‘Murilo Mendes ouvindo música’. Obras que se gostam de ver [...] pela lembrança que evocam.”¹⁴⁴

Cada uma dessas imagens e o conseqüente diálogo delas faz emergir um Murilo Mendes revisitado por diferentes olhares e interpretações. Elas ajudam, fornecendo um amplo quadro comparativo das representações imagéticas do poeta, que assim como Mário de Andrade e tantos outros do período, foi amplamente retratado deixando nas obras as formas como cada artista optou por fazê-lo ou construí-lo, enquanto imagem. Mas, ainda falta observar de forma aprofundada as obras de Flávio de Carvalho sobre Murilo Mendes. Estas

¹⁴² Cf.: BARBOSA, Leila Maria da Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. **Ismael Nery e Murilo Mendes**: Reflexos. São Paulo: 4 Estações, 2009.

¹⁴³ Segundo Rui Moreira Leite “Murilo Mendes/ Ismael Nery intercambiáveis um aspecto da pintura de Nery que tem um duplo masculino em Murilo Mendes e um duplo feminino em Adalgisa Nery. Perfis interpenetráveis, uma versão pictórica do essencialismo.” [orientações da banca de defesa]

¹⁴⁴Cf.: ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. **Murilo Mendes, Colecionador**. Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001, p. 44-47-49

podem estar listadas entre os últimos retratos do poeta ainda no Brasil, pois datam de 1951¹⁴⁵ e se diferenciam por oferecerem em cores vivas ou em traços dinâmicos um Murilo Mendes por um lado aparentemente reflexivo, contudo movido por uma grande movimentação interna. Vejamos inicialmente o trabalho pictórico de Flávio de Carvalho sobre o poeta.

3.4 – Análise da pintura “Retrato de Murilo Mendes” de Flávio de Carvalho

[...] A galeria de personalidades que Flávio de Carvalho pintou [...], demonstra que seus retratados não eram apenas seres físicos e concretos que ali posaram, mas pessoas cujo perfil psíquico foi detectado a partir da intuição do artista, filtrado por sua sensibilidade pessoal. (CCBB, 1999, p. 15)

Desde o início, ainda no projeto, restava alguma dúvida se, de fato, Flávio de Carvalho e Murilo Mendes se conheceram e se esse encontro teria levado aos retratos. Muito em parte, tais incertezas apareciam mediante ao fato de que havia poucas informações que elucidavam o contexto da realização das obras. Ainda assim, seria lamentável se esse encontro não tivesse acontecido, pois são duas grandes personalidades com muitas afinidades em seus comportamentos e muitos interesses intelectuais em comum.

Após visitar a exposição “Flávio de Carvalho”, ocorrida no Museu de Arte Moderna de São Paulo¹⁴⁶, e poder ver um amplo panorama da obra do artista, com uma boa parte de seus retratos reunidos¹⁴⁷ houve a impressão de que mesmo sem uma comprovação efetiva, era quase impossível que eles não se houvessem encontrado, que não ocorrera nenhum diálogo entre os dois. Isso por uma série de fatores. O primeiro e mais importante vem do fato de que em sua maioria os retratados eram amigos ou pessoas próximas do artista. Muitos frequentavam a sua casa, viajavam juntos e compartilhavam crenças, gostos, trabalhos. Disso decorre outro fato, que diz respeito às sessões de pose, não relatada por Murilo Mendes, mas que fazem parte da narrativa de muitos outros retratados, havendo alguns casos, dentre eles o de Sheila Leirner¹⁴⁸:

¹⁴⁵ Em 1956 Murilo Mendes deixa o Brasil para morar na Itália com sua esposa, Maria da Saudade Cortesão.

¹⁴⁶ Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Rui Moreira Leite, de 15 abr.-16 jun. de 2010.

¹⁴⁷ Nesta exposição estavam os importantes retratos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Julieta Bárbara, Paul Rivet, Jorge Amado dentre outros.

¹⁴⁸ LEINER, Sheila. Um retrato, e a memória de uma fiel admiração. **O Estado de São Paulo**, 20 nov. de 1983.

É verdade que ele não foi fiel àquela realidade externa e superficial que, antes de tudo, invariavelmente nos apresenta como máscaras.[...] Assim, Flávio intuiu-me. Fui retratada de maneira premonitória, e no fundo benevolente, pois Flávio quis dotar-me apenas de olhos e mãos, os instrumentos vitais de meu trabalho crítico. [...] No clima denso, obscuro [...] do ateliê da avenida Ipiranga; naquele inesquecível cenário futurista, a sua irreverência desaparecia em reclusão. Ali, Flávio entregava-se inteiramente ao circunspecto ritual criativo. Sóbria como seu próprio semblante, a nossa amizade limitava-se a uma troca desigual, na qual eu só tinha a oferecer o meu silêncio e admiração.

Mário de Andrade entendeu de outra forma a abordagem pictórica do artista, e comentou que: “[...] Assim que o Flávio de Carvalho principiou me pintando na primeira pose, tive uma sensação violenta de que *eu é que estava me pintando!* Desconfio muito de espiritismo, metapsíquicas [...] e não imagine que estou me metendo aqui nessas escurezas insolváveis. É um caso apenas de psicologia.” (ANDRADE, 1990, p.54) Pelo outro lado, o do retratante, em entrevista¹⁴⁹ Flávio de Carvalho disse sobre as curiosidades ocorridas enquanto fazia os retratos de pessoas famosas:

[...] Quanto a Jorge Amado, durante todo o tempo em que posou, foi imaginando em voz alta e com muitos detalhes as diversas situações sociais em que se envolveria se tivesse um longo e peludo rabo. [...] Ascenso Ferreira, quando me procurou, queria vender uns discos com sua poesia. Eu o vi pela primeira vez. Logo simpatizamos um com o outro; enquanto fazia o seu retrato a carvão, consumimos algumas garrafas de vinho tinto. Já o retrato de Lurçat foi feito ao ar livre em minha fazenda, entre longa conversa, na qual descobrimos traços comuns de simpatia e opinião. O mesmo sucedeu com Khatchaturian. [...] Vinícius de Moraes veio certo dia em minha casa, com vários amigos, e, enquanto posava, cantava o seu último samba e falava o tempo todo, sem ficar quieto no lugar. Aliás, o modelo não precisava permanecer imóvel. O movimento espontâneo é peculiar à pessoa, dá mais vida e focaliza melhor a expressão íntima do retratado.

Ainda há a questão que envolve os amigos em comum entre Flávio de Carvalho e Murilo Mendes. É possível citar Di Cavalcanti, que fez a capa da primeira edição do livro “História do Brasil”, de Murilo Mendes, em 1932, ano em que foi co-fundador do Clube dos Artistas Modernos junto com Flávio de Carvalho, tendo inclusive, dividido ateliê com o

¹⁴⁹ CARVALHO, Flávio. Retrato de Flávio: Busca fundamental. **Visão**, vol. 28, no. 11, São Paulo, 18 mar. de 1966, p. 50-1. Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 67.

artista. O poeta tem fotografia com Raul Bopp, que teve a capa de seu livro “Cobra Norato” ilustrada por Flávio de Carvalho. José Geraldo Vieira foi retratado por Flávio de Carvalho, em 1951 (Fig. 84), e ganhou texto em prosa com dedicatória de Murilo Mendes em Poliedro (1965-1966)¹⁵⁰. Outro relevante elo de ligação entre poeta e artista foi o poeta italiano Giuseppe Ungaretti que foi retratado por Flávio de Carvalho e ganhou um “Murilograma” de Murilo Mendes¹⁵¹, além de ter unido os caminhos dos dois em 1958¹⁵².

De toda essa breve explanação, surgia a forte crença de que artista e poeta haviam se encontrado a partir dos claros indícios. Mas a certeza veio em entrevista¹⁵³ com Rui Moreira Leite que contribuiu com os seguintes dados:

Existem alguns registros da passagem de Murilo Mendes pela Fazenda da Capuava: um volume dedicado de "O Visionário" e anotações no livro de registro dos visitantes. Acredito que ambos datem da primeira metade dos anos 40 (não seria difícil verificar, apenas não tenho o material à mão). Realizados os retratos, Murilo Mendes, já na Itália, cuidou da doação do "Retrato de Ungaretti" à Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Roma em fins dos 50. [...]2. Não tenho idéia de quantas vezes se encontraram e nem sei se a dedicatória e a inscrição no livro tem a mesma data. Mas esta carta ou bilhete a Maria Kareska¹⁵⁴ sugere uma certa intimidade.

¹⁵⁰ Cf.: Setor Microzoo onde consta “A José Geraldo Vieira” antes do título “O Galo”. MENDES, Murilo, Poesia completa e prosa. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 979.

¹⁵¹ “Murilograma a Ungaretti/ Conhecer os limites da linguagem/ afrontando as palavras travestidas/ ‘Uomo ferito’ ir, prestes orando/ Para fundar o ser, próprio à palavra/ Recompôr o espaço ocupado por outrem/ Com inútil ornato. Refazer a base/ Assumir a palavra refratária/ Nossa única herança e território/ Frio violento, já extrair a coisa/ Sinônimo de palavras, revelando-a/ Álacre. Fogo interno, não fogo-fátuo/Elétrico, nutre-lhe o silêncio-grito/ A natureza didascá-la informe/ Exaure-se, frente ao diagrama abstrato.” (MENDES, 1970, 115)

¹⁵² Rui Moreira Leite destaca que “Di Cavalcanti que Flávio de Carvalho conhecia desde meados dos anos 20 quando inicia sua colaboração na imprensa paulista. Raul Bopp que integrou a Antropofagia; e foi como delegado antropófago que Flávio de Carvalho apresentou sua tese ‘A Cidade do Homem Nu’. José Geraldo Vieira que, com sua esposa Maria de Lourdes Teixeira, realizou uma viagem a Minas em companhia de Darcy Penteadó, Reynaldo Bairão, Maria Leontina, Milton Dacosta, Flávio de Carvalho e Maria Kareska para realização de uma série de eventos artísticos. Giuseppe Ungaretti se estabeleceu no Brasil e foi o fundador da cadeira de italiano da Universidade de São Paulo.

¹⁵³De: miraleite miraleite@uol.com.br / Para: Renata Oliveira renata.hunny@gmail.com / Data: 9 de julho de 2010 00:13/ Assunto Re: Pesquisa sobre Flávio de Carvalho/ enviado por: uol.com.br/ assinado poruol.com.br/ Cara Renata, Existem alguns registros da passagem de Murilo Mendes pela Fazenda da Capuava: um volume dedicado de "O Visionário" e anotações no livro de registro dos visitantes. Acredito que ambos datem da primeira metade dos anos 40 (não seria difícil verificar, apenas não tenho o material à mão). Realizados os retratos, Murilo Mendes, já na Itália, cuidou da doação do "Retrato de Ungaretti" à Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Roma em fins dos 50. Mas não há, excetuada uma citação em artigo acerca de um salão, texto publicado de M. Mendes sobre Flávio de Carvalho - ou fui incapaz de encontrá-lo.

Imagino que possua várias das referências acima, que mencionei na falta de questões suas. Veja como quer combinar a entrevista. Talvez fosse mais indicado que me encaminhasse antes algumas perguntas por e-mail, assim saberia se sou a pessoa indicada para auxiliá-la. Cordialmente, Rui Moreira Leite

¹⁵⁴ Maria Kareska era cantora lírica e morou com Flávio de Carvalho de 1949 a 1957.

No dia 10 de julho de 2010, Rui Moreira Leite envia¹⁵⁵ a transcrição da dedicatória escrita por Murilo Mendes em uma edição de “O Visionário” para Flávio de Carvalho: “Exemplar de Flávio de Carvalho afetuosamente Murilo Mendes”(ANEXO 4). A edição do livro é de 1941, contudo a dedicatória não é datada. Já a transcrição da anotação no “Livro dos Comensais”, que servia como uma forma de registro de visitantes da Fazenda Capuava, data de 1949, dois anos antes da data dos retratos, e diz o seguinte (ANEXO 5):

A casa de Flávio de Carvalho foi construída sob o signo da razão e da imaginação. Creio que agradaria ao mesmo tempo Descartes e Lautreamont. Não sei. Afirmo, entretanto, que me agrada muitíssimo e marcarei este dia com uma pedra branca. Nem tudo está perdido no Brasil. Homens como Flávio se inserem numa nova dimensão

Murilo Mendes
4-9-1949¹⁵⁶

Atrás da página da anotação de Murilo Mendes, há o recado de Oswald de Andrade (ANEXO 6), ocorrido na mesma data de Murilo Mendes, sendo que aparentemente o escritor usou a mesma caneta de Murilo Mendes(ANEXO 7). Segue abaixo a transcrição:

Sem óculos, só posso ver com os olhos da alma – e os olhos da alma eu tenho sempre voltados para o antropófago Flávio de Carvalho.

Oswald de Andrade – 4-9-49

Duas são as possibilidades: eles terem ido juntos ou se encontrado na Fazenda Capuava naquele dia. Não há no Museu de Arte Murilo Mendes nada que faça acreditar que Murilo Mendes e Oswald de Andrade tivessem uma amizade pautada pela troca de cartas ou visível em outros objetos. O único objeto que consta lá é uma edição autografada de “Serafim Ponte Grande”. Dentre os objetos disponíveis para pesquisa no CEDAE/UNICAMP, há uma fotografia de Oswald de Andrade, Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho, além da assinatura do

¹⁵⁵ Por email, recebido no dia 10/07/2010

¹⁵⁶ Tanto a edição de “O Visionário” quanto o livro de dedicatórias, fazem parte do acervo fazem hoje parte do CEDAE, o Centro de Documentação Alexandre Eulálio que integra o Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da UNICAMP.

escritor no dia 28/6/1934, registrando presença no “Livro de assinaturas e impressões da Primeira Mostra do Artista em 1934”¹⁵⁷.

Em 1951, acontecem os retratos. Não há nenhum documento conhecido que descortine dados sobre a elaboração, circunstâncias e local em que foram feitas as obras. Posteriormente, Murilo Mendes cuida da entrega do retrato de Ungaretti feito por Flávio de Carvalho, em 1941, para a Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Roma na embaixada do Brasil na Piazza Navona. Há uma fotografia de Murilo Mendes com Ungaretti, de 1958, provavelmente registrando o evento (ANEXO 8)¹⁵⁸. Já no acervo do CEDAE/ UNICAMP há uma fotografia de Flávio de Carvalho com Ungaretti, porém não há registro de data nela (ANEXO 9). Sobre essa doação, Leite, R. esclarece¹⁵⁹:

A doação do Ungaretti é um pouco mais complicada porque o retrato pertencia ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (atual MAC-USP). O que se conseguiu então foi permutar o Ungaretti pelo José Lins do Rego e liberá-lo para a Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Roma. O Murilo era então adido cultural, acredito, e cuidou pessoalmente da entrega o que está documentado pelo discurso. A carta para a Maria Kareska, talvez mais um bilhete, tem mais interesse pelo tom - que sugere essa proximidade - que pelas informações [...]

O pesquisador prossegue, enviando a transcrição da carta de Murilo Mendes endereçada à Maria Kareska, mulher de Flávio de Carvalho, na época. A cantora lírica lhe ofereceu uma cópia dessa carta dirigida a ela por Murilo Mendes, documento que é reproduzido em sua tese de doutoramento (LEITE, R., 1994, p. 159)¹⁶⁰:

¹⁵⁷ Neste livro contam assinaturas de Anita Malfatti, Lasar Segall, Paulo Mendes de Almeida, Mário de Andrade, Geraldo Ferraz, Tarsila da Amaral, dentre outros. Além disso, há muitos insultos e reclamações de populares que visitaram a exposição e demarcaram sua indignação sobre os nus de Flávio de Carvalho.

¹⁵⁸ Cf.: Fotografia publicada no catálogo: DA ANTROPOFAGIA a Brasília: Brasil, 1920 - 1950. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, 2002. Catálogo de exposição, de 30 de novembro de 2002 – 09 de março de 2003, p. 368.

¹⁵⁹ De: miraleite miraleite@uol.com.br / Para: Renata Oliveira renata.hunny@gmail.com / Data: 16 de julho de 2010 12:18/ AssuntoRe: Pesquisa sobre Flávio de Carvalho/ enviado por: uol.com.br/ assinado poruol.com.br/ Cara Renata, A doação do Ungaretti é um pouco mais complicada porque o retrato pertencia ao antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (atual MAC-USP). O que se conseguiu então foi permutar o Ungaretti pelo José Lins do Rego e liberá-lo para a Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Roma. O Murilo era então adido cultural, acredito, e cuidou pessoalmente da entrega o que está documentado pelo discurso. A carta para a Maria Kareska, talvez mais um bilhete, tem mais interesse pelo tom - que sugere essa proximidade - que pelas informações. Assim que encontrá-la aqui envio uma transcrição. Cordialmente, Rui Moreira Leite

¹⁶⁰ Enviado por email no dia 16/07/2010.

Roma, 12 Fevereiro 1958

Prezada Maria,

Esta vai com atrasos e muitas desculpas - por motivo de viagens e doenças. Nunca é tarde, entretanto, para desejar belas cousas aos amigos. Desejamos-lhe portanto, em 1958, tudo o que V. deseja de bom e perfeito.

Depois de infinitas "démarches" a cerimônia da entrega do retrato de Ungaretti à Galleria Nazionale d'Arte Moderna foi decidida ontem. Será realizada dia 24 deste mês, às 6 da tarde, na Embaixada do Brasil. Esperando ter o prazer de revê-la em breve, peço aceite um abraço de Saudade e outro deste seu velho

Murilo Mendes

Na entrega, Murilo Mendes proferiu um discurso sobre a importância da relação entre o poeta Giuseppe Ungaretti e o Brasil. Abre sua fala, destacando o papel de Flávio para a cultura brasileira. Diz ele:

Caro Ungaretti, a doação, à Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, do seu retrato, obra de Flávio de Carvalho, pintor, desenhista e pesquisador dos mais lúcidos com que o Brasil conta hoje, representa uma nova etapa no glorioso ciclo de sua vida neste seu 70º aniversário. [...] (FAAP, 2002, p.502)

A única fala sobre Flávio de Carvalho se restringe à primeira frase do discurso. Apesar da escassez de documentos, o pouco que há sugere certa proximidade entre artista e poeta¹⁶¹. A relação comprovada, facilita a compreensão de que os acontecimentos incidem nos retratos, pois eles apresentam uma dinâmica inquietante em que demonstra-se o olhar aguçado do artista para a mente do poeta que não parava, sempre afetada pela visualidade. Contudo, ainda faz-se uma questão sem resposta a dificuldade ocasionada pela falta de dados na leitura dos retratos. Ficou claro que as inferências visuais seriam necessárias para apresentação de possíveis chaves de leitura. Essas inferências surgem dos dados biográficos, das características de cada um, dos dados que unem as suas trajetórias e da compreensão da obra de arte inserida no conceito de abertura, que possibilita leituras diversas, sempre respaldadas

¹⁶¹ Há ainda, uma pasta com onze recortes sobre Murilo Mendes no Acervo de Flávio de Carvalho no CEDAE/ UNICAMP. Destes recortes, dez tratam da transferência do acervo de Murilo Mendes para o Brasil e datam das décadas de 1980 e 1990. Contudo, o único que data de 1958 – data possibilita a suposição de que se trata de um recorte feito pelo próprio artista – é justamente sobre a entrega do retrato de Ungaretti feita por Murilo Mendes. Trata-se de uma página do jornal “*La Fiera Letteraria*” de 9 de março de 1958. Vemos riscado de vermelho um quadro entorno da matéria que trata sobre a entrega do quadro sendo que encontra-se grifado de caneta azul o nome de Flávio de Carvalho. A matéria reproduz o discurso feito pelo poeta no ato da entrega da pintura. (ANEXO 10)

por dados¹⁶². Compreendido dessa forma, observa-se que “cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2010, p. 40)

Partindo deste princípio, observa-se no âmbito formal, que a pintura “Retrato de Murilo Mendes” (Fig.1) constitui-se em sua mais ampla materialidade sendo poeta e fundo conjugados no mesmo espaço plano da tela. Massas de cores que se interpenetram e ao mesmo tempo em que se delimitam e fundem-se formando um corpo/aura de presença e cores. Há uma ênfase no olhar, que aqui está voltado para fora do quadro e se encaminha para baixo. Essa postura é aparente em fotografias, fato talvez que denuncie uma certa timidez do poeta ou, por um outro lado, pretende reforçar uma postura mais reflexiva.

Além do olhar, há também o destaque para a cabeça e para as mãos, sendo esse um dado importante da pintura. De fato, poucos foram os retratados que apareceram de corpo inteiro em uma tela de Flávio de Carvalho. Dentre esses, pode-se citar a tela de Mário de Andrade (Fig. 79), que aparece sentado, com o corpo à mostra até o joelho. Porém a característica que se sobrepõem nos seus retratos sempre dão grande carga expressiva a estas áreas específicas – cabeça e mãos –, indo esta escolha ao encontro do aprofundamento na subjetividade do retratado, tão explorado pelo artista. A figura dissolve-se, mas não se perde, pois em outros retratos do artista, a imagem do retratado é quase completamente diluída nas massas de cores, como acontece, por exemplo, nos retratos de Paul Rivet, de 1952 (Fig. 86) ou, mais sutilmente, no retrato de Maria Della Costa, de 1951 (Fig. 93). Contudo, a dissolução na pintura de Murilo Mendes, mantém essencialmente a cabeça e as mãos dando lugar à característica de trabalho do artista, que no caso de Flávio de Carvalho, se embasa na aguda observação e capacidade de trazer para a superfície da tela características do retratado que não se apresentam enquanto visualidade. Temos isso claro, conforme já foi demonstrado, no reforço do olhar grave de Yara Bernette, de 1953 (Fig. 87) ou no próprio mistério em que envolve Mário de Andrade em seu retrato, de 1939 (Fig. 79).

¹⁶² “[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender [...] a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada de si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendência, preconceitos pessoais, de forma que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria.” (ECO, 2010, pp. 39-40)

Ao observar outros retratos do artista, não foi encontrada nenhuma posição parecida com a de Murilo Mendes. Em algumas imagens, o retratado surge com mão na altura do peito, como no “Retrato de José Geraldo Vieira”, de 1951 (Fig. 84) ou no segundo retrato da “Pianista Yara Bernette”, de 1967 (Fig. 94). Na maioria das vezes, a mão é o indício de um gesto característico da pessoa como percebe-se ao contrapor os retratos de Mário Schemberg, de 1968 (Fig. 95), Pietro Maria Bardi, de 1964 (Fig. 96) ou o retrato de Burle Marx, de 1955 (Fig. 17), em que cada um tem as mãos em posições diferentes. Outro ponto interessante é a sugestão de luminosidade associada à mão esquerda do poeta, justamente a que está direcionada para o peito. Isso ocorreu conforme observado em outros retratos de diversos artistas, como uma forma de colocar em destaque a área. Na obra de Flávio de Carvalho, vemos esse recurso aplicado na tela de Nicolas Guillén, de 1948 (Fig. 83), onde ocorre uma sugestão de luminosidade entorno da cabeça e no retrato de José Lins do Rêgo (Fig. 82), na qual a mão é colocada quase em primeiro plano em relação à cabeça, por causa de uma área amarela e vermelha que a envolvem. As massas de cores são características das pinturas de 1951, como podemos observar na lista de retratos executados naquele ano. Apesar de variarem de acordo com o retratado, obedecem ao padrão adotado pelos artistas naquela sequência de retratos.

Muito em parte, deve-se levar em consideração o respeito que o artista tinha à gestualidade de seus retratados. Dessa forma, restava saber se, em alguma fotografia pessoal, Murilo Mendes deixou captar algum gesto espontâneo em que colocasse as mãos da mesma forma como aparece no quadro. Pelo lado das fotografias do poeta, que estão disponíveis para consulta, mas que não fazem parte do acervo do MAMM, também existem poucas imagens de Murilo em que ele sugere tal movimentação. É importante destacar que a maioria das imagens são posadas, o que dificulta um pouco observar a gestualidade espontânea do poeta. Contudo, o olhar aparentemente disperso e a mão com um dedo para cima aparecem em algumas fotografias e são bem parecidos com as características do retrato, apesar de o dedo erguido servir muitas vezes para apoiar a cabeça nessas imagens.

Durante visita à exposição “Retratos de Murilo”¹⁶³, vendo a tela pessoalmente, surgiu uma possível chave de leitura para a obra¹⁶⁴: ao observar a posição das mãos de Murilo Mendes na tela, é inevitável a sugestão de que elas parecem estar de acordo com a posição em

¹⁶³ Exposição realizada no Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora, de 24 mai.-31 jul. de 2010

¹⁶⁴ Em conversa informal, durante a abertura da exposição, o arte educador do Museu, Vinícius Stenbach, sugeriu a proximidade entre o retrato de Murilo Mendes feito por Flávio de Carvalho em pintura, com a imagem do Sagrado Coração de Jesus.

que se encontram as mãos do Sagrado Coração de Jesus¹⁶⁵ ou do Imaculado Coração de Maria (Fig. 97), em várias imagens¹⁶⁶. Nelas, temos a ratificação de um culto que iniciou-se, provavelmente, na Idade Média e que encontrou ampla oposição principalmente entre os séculos XVIII e XIX¹⁶⁷, sendo que atraiu bastante a atenção dos surrealistas já no século XX¹⁶⁸.

No que diz respeito às obras de importantes artistas, várias são as imagens que podem ser relacionadas, sendo que aqui houve a preocupação de aproximá-las por tipo e não por cronologia ou movimento. É importante lembrar que se tratam de elementos da cultura visual universal, que podem ter chegado ao conhecimento de Flávio de Carvalho em algum momento de sua vida, mas que na presente dissertação apresentam-se mais como possibilidade de aproximações imagéticas, que colabora com as análises que se seguirão do que especulações sobre o conhecimento do artista sobre estas imagens.

Portanto, na História da Arte é mais comum ver a figura de Cristo representada na cruz do que associado à imagem do Sagrado Coração, como por exemplo, em “Cristo carregando a cruz” de El Greco, pintado em 1602 (Fig. 98), “Cristo crucificado” de Velázquez, de 1632 (Fig. 99), “O Cristo Crucificado”, de 1610-11 (Fig. 100) pintado por Rubens ou em versões mais recentes como a de Salvador Dalí em “Cristo de São João da Cruz”, de 1951 (Fig. 101). Próximas das imagens que tem ampla circulação popular e de autoria desconhecida temos o “Salvator Mundi” de Leonardo da Vinci, pintado próximo de 1500 (figura102), “Cristo o Salvador” de El Greco pintado em 1610-14 (figura103) em que a posição de uma das mãos é a mesma da configuração do Sagrado Coração, assim como uma versão brasileira pintada por Tarsila do Amaral chamada “Coração de Jesus”, pintada em 1926 (Fig. 104) que se aproxima mais pela escolha do tema do que pela configuração da imagem propriamente dita.

¹⁶⁵ “[...] sendo o seu coração parte nobilíssima da natureza humana, estar unido hipostaticamente à pessoa do Verbo de Deus, e, portanto, dever-se-lhe tributar o mesmo culto de adoração com que a Igreja honra a pessoa do próprio Filho de Deus encarnado. Trata-se, pois, de uma verdade de fé católica, solenemente definida no concílio ecumênico de Éfeso e no II de Constantinopla. [...] Provém ele de que, mais do que qualquer outro membro do seu corpo, o seu coração é o índice natural ou o símbolo da sua imensa caridade para com o gênero humano. Como observava o nosso predecessor Leão XIII, de imortal memória, ‘é insita no sagrado coração a qualidade de ser símbolo e imagem expressiva da infinita caridade de Jesus Cristo que nos incita a retribuir-lhe o amor por amor.’” (PAPA Pio XII. Carta Encíclica do Papa Pio XII *Harietis Aquas*: Sobre o Culto do Sagrado Coração de Jesus. Cf.: Site do Vaticano. Disponível em: < <http://goo.gl/qqR2F> > Acesso em: 20 dez. 2011.

¹⁶⁶ As imagens do Sagrado Coração de Jesus e do Imaculado Coração de Maria são criações populares de alta circulação através de imagens em “folhinhas” que serviam como calendário e “santinhos” com orações em Igrejas, não constando procedência, autor e data em nenhuma delas.

¹⁶⁷ Cf.: Site do Vaticano. Disponível em: < <http://goo.gl/qqR2F> > Acesso em: 20 dez. 2011. Disponível também em: < <http://goo.gl/G9hds> > e < <http://goo.gl/sWv83> > Acesso em: 15 jan. 2012.

¹⁶⁸ Sobre o interesse de alguns artistas surrealistas acerca da dilaceração do corpo e as imagens sagradas, especialmente em Salvador Dalí ver: BOSQUET (1970), BUÑUEL(1982), DALÍ, (1956, 1974) NADEAU,(1944) e NÉRET(1996).

Ainda há o “Autorretrato” de Albrecht Dürer feito em 1500 (Fig. 105), em que o artista se coloca como a figura reconhecida e amplamente representada de Jesus. Além disso, há a figura também pintada por Leonardo da Vinci de “São João Batista”, de 1513/16 (Fig. 106) em que a figura aponta para o alto, provavelmente fazendo a alusão da crença na existência superior de Deus. Vale ainda destacar que certos elementos da arte barroca, o sacrifício, a dilaceração do corpo, o coração extraído do peito e em chamas, serão importantes para a sensibilidade surrealista, como por exemplo, para o poeta Garcia Lorca.

Na iconografia popular, relativa aos Sagrados Corações, tanto Jesus quanto Maria têm seus corações envolvidos por muita luz. A posição das mãos é característica: uma direcionada para o coração e outra para o observador em posição de bênção. Um exemplo de imagem do Sagrado Coração de Jesus, em posição semelhante à de Murilo é a da Fig. 107, sem referência de pintor ou data¹⁶⁹. As demais estão invertidas, mas com a mesma configuração de mão como vemos nas Fig. 108¹⁷⁰ e Fig. 109¹⁷¹. Já no caso da iconografia do Imaculado Coração de Maria, a maioria das imagens está na mesma posição de Murilo Mendes, conforme a Fig. 110¹⁷², havendo poucas variações, como vemos na Fig. 111¹⁷³.

Em relação ainda à Fig. 107, uma das que mais se assemelha com a posição que Murilo se encontra no quadro, os detalhes demonstram a possível analogia através da posição da mão direita sobre o peito com uma luminosidade saindo da área do coração (Fig. 112) e a mão esquerda apontando para o alto (Fig. 113). Importante observar que, a mão de Murilo – com apenas o dedo indicador levantado – poderia dar a sugestão de estar apontando para o alto – tal qual a Fig. 106, de Leonardo da Vinci – o que significaria o vínculo religioso intenso com a ideia de Deus, enquanto na imagem do Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria – com os dedos indicador e médio levantados – a posição da mão é uma figura característica de bênção, conforme dito anteriormente.

Apesar de não caracterizar a forma do artista trabalhar, também, não se pode descartar tal possibilidade de leitura. O próprio artista, certa vez disse¹⁷⁴ que “a imagem fotográfica nada revela [das pessoas]. É por isso que frequentemente empresto ao retratado atributos

¹⁶⁹ Imagem disponível em: < <http://goo.gl/HJGmZ> > Acesso em: 15 jan. 2012.

¹⁷⁰ Imagem disponível em: < <http://goo.gl/pYX7q> > Acesso em: 15 jan. 2012.

¹⁷¹ Imagem disponível em: < <http://goo.gl/ui9fM> > Acesso em: 15 jan. 2012.

¹⁷² Imagem disponível em: < <http://goo.gl/a61bu> > Acesso em: 15 jan. 2012.

¹⁷³ Imagem disponível em: < <http://goo.gl/e7LRK> > Acesso em: 15 jan. 2012.

¹⁷⁴ CARVALHO, Flávio. Retrato de Flávio: Busca fundamental. **Visão**, vol. 28, no. 11, São Paulo, 18 mar. de 1966, p. 50-1. Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 65.

fisionômicos que ele mesmo desconhece, mas que existem como afirmação de personalidade”. Observe que não se trata de ‘melhoramentos’ na imagem, como, por exemplo, fazia Portinari, quando amenizava as características desfavoráveis de seus retratados. Flávio propõe-se descortinar aquilo que pertence a pessoa, só que visto de um novo ângulo.

Na pintura, a cabeça de Murilo Mendes aparece quase na mesma posição do desenho, com poucas diferenças, mas as mãos, de fato acrescentam esse novo dado, que realmente pode ter relação direta com a sua religiosidade. Essa característica já comentada do perfil do poeta em sua trajetória biográfica, estabelecida no segundo capítulo, faz-se bastante visível em seus escritos, como especificamente, temos exemplos em poesias dos livros “Tempo e Eternidade”, de 1934 como podemos ver em “Salmo no. 2” (MENDES, 1994, p. 250,251, grifo nosso)¹⁷⁵:

O Deus meu e de todos,
 Que tenho feito até hoje no mundo,
 Senão te invocar para que surjas,
 Senão me desesperar porque sou pó?
Dilata minha visão,
Dilata poderosamente minha alma,
 Faze-se referir todas as coisas ao teu centro,
 Faze-me apreciar formas vis e desprezíveis,
 Faze-me amar o que não amo.
 Tudo o que criaste no universo
 É a divisão de uma vasta unidade
 Em espaços e épocas diferentes.
Liga-me a todas as coisas em ti
 E ilumina-nos fora do tempo, a todos nós
 Que esperamos tua divina Parusia.)

E no “Salmo no. 5” (MENDES, 1994, p. 261, grifo nosso):

[...] Só me extasio diante das criações divinas,
 Diante de Seus mistérios, Sua lucidez e Seus poemas.
 Ó alma imortal, sede essência do amor!
 Ó eucaristia, multiplicação de um Deus!
 Ó carne ressuscitada para a vida eterna!
 Ó comunicação sobrenatural do fieis!
 Ó tangência do invisível

¹⁷⁵ E em poemas como “**Novíssimo Job**” (Eu fui criado à tua imagem e semelhança./ [...] (Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã/ E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada.)/ [...] Ó Deus, tua justiça é maior que tua misericórdia./ Por que me deixaste assim sem abrigo no mundo?) (MENDES, 1994, p. 245,246), “**Salmo no. 1**” ([...] Eu hei de me precipitar em Deus como um rio./ Porque não me contendo nos limites do mundo./ [...] Só quero repousar na imensidade de Deus.) (MENDES, op.cit., p. 249,250),

E pressentimento obscuro das Pessoas divinas!
Poetas, assimilais a substância que preside as eras.

Em os “Os Quatro Elementos”, de 1935¹⁷⁶ temos a referência à santas e em “A Poesia em Pânico”, de 1936-1937 vemos em “Poema Espiritual” (MENDES, 1994, p. 296, 297, grifo nosso):

Eu me sinto um fragmento de Deus
 Como sou um resto de raiz
 Um pouco de água dos mares
 O braço desgarrado de uma constelação.
A matéria pensa por ordem de Deus,
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.
 A matéria variada e bela
 É uma das formas visíveis do invisível.
 Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.
 Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
 Em toda parte, até nos altares.
 Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
 Que se entrelaçam se casam reproduzindo
 Mil versões dos pensamentos divinos.
A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.

Além desses, há também “Poesia Liberdade”, de 1943-1945¹⁷⁷, “Sonetos Brancos”, de 1946-1948¹⁷⁸, “Contemplações de Ouro Preto”, de 1949-1950¹⁷⁹ e “Parábola”, de 1946-1952¹⁸⁰. São listados aqui somente trabalhos anteriores à elaboração do retrato, que em teoria poderiam ter chegado ao conhecimento de Flávio de Carvalho. Mas, em escritos posteriores continuam aparecendo citações religiosas¹⁸¹.

¹⁷⁶ Em poemas como “A Virgem de Lourdes” e “A Imaculada Conceição”.

¹⁷⁷ “O Cristo na Pedra Fria” (O Cristo na pedra fria/ Sentou-se agora aqui em frente/ Com a chaga do ombro aberta./ O mundo do demônio cai no chão./ O Cristo de manhã/ Sentou-se na pedra fria./ O frio que sinto pela queixa dos mortos./ O frio da fome dos outros, O frio do extremo desconsolo/ - Do desconsolo do Cristo em mim, em vós, em todos./ Na pedra fria, nossa alma/ Que omite, que espanca.) (MENDES, op.cit., p. 427)

¹⁷⁸ “Ao Cristo Crucificado”, “A Lapidação de Santo Estevão”, “A Ressurreição”

¹⁷⁹ “Motivos de Ouro Preto”, “Romance das Igrejas de Minas”, “São Francisco de Assis de Ouro Preto”, “Contemplação de Alphonsus”, “Romance da Visitação”, “Crucifixo de Ouro Preto”.

¹⁸⁰ “A Peregrinação”, “Imagem de Cristo”, “Sant’Ana e a Virgem”, “São João Evangelista”.

¹⁸¹ Em “Tempo Espanhol de 1955-1958” temos “A Virgem de Covet”, “As Carpideiras”, “São João na Cruz” e em “Convergência” de 1963-1966 temos “Murilograma ao Criador”, “Murilograma a N.S.J.C.”

Já na prosa vemos em “O Sinal de Deus: Poemas em Prosa”, de 1935-1936¹⁸², onde destacam-se “Alpha e Ômega” (MENDES, 1994, p. 766, 767, grifo nosso) que versa: “[...] 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. [...]**” e “À Virgem Maria” (MENDES, 1994, p. 765, grifo nosso):

[...] Todos os membros do Corpo Místico de Jesus Cristo são teus filhos, e foram e continuarão a ser paridos sobrenaturalmente por ti, Virgem e Mãe. **O impulso do meu ser para tua Pessoa, tornada infinita pela isenção do pecado original, estancará minha sede dos amores que acabam. Em ti amarei, ó Inatingível!** [...]

Em “Discípulos de Emaús”, de 1945¹⁸³ onde dentre tantas frases, escreve na 543 “**A palavra de Jesus Cristo brota tanto do evangelho como do nosso próprio coração.**” (MENDES, 1994, p. 870, grifo nosso) e “O Infinito Íntimo: Meditação em Quinze Partes”, de 1948-1953, há várias citações religiosas, mas destaca-se a “Nona Meditação” deste último onde o poeta escreve (MENDES, 1994, p. 780, grifo nosso):

[...] **A cabeça de João Evangelista
E teu peito sagrado ó Jesus Cristo
Formam o ponto de interseção do infinito íntimo
Dado à alma do homem em alimento
Pelo cálice da tua ceia [...]**”

Além disso, há na biblioteca de Murilo Mendes, três edições da Bíblia Sagrada: uma edição francesa, de 1923¹⁸⁴, uma edição italiana, de 1940¹⁸⁵ e uma versão brasileira, de

¹⁸² “O Servo de Deus”, “Consciência”, “O Homem Antigo e o Novo”,

¹⁸³ Onde conclui” “57 – Deus é tão evidente, que se faz provar até pela negação dos ateus”. (MENDES, 1994, p. 821)/ “119 – Deus não é somente o fim – é também o centro. [...] 123 – O corpo é também um oráculo.” (MENDES, op.cit., p. 827) “246 – O Cristo, em diversas passagens do Evangelho, ensina ao homem que se pode pôr a marca da eternidade nas ações mais simples, humildes, cotidianas e insignificantes.” (MENDES, op.cit., p. 839) “406 – Cristo decifra o homem.” (MENDES, op.cit., p. 855) “612 – Deixo-vos o Cristo em testamento.” (MENDES, op.cit., p. 876)

¹⁸⁴ Contém escrito logo no início: “Presente de Ruth”. Tem colada na contra capa uma oração escrita com letra de fôrma, com a letra de Murilo: “Grande e magnífico Deus, meu Senhor Jesus Cristo! Iluminai o meu espírito e dissipai as trevas da minha alma! Dai-me uma fê íntegra, uma esperança firme, uma caridade perfeita! Concedei, meu Deus, que eu vos conheça muito para poder sempre agir segundo os vossos ensinamentos e de acôrdo com a vossa santíssima vontade. Amén. (S. Francisco de Assis diante do crucifixo)”

¹⁸⁵ Nesta Bíblia tem destacado no índice remissivo, as páginas 393 (Visibile ed invisibile) e 450 (In enigma). Há também, no final um texto aparentemente recortado de algum lugar e colado pela parte superior na contra capa da Bíblia. Atrás do papel está escrito à caneta: “Charitas?” e “Stresa Nov. 60”. Segue a transcrição do texto:

1943¹⁸⁶. Todas contém partes grifadas, sendo que a primeira indica que Murilo estudou “O Livro de Job”, provavelmente, para a escrita de seu poema “Novíssimo Job”. Às Bíblias, somam-se três terços¹⁸⁷ e um crucifixo presenteado pelo pai, em 13 de maio de 1937, com um cartão de Nossa Senhora Imaculada Conceição¹⁸⁸.

Obviamente essa leitura, a partir de relações totalmente subjetivas, é uma possibilidade, já que não se pode afirmar com certeza que essa era a ideia do artista ao pintar a tela. Assim como não se pode dizer que Flávio de Carvalho teve acesso a todos esses escritos de Murilo Mendes, antes de fazer o retrato. Pelos documentos, sabe-se que o artista possuía em sua biblioteca apenas “O Visionário”, escrito entre 1930 e 1933, e publicado somente em 1941, mas não é conhecido o que, efetivamente, ele sabia sobre a obra Murilo Mendes. O próprio poeta fez questão de tornar público os relatos acerca de como a crise religiosa instalou-se nele, em 1934, com a morte de Ismael Nery, em textos escritos para a Coluna Letras e Artes, no Jornal A Manhã, sendo a partir daí ‘religião’ um tema mais aparente em sua obra. É bem possível que o artista tenha tomado contato dos fatos sobre Murilo em conversas informais, chegando munido para a construção do retrato do poeta. Essas tratam-se apenas de especulações conjecturais que agregam um olhar diferenciado para a já conhecida obra.

“L’uomo santo, congiunto a Dio e partecipe della divina natura gode dell’ordine soprannaturale; l’umanità così è sollevata sopra se stessa, all’infinito, e l’infinito diventa quasi una cosa con essa. Egli è dunque manifesto che il minimo bene soprannaturale è senza misura maggiore da tutto il male possibile, non dandosi commisurazione alcuna fra il bene soprannaturale ed il male che che è in una natura finita e che è proprio di essa, cioè privazione di essere. Quindi v’ha più bene in un solo uomo che non v’ha di male in tutti gli empî e in tutti I demonî insieme presi. La somma dunque de’ beni è infinitamente maggiore della somma de’ mali (Teodicea, 946)”

¹⁸⁶ Esta bíblia contém escrito em uma das primeiras páginas com letra de fôrma: FÉ – ESPERANÇA – CARIDADE. Na última página há um texto ilegível escrito à lápis com uma letra diferente da do poeta. Atrás desta página há um índice remissivo escrito por Murilo destacando a página 164, item BALAÃO.

¹⁸⁷ Um deles é preto de Nossa Senha Aparecida, mas contém uma medalha de Nossa Senhora da Salette. Outro é perolado com algumas inscrições e a face de Jesus. O terço marrom foi incorporado recentemente ao acervo e tem Maria e o Menino Jesus.

¹⁸⁸ Na parte de trás tem um pedaço de papel branco colado que contém a seguinte frase escrita pelo poeta em letras de fôrma : “Crucifixo que me foi oferecido por mamãe Zezé. Provém da Fazenda da Boa Sorte dos pais dela, em Leopoldina. Os escravos rezavam diante dele.

4 O RETRATO E SUA CONSTRUÇÃO LINEAR

4.1 – Autonomia do desenho perante a pintura

Desenhar não quer dizer simplesmente reproduzir contornos; o desenho não consiste meramente no traço; é também a expressão, a forma interior, o plano, o modelado. Vejam o que resta depois disso! O desenho compreende três quartos e meio daquilo que constitui a pintura. Se eu fosse pôr uma tabuleta sobre a minha porta, escreveria: ‘Escola de desenho’, e estou certo de que formaria pintores.

[...] É preciso desenhar sempre, desenhar com os olhos quando não se pode desenhar com o lápis. Enquanto vocês não fizerem a inspeção caminhar a par com a prática, não farão nada de realmente bom.

[...] Que não se passe um único dia sem traçar uma linha, dizia Apeles. Ele queria dizer com isso, e eu mesmo lhe repito: a linha é o desenho, a linha é tudo.” (INGRES, Jean-Dominique, 1869, 122 apud DERDYK, 2010, pp. 144-145)¹⁸⁹

Esta dissertação surgiu por causa de um desenho. No entanto, não se tratava de um desenho qualquer. A “Cabeça do Poeta Murilo Mendes”, feito por Flávio de Carvalho, em 1951, situa-se na produção do artista que pensava de forma diferente esta prática e de um poeta que dava grande importância à técnica, conforme veremos à seguir. O desenho, portanto, inserido neste contexto, precisa ser rediscutido, visto que, além da obra que os une, trata-se de mais uma postura em comum dos personagens estudados no presente texto, fato que amplia a compreensão sobre a técnica. É importante destacar que ambos vão ao encontro de um novo posicionamento do desenho no século XX, em que diversos artistas o utilizaram, enquanto forma expressiva autônoma, distanciando-o da compreensão quase unânime, enquanto apenas estudo preparatório.

No que diz respeito ao retrato especificamente, quando pensamos nessa prática, logo a mente traz imagens relacionadas à pintura. Obras em telas, mediadas pelos artistas que usam a tinta para compor a sua compreensão sobre o ser humano que se submete ao seu exercício de retratar. No sentido oposto, para a maioria das pessoas, a palavra ‘desenho’ carrega em si a representação do estudo, do projeto, da preparação para a realização de algo maior, mais importante. Seja isso relacionado com a pintura, arquitetura ou em projetos industriais. Individualmente, o desenho carrega consigo o estereótipo do passo inicial, mas não definitivo,

¹⁸⁹ INGRES, Jean-Dominique. “Sobre o desenho”. Trad. Célia Euvaldo. In: Notes et pensées de J.-A.D. Ingres sur les beaux-arts, **Gazette de Beaux-Arts**, Paris, 1869, série 2, tomo 3, p. 112 ss.

como se servisse de escada para um outro nível de representação. Muito provavelmente alguns artistas também o compreenderam assim. Desses, inúmeros foram exímios desenhistas, mas ganharam fama através pintura¹⁹⁰.

Mas qual seria a relação do desenho com a pintura na fatura de obras de arte? Seria ele somente um mero suporte estrutural para obras pictóricas? Apesar de ter sido bastante utilizado por povos primitivos, muito antes do aprimoramento das técnicas de pintura, durante um grande período, a prática ficou subjugada por ela, ocupando segundo plano no exercício de criação de importantes artistas, que em sua maioria utilizavam o desenho enquanto esboço para suas obras. Mesmo com oscilação da arte entre faturas, ora mais lineares ou ora mais pictóricas¹⁹¹, é perceptível a dominância da pintura em suas diversas modalidades sobre outras formas de fazer arte no que diz respeito ao plano bidimensional¹⁹². Dessa forma, o desenho era o pensamento que precedia a elaboração das grandes obras. Era o raciocínio do artista antes da efetivação de seus trabalhos. Está inserido no direito de fazer e refazer, de errar indo ao encontro da possibilidade de pensar novamente. Nesse sentido, Mário de Andrade o enquadra entre a definição de “transitoriedade e sabedoria”¹⁹³ e ressalta que:

A pintura busca sempre elementos de eternidade, e por isso ela tende ao divino. O desenho, muito mais agnóstico, é um jeito de definir transitoriamente, se posso me exprimir assim. Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de gesto. [...] Exprime [...], uma experiência vivida e transformada numa definição eminentemente intelectual. [...] também o desenho se liberta das fragilidades sentimentais da frase espontânea, por ser mais lento na sua luta entre a visão recebida ou imaginada e a sua expressão gráfica. (ANDRADE, 1984, pp. 69-79)

A reflexão de Mário de Andrade posiciona o desenho como um dado intelectual e vai ao encontro do pensamento de alguns estudiosos sobre o tema. Pignatti (1982), Derdyk (2010), Chui e Tiburi (2010) são unânimes ao inscrever o desenho na área da intelectualidade,

¹⁹⁰ “[...] no fim da Idade Média, os pintores já se serviam do desenho com desenvoltura e autonomia, confiando-lhe o segredo da própria personalidade estilística. Parecem merecedoras de crédito, portanto, as recentes atribuições de obras a artistas, até então só conhecidos como pintores.” (PIGNATTI, 1982, p. 16)

¹⁹¹ “O desenho tende a representar o tema racionalmente, configurando ou sugerindo seus limites, enquanto a corrente a transmitir valores de ordem emotiva”. (DERDYK, 2010, p. 35)

¹⁹² O renascimento e o maneirismo foram momentos de consciência da importância do desenho (como desígnio) e da elevação da pintura de artesanato para uma prática intelectual. Era o desenho que intelectualizava a pintura. (PEVSNER, 2005)

¹⁹³ “O que me agrada principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é seu caráter infinitamente sutil, de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria.” (ANDRADE, 1984, p. 65)

sendo ele uma forma de pensamento que pode ser exercida pelo ser humano de uma forma geral¹⁹⁴. Contudo, quando sai das mãos de artistas, representa primeiro exercício do pensamento, da reflexão apesar da insistência em tratá-lo somente “[...] como busca e como projeto, destinado a um aperfeiçoamento sucessivo [...]” (PIGNATTI, 1982, p. 8). Possivelmente, o maior responsável por essa mudança de parâmetro foi Leonardo da Vinci, que utilizou amplamente o desenho durante toda a sua vida, deixando uma numerosa produção na área. Amplamente interessado por diversos temas, estudou, escreveu e desenhou sobre tudo aquilo que pensava, tendo deixado registradas suas reflexões em diversos códices que hoje encontram-se espalhados pelo mundo¹⁹⁵. Apesar de muitas vezes oferecer tratamento pictórico à alguns desenhos que serviram como estudos para a elaboração de obras – ver a pintura “A Virgem e o Menino com Santa Ana” (Fig. 114) e o desenho “A Virgem, o Menino, Sant’Ana e São João Batista” (Fig. 115) – o que percebemos de uma forma geral é o domínio do traço, totalmente articulado com o intelecto, como está aparente no “Estudo de embriões”, sem data¹⁹⁶(Fig. 116).

Inúmeros foram os artistas que mantinham o desenho no âmbito do esboço, lançando mão dele nos momentos preparatórios de grandes obras. Contudo, podiam utilizá-lo enquanto exercício que liga além do intelecto, a mão e o olhar. “Desenhar objetos, pessoas, situações, animais, emoções, ideias são tentativas de aproximação com o mundo. Desenhar é conhecer, é apropriar-se.” (DERDYK, 2010, p. 29) Então é possível afirmar que, quando vemos um retrato em desenho, temos explícita a relação de apropriação da imagem vinculada à transitoriedade do momento em que foi feita, ganhando destaque o tom intimista que esse retrato assume. Gombrich (1999, p. 15) demonstra o vínculo de intimidade do retrato em

¹⁹⁴ “Fica pois estabelecido que a humanidade desenhou em todos os tempos, em todos lugares, com técnicas semelhantes, pelos menos motivos mágicos, rituais ou mesmo só figurativos. Fundamental é a descoberta do valor do sinal linear, elemento figurativo extremamente dúctil.” (PIGNATTI, 1982, p. 8)

¹⁹⁵ Os mais conhecidos são os códices Foster (I-III) que eram cadernos de bolso onde temos estudos sobre geometria, projetos de engenharia hidráulica, notas sobre a Última Ceia, teoria da Física; códices Madrid (I-II) que foram descobertos em 1966 na Biblioteca Nacional de Madrid e contém estudos sobre dispositivos mecânicos, engenharia hidráulica, anotações sobre a Batalha de Anghiari dentre outros; códice Hammer é dedicado à investigação sobre a água e estudos astronômicos e pertence à Bill Gates; códice Windsor que tem como temas anatomia, animais e paisagens e se encontra na Biblioteca Real do Castelo de Windsor na Inglaterra; códice Arundel que é a reunião de folhas de variados tamanhos com diversos temas e pertence ao Museu Britânico; códice Atlanticus que também trata de uma enorme variedade de assuntos dentre eles pintura, escultura, geometria, perspectiva, ótica, astronomia, matemática, engenharia, arquitetura, planejamento urbano, se encontra na Biblioteca Ambrosiana em Milão; códice Trivulziano que contém estudos de arquitetura, engenharia militar e cabeças caricaturadas e está na Biblioteca do Castelo Sforzesco em Milão. (OCA, 2007, [s.p.])

¹⁹⁶ “Leonardo parece ter liberado o desenho, antes refém da iconografia religiosa, para um campo de atuação onde os empreendimentos para a conquista da tecnologia e as operações poéticas possam se intercambiar. O desenho afirma sua natureza transitiva.” (DERDYK, 2010, p. 140)

desenho quando usa o exemplo de dois familiares retratados de formas bastante distintas, por diferentes artistas:

Quando Rubens, o grande pintor flamenco, fez um desenho retratando seu filho pequeno, estava por certo orgulhoso da beleza do garoto, e queria que também o admirássemos. Mas essa propensão para admirar o tema bonito e atraente é suscetível de converter-se num obstáculo, se nos levar a rejeitar obras que representam um tema menos sedutor. O grande pintor Albrecht Dürer certamente desenhou sua mãe com a mesma devoção e amor com que Rubens desenhou seu rechonchudo garoto. Seu honesto estudo da velhice desgastada por preocupações pode causar-nos um choque, fazendo-nos desviar os olhos do retrato – e, no entanto, se lutarmos contra a repulsa instintiva, poderemos ser generosamente recompensados, pois o desenho de Dürer, em sua tremenda sinceridade, é uma grande obra.

Membros da família retratados em desenho confirma a necessidade dos artistas de se apropriarem, afetivamente, dessas pessoas. Muito provavelmente, nos poucos momentos que tinham para conviver, registravam em traços aquilo que demoraria muito na pintura. Tempo suficiente para perder o momento. E dessa sinceridade, surge o angelical filho de Rubens (Fig. 117) como também há espaço para a sofrida mãe de Dürer (Fig. 118). Isentos dos julgamentos externos, se soltaram em busca de guardar a imagem daqueles que importaram para eles, mas também quiseram revelar esses laços para todos que tivessem acesso ao desenho posteriormente¹⁹⁷.

No momento, Jean-Dominique Ingres escreve sobre a sua compreensão acerca da importância do desenho para além da pintura, demonstra uma modificação profunda não só na prática, quanto também no entendimento daquilo que é o desenho. ‘Desenhar com os olhos quando não se pode desenhar com o lápis’ significa em uma esfera maior, forçar-se a pensar. “Mas, antes disso, [...] prestar atenção e olhar com força. Daí começar o movimento do pensar, pelo motor do desenho.” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 54) Era o que fazia seu professor Jacques-Louis David, quando ia visitar os condenados à guilhotina. Representar a morte ou a proximidade com ela era algo comum para o artista que já havia pintado “Marat Assassinado”, em 1793. Contudo, diferentemente de um quadro amplamente estudado, com diversos detalhes colocados em locais estratégicos e iluminação criteriosa, perante a guilhotina e o momento derradeiro da pessoa, ele desenhava em poucas linhas a dura

¹⁹⁷ “O desenho é possessão, é revelação. Ao desenhar nos apropriamos do objeto desenhado, revelando-o. O desenho responde a toda forma de estagnação criativa, deixando que a linha flua entre os sins e não da sociedade.” (DERDYK, 2010, p. 44)

realidade. Foi assim no “Retrato de Maria Antonieta”, também de 1793¹⁹⁸ (Fig. 119). Esses e outros artistas do século XIX são imprescindíveis para a mudança de postura em relação ao desenho, inicialmente desencadeada pela prática Neoclássica, que retomou a sua importância, sendo “Jacques- Louis David, seco e linear nos desenhos a lápis e pena, valorizando essencialmente os contornos puros; [...] é, sobretudo, Jean-Auguste-Dominique Ingres, que leva o valor expressivo da linha ao limite do arabesco decorativo.” (PIGNATTI, 1982, p. 32, 33)

Mas, ainda assim, ele aparecia na maioria das vezes vinculado à prática pictórica. Com a arte moderna a pintura ganha outro perfil, já que o artista tem a oportunidade de se debruçar sobre os próprios problemas dela, sem se preocupar em vinculá-la a algum raciocínio figurativo. Porém, alavancado por essa nova postura, o desenho também ganha novas proporções, passando a ter uma autonomia nunca vista e surgindo várias obras de arte se utilizando dessa técnica. Segundo Derdyk (2010, p. 30):

A linha, elemento essencial da linguagem gráfica, não se subordina a uma forma que neutraliza suas possibilidades expressivas. A linha pode ser uniforme, precisa e instrumentalizada, mas também pode ser ágil, densa, trepidante, redonda, firme, reta, espessa, fina, permitindo infindáveis possibilidades expressivas. A linha revela [a] percepção gráfica. Quanto maior for o [...] campo perceptivo, mais revelações gráficas [serão obtidas]. A agilidade e a transitoriedade natural do desenho acompanham a flexibilidade e a rapidez mental, numa integração entre os sentidos, a percepção e o pensamento. (DERDYK, 2010, p. 30)

Nas caricaturas, o desenho, assim como as gravuras¹⁹⁹ eram prática usual, tendo aparecido em trabalhos de Annibale Carracci, no século XVI. Mas, quem se destacou de fato na área foi Honoré Daumier que somou o desenho à crítica social, no século XIX²⁰⁰. Já inserido no momento em que o desenho ganhava espaço entre os artistas, Daumier deixou

¹⁹⁸ Segundo Argan (1992, p. 44) o pintor, tinha por hábito “frequentemente [visitar] os condenados que eram levados à guilhotina, e retratava-os com poucos traços de extrema intensidade (veja-se o *Retrato de Maria Antonieta*, o único remanescente desses desenhos); dessa semente nascerá o realismo de Géricault.”

¹⁹⁹ No final do século XVIII é inventada uma técnica de reprodução da imagem que se difunde durante o século XIX. A litogravura, permite a reprodução da imagem sem nenhum esforço de incisão. Dessa forma ela permite que se desenhe com lápis gorduroso sobre a pedra e que se mantenha o efeito de desenho nas cópias reproduzidas. (Anotação de orientação, por email em 04 fev. 2012)

²⁰⁰ Daumier desenhava para ilustrar jornais. Como era proibido desenhar durante as sessões políticas na França de seu tempo, o artista memorizava o rosto dos políticos, para retratá-los como sátira política posteriormente, em forma de caricatura. Comumente ele moldava estes personagens em barro, para depois desenhar. (Anotação de orientação, por email em 04 fev. 2012)

inúmeros trabalhos onde “colocara [...] as consequências lógicas, no plano da instantaneidade expressiva [...]” (PIGNATTI, 1982, p. 33), como vemos na Fig. 120. No desenho propriamente dito, temos muitas demonstrações do domínio e da agilidade de traço composto de linhas soltas, quando utiliza o grafite e o uso de diferentes efeitos com a interferência de tinta preta e cinza, sempre associando técnica e face crítica ao trabalho impecável em uma articulação do pensamento com as mãos.

No Brasil, o desenho na caricatura também teve destaque quase no mesmo período em que surgiu na Europa. Assim, temos a litogravura de Ângelo Agostini, de 1887 (Fig. 121), cumprindo seu papel crítico, assim como K Lixto comparando “O baile do pobre” (Fig. 122) e “O baile do rico” (Fig. 123), em 1905. Um artista que também produziu bastante nessa área, foi Di Cavalcanti que iniciou sua carreira com as ilustrações para impressos²⁰¹. Aproximando suas ilustrações de “Fantoques da meia-noite” (Fig. 124) das citadas anteriormente, vemos um desenho mais limpo, com detalhes precisos e linha contrapondo-se a massas de cor preta ou cinza.

No que diz respeito à representação de figuras humanas, observa-se a influência do ambiente nos desenhos dos artistas impressionistas, que buscavam em teatros, como Toulouse Lautrec e em apresentações e ensaios de balé, como Edgar Degas a inspiração para seus desenhos²⁰². Segundo Pignatti (1982, p. 35), enquanto a grafia de “Toulouse-Lautrec é parecida com a de Van Gogh, estilizada num traço essencial e seguro, que encontra expressão sobretudo nas litografias coloridas do ambiente teatral”, Degas nos oferece “uma liberdade arejada de traços esfumados” (PIGNATTI, 1982, p. 36), captando a efemeridade dos movimentos. Nos desenhos utilizando grafite e carvão, ambos conseguem a captação das ações de maneiras distintas: Toulouse, constantemente nos oferece as cores em suas tonalidade impregnadas no papel, dialogando diretamente com suas grandes áreas brancas. Degas extrai do papel as suas figuras, em desenhos impecáveis, que nos oferecem

²⁰¹ “Em 1914 um desenho do jovem artista foi publicado na revista *Fon-Fon*, marcando o início de longa série de colaborações na imprensa. Dois anos depois, Di Cavalcanti tomou parte no Salão dos Humoristas, organizado por Luís Peixoto e Olegário Mariano [...]. Foi na Editora do Livro que realizou, em 1917, sua primeira mostra individual, como desenhista; era então, na opinião de Mário de Andrade, ‘o menestrel dos tons velados’, e utilizava como meio o pastel [...]. Em 1921 publicou as ilustrações de *Balada do Enforcado*, de Oscar Wilde, e os estranhos desenhos de Fantoques da Meia Noite, com texto de Ribeiro Couto (LEITE, J., 1979, pp. 678-681). Além das ilustrações, capas de livros, do cartaz da Semana de Arte Moderna, nos anos 1930 publica o álbum “A Realidade Brasileira”, ilustra o jornal comunista “Movimento” e nos anos 1950 desenha capas de discos de Noel Rosa.

²⁰² “[...] [Degas] gostava de ir buscar no Balé os seus temas, em vez de fazê-lo em cenas ao ar livre. Assistindo aos ensaios, [...] tinha a oportunidade de ver corpos de todos os lados e nas mais variadas atitudes. Observando o palco acima, via as bailarinas dançando ou repousando, e estudava o intrincado escoreço e o efeito da iluminação de cena para modelar a forma humana. (GOMBRICH, 1999, p.526-527)

transparências e luminosidades. Quando aproximamos trabalhos de outras técnicas vemos como esses dois artistas conseguem efeitos semelhantes com materiais diferentes. As texturas, os brilhos, a suavidade da pele recriada no óleo sobre papel de Toulouse em “Duas Mulheres Seminuas de Dorso”, feito em 1894 (Fig. 125) e o pastel sobre monótipo de “Balé (A Estrela)” (Fig. 126), feito por Degas em 1876/77, caminham no mesmo sentido da captação do momento sem perder a agilidade do efeito gráfico.

Outro tema muito comum dentro de figuras humanas são as mulheres. Flávio de Carvalho se dedicou tanto à elas quanto aos retratos. E pelo que parece, recebeu tratamentos diversos, nas mãos de vários artistas, como exemplo, Pablo Picasso e Henri Matisse, que mais ou menos na mesma época usaram as mulheres como tema para traçar seus desenhos, através de formas robustas, que ocupavam plenamente o papel. Em alguns desenhos, Picasso conseguia as formas através da simplicidade de poucas linhas, repetindo no desenho a busca pela “[...]decomposição da imagem em seus aspectos plásticos” (PIGNATTI, 1982, p. 36). Em alguns casos se utilizava somente da linha Matisse (Fig. 127), recuperando assim “os valores gráficos no traço pictórico mais imediato [...]” (PIGNATTI, 1982, p. 36) Contudo o artista também trabalhava com volumes e formas. Assim, as mulheres feitas de carvão sobre papel, são repletas de manchas que conversam com as linhas, mostrando um lado diferente do artista que vivia nas cores.

Longe das formas suaves de Matisse, temos as distorções de Egon Schiele, que tem no corpo humano a base de alguns dos seus melhores trabalhos. Representando homens e mulheres, começa inspirado pelo trabalho de Gustav Klimt, mas logo encontra uma forma pessoal e indiscutível de trabalhar. O artista conforma os corpos em áreas coloridas que dialogam com o vazio da folha, como se estivessem inacabados. Vemos isso em “O Lutador”, de 1913 (Fig. 129) e “Mulher sentada com a perna esquerda dobrada”, de 1917 (Fig. 130). A linha, apesar de fina é pesada e forte, mas isso não desagrega o trabalho que continua incrivelmente voraz, em sua silenciosa movimentação. Steiner (2001, p. 33) observa que

o grafismo de Schiele origina uma aparência de fragilidade e críspação, a linha quebra-se muitas vezes, raramente é reta e ainda menos curva: realça o sujeito, insistindo mais ou menos em que a Tónica seja posta neste ou naquele por menor – mas conserva, todavia, sempre tal segurança e um tal comedimento que até mesmo os críticos mais cétricos não conseguira deixar de reconhecer em Schielle um gênio incontestável do desenho.

Mesmo quando as cores não aparecem, a forma domina o espaço vazio de maneira inesperada e constroi, por meio das linhas quebradas, os contornos que fundem a figura e o fundo – ver “Três rapazes das ruas”, de 1910 (Fig. 131). Essa relação também é visível em alguns desenhos de Giacometti e de Kokoschka. Giacometti trabalha a partir da aparente desorganização das linhas, que se embolam para formar principalmente o rosto e de forma mais amena o corpo do retratado e que normalmente existe inserido em um fundo menos detalhado. Kokoschka delimita corpos através de linhas contínuas e muitas vezes frágeis. Ligado ao expressionismo alemão, mantém contato com os *fauves* sendo que “seu traço forte e decidido alonga-se como um reticulado obsessivo sobre o papel branco, onde cada elemento assume um valor emotivo e da expressividade caricata. (PIGNATTI, 1982, p. 36, 37)

O expressionismo une a forma de atuação de Schiele e Kokoschka à Flávio de Carvalho, que para além das distorções, também se utilizava da linha expressiva na construção de suas imagens. Os três têm em comum o diálogo que criam, cada um a seu modo, da linha com o papel, realçando espaços vazios em relação às formas desenhadas. Kokoschka e Flávio ainda compartilhavam o gosto pela investigação da personalidade da pessoa, influenciando diretamente na composição de suas imagens.

No Brasil, além de Flávio de Carvalho, Anita Malfatti também utilizou-se do desenho para criar uma imagem emblemática que dialoga diretamente com a sequência de obras expressionistas, de 1915-16. Em “Torso/Ritmo” (Fig. 132) temos a construção de um corpo robusto feito de linha dinâmicas com carvão e pastel. As cores fortes e a técnica contrastam com desenho de 1922, “O grupo dos cinco” (Fig. 133), que retrata os modernistas, muito provavelmente, após algum acontecimento da Semana. Seria possível dizer que trata-se de uma ilustração informal, cuja delicadeza do traço e das cores mostram uma outra Anita Malfatti em desenho.

Também Di Cavalcanti assume o desenho como parte de sua obra, centrada na figura humana. O “Cena de café-concerto”, de 1934 (figura 134) e a “Festa no subúrbio”, de 1938 (figura 135) mostram a desenvoltura do artista que se dedicava a acabamentos mais preciosos, no desenho, que Flávio de Carvalho. Inseria elementos através das cores, criando volumes e áreas luminosas, sendo que nesses dois exemplos temos dois padrões diferentes de desenhos, demonstrando a versatilidade do artista nas faturas. Todos esses artistas nos mostram que “[...] o desenho deve ser uma verdade que escapa de dentro da vida das pessoas[...]. (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 39, 40)

Até então está claro o interesse dos artistas pelo desenho dentro de suas obras, mas é possível de fato ver a autonomia do traço nas obras menos figurativas, que demonstram o

nivelamento entre pintura e desenho como mais uma maneira de somar formas diferentes de produzir arte. As investigações cubistas de Picasso se desdobram para o papel, desconstruindo as formas humanas em alguns desenhos, mostrando claramente o novo posicionamento diante do desenho. E se “[...] desenhar é ter atenção aos traços do mundo [...]” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 63), não só em Picasso como também em obras de Carlo Carrà²⁰³ vemos o mundo abstraído, desconstruído pelo olhar atento do artista.

Contudo, mesmo sendo utilizado como ferramenta efetiva na construção de obras de arte, não perde ser caráter de projeto, sendo amplamente utilizado, mesmo pelos artistas modernos. Tarsila fez estudos de muitas obras, vendo no traço como resolver pinturas como “A Negra” (Fig. 136 e Fig. 137) e Estudo [La Tasse] (Fig. 138 e 139), ambos de 1923. Matisse fez estudos, mas de uma forma diferente: desenhou depois de pintar, apresentando novos dados para a pintura “Dança (I)” em seu “Estudo após Dança (I)”, ambos de 1909.

No que diz respeito aos retratos, vemos uma profusão de desenhos e diferentes abordagens quando o assunto é uma figura humana específica. Com tratamento quase pictórico, conhecemos um Van Gogh imerso em cores riscadas, amplamente dominadas por Toulouse Lautrec (Fig. 140), que desenha com pastel como se estivesse pintando, conseguindo efeitos e matizes diferenciados. Por um outro lado, quando quem desenha é Van Gogh, conhecemos um uma vertente diferente do artista que a princípio, “[...] adota um traço realista a carvão e aquarela; depois passa aos característicos desenhos a pena com ponta cortada, criando efeitos interessantes de arabesco, já preluindo os modos sofisticados da Art nouveau.” (PIGNATTI, 1982, p. 36) Essa face mais realista, nos mostra um desenho bastante apurado, contudo distante da linguagem pictórica adotada pelo artista.

Em um retrato de desenho preciso, Edgar Degas trabalha com o traço cheio, contrapondo a cabeça, as mãos e o fundo compostos de linhas com as hachuras do terno de “Edmond Duranty”, de 1879. No entanto, mesmo cheio, o desenho apresenta linhas organizadas, diferentemente de “Mrs. Johanna Lowy”, de 1920, feito por Oskar Kokoschka ou o “Cabeça de Diego, três vezes”, de 1962, de Giacometti. As linhas nervosas – da qual Flávio de Carvalho muito se aproxima²⁰⁴ – rompem o papel e apesar da aparente desorganização, sabem para onde querem ir, onde devem se agrupar, assim como onde devem

²⁰³ “Carrà apura voluntariamente o grafismo, extraindo-o da expressão pictórica, em busca de valores essencialmente plásticos [...]” (PIGNATTI, 1982, p. 37)

²⁰⁴ “Algumas afinidades podem ser estabelecidas entre a veemência signica de Flávio de Carvalho e a caligrafia barroca de Kokoschka. No retrato atreve-se ao vigor dos traços, diferenciando-se, por exemplo, da evolução em sentido diluente que caracteriza a dramática percepção existencial de Giacometti (um artista que certamente ele admirava).” (17ª Bienal/SP, 1983, 6)

aparecer individualmente. Em “Paul Verlaine” (Fig. 154), Picasso opta por uma ampla cobertura de nanquim para extrair a cabeça do poeta francês do papel. A barba e os cabelos se fundem com o fundo, deixando sem tinta algumas áreas como nariz, testa e cabeça. Essa opção de tratamento, tanto em grafite, carvão ou nanquim agrega uma forte carga emotiva, o desenho ganha uma informação acerca da subjetividade do retratado, pois, em Paul Verlaine temos uma cabeça em movimento interno, as linhas encaminham o movimento do pensamento do poeta.

Do lado oposto, temos a construção de formas com poucas linhas, o que perpassa pelo campo da sutileza da representação. Degas, que no retrato de “Edmond Duranty” preenche as formas, dando-lhes detalhes, opta por outra configuração no retrato de “Edouard Manet nas corridas” onde é preciso no desenho, mas econômico no traçado. Segundo Gombrich (1999, p.526-527)

em seus retratos, procurava realçar a impressão de espaço e de forma sólida, vistos dos ângulos inesperados. [...] Degas provou ao mundo acadêmico que, longe de serem incompatíveis com o desenho perfeito, os novos princípios dos jovens artistas estavam equacionando problemas que só o mais consumado mestre do desenho poderia resolver.

De fato, quando Matisse faz com tinta sobre papel, o retrato de “Marguerite lendo”, em 1906, insere a menina em um retângulo branco que, apesar de medir 39,7x52,1 cm, vira uma imensidão construída do diálogo do vazio com a forma²⁰⁵. Desse espaço de interação, surge a silenciosa figura concentrada em seu afazer. Seguindo a mesma linha, temos Amadeo Modigliani e seus retratos alongados compostos de poucas linhas que ocupam completamente o papel. Linhas que o posicionam no desenho muitas vezes “entre a *Art nouveau* e o cubismo. [...]” (PIGNATTI, 1982, p. 36).

No Brasil, destacam-se quatro obras: o já citado pastel de Anita Malfatti, retratando Mário de Andrade, em 1922 (Fig. 76), o “Autorretrato”(Fig. 141) da artista, a caricatura de Olegário Mariano (Fig. 142), feita por J Carlos, em 1925 e o “Retrato de Maria”, de 1927, feito por Di Cavalcanti (Fig. 143). Anita Malfatti se destaca ao utilizar o pastel seco sobre

²⁰⁵ “A consciência do campo retangular do papel devolve ao desenho a sua potencialidade com instrumento de reflexão, abstração e conceituação. ‘Os retângulos não existem em forma visível na natureza. O retângulo não existem em forma visível na natureza. No retângulo, que é o campo de representação que a arte cria, tudo é possível.’ (BARAVELLI, Luiz Paulo, 1975 Apud DERDYK, 2010, p. 29)

papel ou papelão, criando um efeito sobre as imagens como se elas fossem desaparecer. A caricatura de J Carlos acontece alguns anos antes de Olegário Mariano ser retratado diversas vezes por Portinari (Cf.: Fig. 46) e destaca em poucos detalhes as características do retratado, inserido no universo dos exageros da caricatura. Já o “Retrato de Maria” utiliza lápis e aquarela sobre papel, aproximando-se mais da pintura do que do desenho, propriamente dito. Aparentemente, o desenho vai aos poucos adquirindo destaque entre os artistas brasileiros, nos anos de 1920 e 1930. Nesse contexto, destaca-se o interesse de Murilo Mendes e Flávio de Carvalho pela prática: o poeta enquanto colecionador e o artista sempre produzindo-o de forma sistemática. Ambos perceberam suas qualidades expressivas, construindo interessantes diálogos com o desenho.

4.2 – Relações com o desenho

Por outro lado, o desenho possui uma natureza que enfatiza o transitório, o efêmero. [...] acompanha a rapidez do pensamento, responde às urgências expressivas: o desenho feito às pressas para indicar o melhor caminho, a sequência de desenhos em busca da melhor solução para tal encaixe de madeira, o desenho para afirmar simplesmente uma necessidade existencial, poética e estética. [Ele] possui a natureza aberta e processual. (DERDYK, 2010, pp. 40-41)

Na arte internacional, desde a ampliação da compreensão de muitos artistas do período neoclássico, os desenhos compareciam em maior volume, tendo cada vez mais ganhado espaço como meio expressivo, conforme demonstrado anteriormente. No Brasil, temos uma exploração no século XX, por vezes tímida, sendo que muitos ainda recorriam a ele quando queriam estudar a melhor forma de compor as suas obras. Contudo, alargado o seu campo de compreensão, começam a acontecer algumas condutas diferenciadas.

A constituição de coleções voltadas para a área são um sinal de mudança. No acervo do *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova York, fica visível o contraste da relação estabelecida durante séculos com o desenho. O enorme número de esboços só diminui na medida em que as datas do trabalho se aproximam de meados do século XIX e início do XX. A partir daí, vemos obras autônomas e uma vasta produção que vai ao encontro de acervos de museus específicos, como o *Museum of Modern Art*, também localizado em Nova York, onde há uma vasta coleção de desenhos de importantes artistas, sendo a maioria deles adquiridos de

coleções particulares. Dessa forma, o aumento de interesse dos colecionadores – muitas vezes leigos – só demonstra e reforça a mudança de postura não só na produção como também na apreciação de tais obras.

Partindo desse princípio, pode-se supor que o desenho também é um dado que liga Flávio de Carvalho e Murilo Mendes. Isso pautado não somente pelo retrato em desenho do poeta feito pelo artista, mas pela produção em diversas obras de Flávio e como também objeto de interesse da coleção de Murilo. Esse ponto coincidente demonstra que ambos olharam e pensaram o tema cada um da sua maneira. Na compreensão de Andrade (1984, p. 65), “[...] o desenho, [...] é essencialmente uma arte intelectual, que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. [...] Ele é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antipáticas por excelência.” Talvez para poeta e artista, o desenho interessasse em menor medida enquanto obra, mas como uma forma de revelação do mundo em diferentes níveis.

4.2.1 – O Desenho na coleção de Murilo Mendes

Desenhar não é exclusividade dos que fazem, mas também dos que são capazes de enxergar. Um desenho não revela apenas o autor em si, mas, sobretudo, mostra alguma outra coisa essencial e intrínseca ao próprio ser humano. (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 29)

Murilo Mendes colecionava. Mas antes que se pense em objetos, deve-se pensar em momentos, situações especiais, relações, pessoas. Tratava-se de uma forma diferente de guardar, só que de maneira ampliada para além de objetos. Poderia ser até mesmo razoável pensar que é uma necessidade de quase todo ser humano o ato de guardar elementos de seu cotidiano, como que em uma tentativa de reter, através de algo concreto, um momento agradável, uma sensação diante de algum acontecimento, o sabor de um alimento ou o sentimento de uma amizade. O que em muitos casos é um ato informal, na maioria das vezes se constitui de objetos que têm significado e valor afetivo e dizem muito sobre quem os coleciona. Portanto, através de um conjunto formado por vezes ao longo de muitos anos de encontros e escolhas é possível conhecer o perfil, as motivações daquele que o formou.

Murilo Mendes já manifestava o interesse pelo ato de colecionar desde jovem. Em alguns escritos chegou a relatar que recortava figuras de pessoas ilustres, monumentos, obras de arte e colava em grandes cadernos²⁰⁶. Colecionar está relacionado a várias ideias, dentre elas: o ato de eleger; ao fato de querer ser reconhecido por reunir objetos únicos; ou de constituir um retrato de si mesmo através do legado que foi colecionado. Além de possibilitarem a análise de trajetórias pessoais, de uma época e como tentativa de ordenar o mundo, aprofundar conhecimento e apuro estético.²⁰⁷

Diferentemente de um colecionador não envolvido diretamente com a produção literária e artística, a lógica que rege a coleção de Murilo Mendes é principalmente a da afetividade, das relações e não da mera aquisição racionalmente pensada. Se uma coleção comum já possibilita conhecer bastante da pessoa que a fez simplesmente por suas escolhas, no caso de artistas, o processo de colecionar inclui também “lugares, amigos, experiências [que] sugerem renovados percursos de fruição e de reflexão” (PEREIRA, 2002, p. 17). Eleotério (2002, p. 31) ainda chama a atenção que “nestes espaços da memória afetiva, os ‘amigos-artistas’ constroem convivências e inspiram obras, muitas vezes oferecidas como testemunho do apreço mútuo, que estão na origem de muitas coleções, onde o presenteado se descobre colecionador.”

Segundo a autora, essa era uma prática comum entre vários intelectuais modernistas²⁰⁸. Além de motivar o gosto pela produção moderna através de obras – livros e quadros - que ainda não eram conhecidos entre grandes círculos da população, tais coleções demonstram também a “preocupação que tinham na constituição do que nos legaram para além de sua própria obra”. (ELEOTÉRIO, 2002, p. 34) Murilo Mendes se diferencia dos demais ao agregar mais do que objetos físicos, estendendo a mesma prática à sua escrita, fazendo de seus poemas e textos também um espaço para sua coleção, como constata Pereira (2002, p. 13):

²⁰⁶ Cf.: PEREIRA, Maria Luiza Scher. Tempos de Murilo – II Visita ao Acervo do poeta: as obras e as margens. *Ipotesis – Revista de estudos Literários UFJF*, Juiz de Fora: UFJF, v. 6-no. 1 jan/jun 2002, p.13.

²⁰⁷ Cf.: ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, Colecionador. *Remate de Males*, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.

²⁰⁸ Eleotério (op.cit., p. 32) destaca que “entre os brasileiros, podemos citar, por exemplo, Oswald de Andrade, em cujo acervo muitas das obras foram presentes de amigos pintores ou mesmo da esposa pintora, Tarsila do Amaral”. A autora lembra ainda que Tarsila do Amaral também constituiu coleção com muitas obras representativas dos “primeiros impactos da renovação em curso nas artes visuais. [...] A pintora foi proprietária [...] da famosa tela Torre Eiffel, de Delaunay. [1912]” (ELEOTÉRIO, op.cit., p. 33) Outra importante coleção que pode ser citada é a de Mário de Andrade que “recolheu sistematicamente muitas séries de objetos, comprando-os em grande parte. Mas sua coleção revela também o itinerário das amizades que constituiu ao longo da vida através dos presentes recebidos.” (ELEOTÉRIO, op.cit., p.34)

[...] (o) escritor usa a mesma estratégia (de colecionar) nas suas obras. Livros como Retratos- Relâmpago, Janelas Verdes, A Idade do Serrote, A Invenção do Finito são, [...] coleções de retratos de amigos e de cartões postais de lugares visitados, [...] feitos de palavras,[...] reunidos em álbuns que, lidos, contam a história da amizade e de convívio.

Considerando-se a vida e obra, pode-se perceber que nessa coleção somente um pequeno conjunto foi comprado pelo “coleccionador”. Em sua maioria, as obras foram oferecidas a Murilo Mendes e Maria da Saudade por amigos artistas, como atestam as inúmeras dedicatórias e cartões assinados. Daí surgem um primeiro núcleo de obras de artistas brasileiros, que foi constituído no período em que morou no Rio de Janeiro (1920/50). Após 1951, eles passam um período na Europa e é durante essa estadia que se forma o segundo núcleo da sua coleção sendo, sobretudo, gravuras compradas. Tais escolhas deixam claras as afinidades e critérios do poeta colecionador. Murilo tem consciência da importância do conjunto até então estabelecido e adquire algumas obras de artistas que ainda dão mais relevo à sua coleção. Dentre eles pode-se citar os seguintes nomes: Pablo Picasso, Georges Braque, Georges Rouault, Marc Chagall, dentre outros. Além disso, continua ganhando obras importantes ao visitar o ateliê de amigos. Ganha, por exemplo, uma pintura à guache oferecida por René Magritte, gravura de Fernand Léger, colagem de Max Ernest.

Ainda retorna rapidamente ao Brasil para em seguida se estabelecer na Europa, ficando definitivamente em Roma, a partir de 1957, para exercer a função de professor na Universidade de Roma, sobre Cultura Brasileira. Nesse período, torna-se amigo de vários artistas italianos e, dessa forma, se estrutura o acervo que hoje conhecemos como coleção Murilo Mendes, com núcleo de obras de abstração geométrica e pintura matérica. Após sua morte, em 1975, a viúva retorna para Lisboa e as obras de arte são mantidas em um depósito do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian que, em 1987, organizou uma primeira mostra de toda a coleção antes dela retornar definitivamente para Juiz de Fora, como será apresentado adiante.

Ao observar a coleção estabelecida por Murilo Mendes, entre os anos de 1920 e meados de 1970, chama a atenção o número expressivo de obras em papel. Desenhos e gravuras compõem um significativo acervo de obras de arte. Segundos dados cedidos por Lucas Lopes, museólogo do MAMM, constam no acervo 157 obras em papel, sendo 76 gravuras, 40 desenhos, 10 pinturas e 31 obras de técnica mista, sendo que algumas dessas últimas mesclam desenho em suas faturas. Isso talvez aconteceu pelo fato de as obras em papel, quando acondicionadas corretamente serem mais fáceis de manipular e transportar.

Devemos observar que Murilo Mendes viajou e transportou a maioria de suas obras da Europa para o Brasil e depois do Brasil para Itália. Em diversas fotografias vemos o escritório do poeta em seu apartamento com as paredes cobertas com as obras que lhe eram oferecidas, indicando a necessidade da convivência diária com sua coleção.

Por um outro lado, podemos considerar também que “o desenho é, como em filosofia, o algo que qualquer coisa sempre é, o elemento ineliminável mesmo quando se elimina a materialidade. [...] Será que o desenho é o invólucro de tudo o que existe em sua relação com o olho?” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 80) Partindo dessa reflexão, vinculada à estreita relação de Murilo Mendes com a visualidade de uma forma geral, poderemos pensar que a busca por obras em papel ou mais especificamente da relação próxima com o desenho, seria uma forma de reflexão, como propõe Chuí e Tiburi (2010, p. 86): “[...] Toda forma de reflexão verdadeira instrumentaliza o "olhar". [...] a qualificação do pensamento é a qualificação do olhar. E vice-versa.” Se o desenho é uma expressão direta do pensamento quando parte do artista, no que tange ao observador é forma pura de provocação do pensamento. O poeta se cercava de arte/ desenhos esta influência incidia diretamente sobre sua obra, especialmente pautada pela visualidade.

Um outro ponto que deve ser destacado nesses desenhos, é o fato de virem de relações de afeto, como já descrito anteriormente. Muitas vezes, aconteciam na informalidade do cotidiano, mas sobretudo, em sua maioria, eram linhas traçadas especificamente para o poeta. Mário de Andrade, colecionador ávido escreveu: “[...] Desenhos são para a gente folhear, são para serem lidos que nem poesias, são haicais, são rubaes, são quadrinhos e sonetos.” (ANDRADE, 1984, p. 68) Da relação quase inseparável entre poesia e visualidade de Murilo Mendes, podemos concluir que a proximidade e a informalidade das relações dão um outro caráter à coleção, pois muitas pessoas que colecionam adquirem objetos indiferentes à sua existência, meramente para possuir algo conhecido ou valioso e que de repente nem diz tanto na sua intimidade. Murilo Mendes, pelo contrário, possuía obras que podiam não ser as melhores manifestações plásticas do artista que a fez, mas contavam histórias significativas ao seu dono, abrindo uma outra dimensão de significação para a obra.

Dos desenhos do acervo, é possível destacar alguns caminhos percorridos do diálogo entre poeta e artistas. No campo das abstrações, temos o trabalho “Sem título” (Fig. 144) feito por Maria Helena da Silva, com tinta da china. Trata-se de um trabalho especial, pois foi criado para ser ilustração no livro “Janelas Verdes” que teve uma parte publicada em 1970 e outra, postumamente, em 1989. No desenho, Maria Helena explora a o papel com pequenas áreas preenchidas que quando agrupadas formam um mapa de texturas que fazem dialogar o

branco e o preto. Assim como o desenho feito por Magnelli²⁰⁹, em 1963 (Fig 145) com ponta de feltro. O artista que transitou pela abstração, estabelecendo diálogos com diversos artistas futuristas, cubistas e fauvistas, foi um grande amigo de Murilo, na Itália, sendo que dele o poeta tem várias obras. Muitas delas, em especial esse desenho, tem dedicatória²¹⁰, o que o insere no campo dos trabalhos feitos especificamente como presente. Trata-se de uma série de linhas coloridas que percorrem o papel de forma fluida e leve, sem preenchê-lo completamente. O trabalho difere de uma forma geral das pinturas do artistas, mas ainda assim estão presentes as cores vibrantes sempre escolhidas e trabalhadas por ele.

Nos trabalhos mais figurativos, aparecem os desenhos de Arpad Szenes, em especial “A tocadora de Harpa” um grafite sobre papel, de 1940 (Fig.146). Eleotério (2002, p. 44) destaca que a relação de Murilo Mendes com o casal Vieira da Silva e aqui, especialmente, os vários desenhos de Arpad Szenes “[...] denotam a informalidade e camaradagem da convivência entre os casais [...]” Tratam-se de pequenas percepções das relações, das vivências. Arpad fez talvez o retrato mais informal de Murilo e assim como no retrato, nesse desenho há o domínio absoluto sobre o traço, desenvolvendo através deles “uma forma de percepção da realidade. [...] é certamente um elemento de emancipação, descoberta do mundo e de si.” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 101) Portinari também presenteia²¹¹ Murilo Mendes com um desenho feito com tinta da china e óleo sobre papel (Fig. 147). Trata-se de uma ilustração para o livro “As Metamorfoses”, publicado em 1944. O desenho é uma obra inserida no contexto de criação do artista, que era muito próximo do poeta, como registram as cartas e algumas fotografias.

Outro que se insere na linha das obras concretizadas pelas relações é Ismael Nery. Apesar da profunda amizade, poucas obras do artista figuram entre a listagem do acervo de Murilo Mendes. Isto porque o poeta conseguiu reunir muitas obras que Ismael jogava fora. Quando ele morreu, Murilo devolveu os trabalhos à mulher do artista, mantendo consigo poucas obras. Dentre elas os desenhos “Sem título”, que unicamente apresenta a seguinte inscrição: “I.N Croquis para a capa do ‘Poemas’ de Murilo Mendes, de 1930”. Além dele, há o conhecido “Enseada de Botafogo”, de 1928, onde as formas soltas gravitam pelo espaço do papel.

²⁰⁹ Segundo Rui Moreira Leite, Magnelli é outro artista que em certa medida pertence às relações de um e outro – suas obras estiveram expostas no III Salão de maio m 1939 quando foi contatado através da família que, então morava em São Paulo.

²¹⁰ No canto direito segue escrito: “[ilegível] Saudade e Murilo l’ami Magnelli, 63”

²¹¹ Na parte inferior segue escrito: “Para o Murilo amigo, Portinari”

Athos Bulcão, na obra “Sem título”, de 1945 (Fig. 148) faz um rosto de mulher cercado por pequenas folhas que quase tomam conta de todo o papel. Trata-se de uma face distinta da obra do artista que é mais conhecido pela manipulação de formas geométricas e cores. Aparentemente, são poucas as obras centradas na figura humana na coleção, levando-se em consideração que nem todas as obras foram mostradas, pois o Museu encontra-se em reorganização do sistema operacional do acervo. Ainda assim, dois trabalhos se destacaram por tocar na questão religiosa. São duas obras de Eros Martins Gonçalves²¹². Um é desenho em sépia e grafite de uma imagem que muito se assemelha à São Francisco de Assis (Fig. 149) e o outro é uma xilogravura de uma figura semelhante à Maria (Fig. 150). O primeiro demonstra através de dedicatória que o artista tinha proximidade e convivência com Murilo Mendes e sua esposa Maria da Saudade.²¹³

Temos então um conjunto que nos conta muito sobre o poeta e demonstra que “qualquer superfície riscada sugere que alguém passou por ali, casual ou intencionalmente. São rastros que humanizam a superfície.” (DERDYK, 2010, p. 133, 134) Para além das superfícies humanizadas com a qual tomamos contato aqui, temos uma coleção que demonstram não só os interesses, mas os diálogos, as relações intelectuais e afetivas que Murilo Mendes buscou concretizar em toda a sua vida.

4.2.2 – O desenho na obra de Flávio de Carvalho

Tal como o papel é a representação do plano, ou o ‘campo da representação’, a linha é uma “convenção”, pois de fato ela não existe na natureza. A linha é um fato mental, é uma abstração. (DERDYK, 2010, p. 132)

Flávio de Carvalho dominava o desenho. Tinha uma prática indissociável dele, apesar da produção, também, no âmbito da pintura. Mas, para o artista, o ato de desenhar era mais do que um pretexto para adentrar na personalidade de seu retratado. Tratava-se de uma capacidade única de brincar com os dados que eles lhe ofereciam abstraíndo o real. Era a oportunidade de transformá-los em linhas que se cruzam e se sustentam para formar a

²¹² Poucas foram as informações encontradas sobre Eros Martins Gonçalves, sendo ele aparentemente um cenógrafo, crítico e diretor teatral. Cf.: < <http://goo.gl/qclpQ> > Acesso em 21 fev. 2012

²¹³ Na parte inferior, segue escrito: “Para os meus queridos Murilo e Saudade, lembrança saudosa[?] de [ilegível] Recife, 1948”.

imagem. Oportunidade de transformar o retratado em um ser novo, que apesar de ser igual ao real, paradoxalmente ao mesmo tempo era diferente dele: um ser que vive dentro do universo do artista.

Sua forma de ver o desenho também era diferente. Integrado ao raciocínio que pensa esse tipo de fazer artístico dissociado da pintura, fato muito em parte encaminhado na postura assumida pelos artistas dentro da arte moderna, trazia o desenho para sua obra enquanto prática autônoma, configurando diversos trabalhos neste âmbito²¹⁴. Essa escolha, no entanto, não é aleatória e surge desde sua adolescência, pois antes mesmo de retornar para o Brasil de seus estudos no exterior, ele já dava mostras de sua capacidade em desenhos, habilidade que viria a ser determinante em algumas de suas mais importantes obras, como mostra Daher (1984, p. 21) no desenho de 1915 “Dois soldados ingleses” (Fig. 151). Mesmo vendo pouco da personalidade do artista nesse trabalho, pois como ele mesmo enfatizou em entrevistas, sua formação prioritariamente acadêmica fica evidente na forma de desenhar daquele momento. Mas neste e em outros desenhos da época já era aparente o maior objeto de interesse de toda a sua obra: o ser humano.

Sua pesquisa autodidata inicia-se portanto, com este ponto de partida e se desdobra ao longo de sua vida. Ao retornar para o Brasil, dedica-se ao desenho voltado para concursos públicos de projetos arquitetônicos, sendo que neles vemos outro lado do artista multifacetado, que iniciou-se entre os intelectuais brasileiros através de sua formação inicial. Embora tenha perdido todas as concorrências da qual participou, os desenhos denunciam o pensamento avançado para a época, assim como o traço arrojado. Mas o maior dado que eles nos propõem é o pensamento sobre os indivíduos e conseqüentemente sobre a sociedade em que estão inseridos. Tal colocação vai ao encontro do que escrevem Chuí e Tiburi (2010, p. 140). Os autores destacam que “[...] o processo de construção de expressão artística pessoal é sempre um processo de construção e desconstrução de técnicas. E passar por experiências de aprendizados múltiplos em técnicas diversas é uma forma muito construtiva para constituir uma voz própria na arte.”

Ao observar os vários caminhos trilhados por Flávio, vemos como ele buscou formas diferentes de se expressar. A escolha pelo exercício da arquitetura o faz pensar o espaço em

²¹⁴ “A uma pergunta sobre seu método de trabalho, Flávio diz que nunca faz esboços. No retrato a óleo, o que se lhe apresenta em primeiro lugar é o panorama da profusão das cores a serem empregadas.” (CARVALHO, Flávio. Retrato de Flávio: busca fundamental. *Visão*, vol. 28, no. 11, São Paulo, 18 mar. de 1966, p. 50-1. Reproduzida no catálogo FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 65)

linhas que se radicalizam com o passar do tempo, formando importantes pontos de tensão em seu percurso. Um grande exemplo disto é a *Experiência no. 2* de 1931 (Fig. 152). Nesse caso, o desenho serviu como ilustração para os fatos, pois o confronto com a massa da procissão de Corpus Christi encontra-se toda documentada de forma textual (relatos do artista, artigos de jornal, boletins de ocorrência na polícia e etc.), mas também em desenhos feitos por Flávio e editados em um livro, cujo o relato pessoal serve para refletir sobre toda a situação²¹⁵. Bem diferentes de seus primeiro desenhos, vemos o artista discorrer os acontecimentos com imagens de forma bem crítica, colocando a sua visão sobre o que pretendia e o que de fato aconteceu naquele evento, utilizando-se de desenhos mais distantes do pensamento figurativo.

Em 1934, apresenta, em uma exposição, desenhos sobre a especificidade do tema ‘ser humano’ que gostava amplamente: as mulheres. A exposição foi duramente criticada pelo público da época. Foram diversas as pessoas que deixaram registrados insultos no livro de assinaturas e impressões da primeira mostra do artista²¹⁶. Além da reação do povo, ainda houve o fechamento da mostra pela polícia, pois seus nus foram considerados ofensivos por parte, principalmente, de católicos tradicionalistas. A exposição foi reaberta alguns dias depois, com o apoio de diversos intelectuais. Naqueles desenhos ainda temos linhas mais soltas e desenhos bastante limpos. “Mulher” (Fig. 153), desenho que apresenta uma mulher nua em uma cadeira, poderia ser aproximado, por exemplo a alguns desenhos Modigliani ou Matisse, pela forma como o vazio do papel interage com todo o espaço estabelecido pela linha, além do domínio das áreas brancas. Um desenho mais sutil voltado para o adestramento da mão pelo olho²¹⁷.

Os retratos em desenho acontecem desde 1930, sendo que diversos seres culturais tiveram suas imagens fixadas, podendo-se citar cantoras, atrizes, artistas plásticos, estudiosos de diversas áreas, dentre outros. Da listagem cedida por Rui Moreira Leite (ANEXO 11) observa-se um número menor de escritores e poetas em desenho (perto da ampla listagem de outras pessoas retratadas), podendo-se destacar: “Retrato do Escritor Brasil Gerson”, 1937; “Retrato de Sangirardi Jr.”, 1937; “Retrato do Escritor Geraldo Ferraz”, 1945; “Retrato da Escritora Patrícia Galvão”, 1945; “Retrato do Poeta Ascenso Ferreira no meu Atelier”, 1946; “Retrato de Yone Stamato”, 1946; “Retrato de Nicolas Guillén”, 1947; “Retrato do Escritor

²¹⁵ CARVALHO, Flávio. *Experiência no. 2*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

²¹⁶ Material encontra-se no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” na UNICAMP.

²¹⁷ Gustave Klimt fez séries de desenhos de mulheres nuas contorcidas. Contratava modelos por vários dias, para que ficassem à vontade, dormindo e comendo a seu lado, para vê-las nuas em posições espontâneas. Tratou-se de um exercício escandaloso para Viena de final do século XIX. (Anotação de orientação. Por email em 04 de fev. 2012)

Newton Freitas”, 1948; “Cabeça do Poeta Murilo Mendes”, 1951; “Retrato da Escritora Magda Nogueira”, 1961; “Retrato da Poetisa Aurélia Bandeira”, 1964; “Retrato de Lygia Fagundes Teles”, 1965; “Retrato do Poeta Jorge Medauar”, 1965; “Retrato de Vinicius de Moraes”, 1966; “Retrato do Poeta e Cantor Catulo de Paula ao Violão”, 1966; “Retrato da Escritora Cristina de Queiroz”, 1967; “Retrato de Sérgio Buarque de Holanda”, 1970;

Nos retratos, o artista assume uma postura que vai se manter de certa forma como uma lógica de seu trabalho. Diferentemente da pintura, que evolui em ciclos como já foi demonstrado, o desenho segue uma linha de expansão da técnica que varia entre grafite, carvão e nanquim. A partir do momento que se dá conta de que a imagem deve ser construída pelas suas linhas e que para que isso acontecesse deveria se apoiar em um fazer bastante específico, temos a sua teoria que consistia no seguinte:

A parte mais importante do desenho se mostra nas suas manifestações já bem evoluídas. É esta a apresentação de linhas de força sugeridas pelo espetáculo do assunto. Essas linhas de força são da maior importância, não somente para o equilíbrio da obra de arte, como também para a exibição de sugestibilidades que leva o observador rumo ao sonho e à quimera. (CARVALHO, 1948, [s.p.] apud LEITE, 2010, p. 62)²¹⁸

As linhas de força eram elemento primordial de seu raciocínio quando o assunto era a construção de retratos em desenho e insidiam também sobre a pintura. Vemos isso aparecer nos desenhos de Patrícia Galvão (Fig. 154) e Geraldo Ferraz (Fig. 155) de 1945. No entanto, nesses dois exemplos as linhas ainda não tem a contundência que viriam a ter posteriormente, aparecendo de forma bastante desorganizada na formação dos rostos que surgem de surpreendentemente destas pequenas linhas onduladas e precárias. O artista quase escreve desenhando, formando a imagem do rosto pelo contraste do agrupamentos de linhas do fundo no caso de Geraldo Ferraz, ou dos cabelos de Patrícia Galvão em relação aos seus rostos, onde as linhas se concentram em áreas específicas para formar a expressão dos retratados.

A força das linhas aparentemente parecem surgir na “Série trágica”, de 1947, onde o artista faz o que chama de ‘retratação dentro da morte’, quando registra em vários desenhos o momento finais de sua mãe. Segundo Daher (1984, p. 33), nas linhas que o artista traça a partir daí,

²¹⁸ CARVALHO, Flávio. Considerações sobre o desenho. Artes Plásticas, ano 1, no. 2, São Paulo, set./out. 1948. In.: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 62.

[...] corpos e rostos submergem no interior de linhas de força, linhas que assumem progressivamente o domínio total do processo de construção da imagem. Nos desenhos a nanquim e carvão, estas linhas frequentemente rasgarão a superfície com grande contundência, a ponto de alguém se referir a uma ação de metralhadora.

Nessa série, os traços parecem mais firmes e direcionados, lapidando rapidamente o momento que para o artista precisava ser retido. O sofrimento no rosto de sua mãe aparece construído pelo traço frenético de linhas que ora se agrupam, ora se distanciam, como se a figura fosse desaparecer. A mãe representada de forma crua já apareceu em outros contextos da História da Arte como demonstrado no início deste capítulo, sendo o desenho de Albrecht Dürer (Fig. 118) um destes exemplos. No entanto, no que diz respeito à fatura, na Série Trágica Flávio se aproxima bastante dos desenhos de Giacometti, que era sem dúvida uma referência para ele. Contudo, enquanto o preenchimento de áreas do artista suíço tem linhas mais contínuas, que se agrupam em áreas específicas – na maioria das vezes o rosto –, a forma de Flávio trabalhar é caracterizada por linhas mais quebradas e que, necessariamente, não preenchem completamente o papel, delimitando apenas áreas nele, como vemos em algumas imagens da série nas Fig. 156 a Fig.160.

As “[...] linhas de força progressivamente entalhando a superfície do papel, [extravasam] os contornos e as poses, denunciando os cristais da alma. [...] Utilizando principalmente o nanquim a pincel, Flávio retratou artistas, intelectuais, gente do mundo [...]” (DAHER, 1984, p. 55). Assim, os retratos que acontecem depois de 1947, apresentam linhas mais firmes e dinâmicas de construção como vemos nos retratos de Newton de Freitas (Fig. 161) e René Drouin (Fig. 162 182), ambos de 1948. O traçado se agita pelo papel, como se criasse caminhos para o nosso olhar ler a imagem. Alguns estudiosos gostam de filiá-las ao gesto do artista, como por exemplo Zanini (17^a Bienal..., 1983b, p. 6), quando observa que:

Longe dos convencionalismos da verossimilhança, propôs-se a discernir nas disponibilidades da imagem os elementos psicológicos definidores. Nesse processo de construção mental, os meios gráficos [em] que prevalecem [as formas] descontinuas freqüente da linha (a carvão e a nanquim, sobretudo) e [que] alcançou uma consistência propriamente de estilo ao individualizar a linguagem pela [...] escritura que apela ao gesto. Fragmentos gráficos ou pictóricos enlaçam-se convulsamente por vezes deixando zonas abertas que convidam a participação do olhar espectador. [...]

Contudo, outra possibilidade é associar a forma de trabalhar à questão do movimento, palavra inclusive bastante utilizada por Flávio de Carvalho ao fazer algumas considerações sobre o desenho²¹⁹. Para Chuí e Tiburi, (2010, p. 46) a palavra “ ‘movimento’, [parece] ir além do gesto e expressar-se do corpo à linha. [...] Não podemos falar de desenho fora desta idéia de contornar subjetivamente, com a mão e o olho, a coisa que se quer dizer, esteja ela diante ou não daquele que desenha [...]” Neste sentido, parece que a forma de adentrar a individualidade de seus retratados vai ao encontro dos contornos subjetivos da qual os autores acima nos falam. Daher (1984, p. 49) complementa afirmando que “Flávio orientava-se para extrair os demônios interiores do retratado, como se os arrancasse puxando cordas retesadas, as endiabradas linhas de força psicológicas.” Corroborando com o conceito que Flávio faz de seus retratos, José Geraldo Vieira, que foi retratado pelo artista acreditava na interpretação que traz para a superfície da tela a imagem interna do retratado:

[...] há no genial desenhista algo da força de Breton canalizada para outras finalidades, para a arte em função da desintegração do ser humano. Pois os retratos que Flávio de Carvalho desenha valem como radiografias mais da alma do que do corpo. A pessoa fotografada, num croqui febril de gráfico, ressurgue com sua terceira e íntima fisionomia, a dos complexos. Assim, seja um homem, seja uma mulher, o ilustre fotografado julga-se e sente-se redescoberto em trajes psicológicos menores, desnudado, exposto, com a genitália espiritual à mostra. [...] Esse dom profundo de fazer plástica da alma, de revirar pelo avesso as criaturas, de exhibir os complexos alheios, dom de confessor ortodoxo, inaugura no desenho antropomórfico um grafismo psicossomático. [...] E então surge em máscara autêntica o pseudo rosto, com o prodígio fenomenológico da veracidade profunda. Aquela veracidade que expõe visceralmente a alma e espiritualiza o corpo. [...]²²⁰

Além da construção da subjetividade através das linhas de força, há outras características que sempre se repetem nos desenhos: o foco na cabeça, que é o ponto

²¹⁹ “A base do desenho está no movimento das coisas ou na possibilidade do movimento, pois as coisas paradas indicam uma forma de movimento. Quando uma forma se apresenta inteira e coesa, atrás disso está sempre a possibilidade de se desmantelar; tal fenômeno é impedido pela estrutura da peça e pela resistência do material. [...] Movimento, coesão e desmantelamento formam o substrato expressivo de toda manifestação artística. [...] O desenho evitando a cor concentra atenção sobre este substrato; é preciso procurar substituir pelo traço toda a expressão que seria desviada pela cor. Existe, pois, um acúmulo de modos de expressão no desenho que conduz a formas monotonais. Quando esse acúmulo se apresenta de uma maneira harmoniosa, frequentemente o desenho se assemelha à pintura e dá impressão de que as tonalidades do traço representam realmente cores.” (CARVALHO, Flávio. Considerações sobre o desenho. Artes Plásticas, ano 1, no. 2, São Paulo, set./out. 1948. In.: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 62.)

²²⁰ Cf.: coluna Artes Plásticas com o título **Os desenhos de Flávio de Carvalho** publicado no jornal Folha de São Paulo em 13 de novembro de 1960.

destacado na maioria dos retratos em desenho²²¹ e a sua demarcação enquanto fato autônomo, que dentro do contexto de suas criações está no mesmo patamar que a pintura. Essas demarcações se inserem através de frases curtas, tal qual o “minha mãe morrendo” ou “retrato de Patrícia Galvão”. Elas nomeiam e inscrevem as obras em um outro eixo de produção, demonstrando que não se tratam de esboços, o que reafirma as falas do próprio artista²²².

Assim descasca seus retratados, buscando perceber aquilo que é mais significativo de suas personalidades. Na pintura constroi através de massas de cores. No desenho entalha, construindo imagens profundas das pessoas. José Geraldo Vieira complementa sua fala destacando que a “linha continua em aventura fisiológica e psicológica, incluindo a fisionomia humana na charada dos avatares, autêntica tomografia, o desenho flaviano tem uma voltagem cujo choque produz no indivíduo retratado o efeito de uma descarga.”²²³

A técnica variava entre grafite, carvão e nanquim, sendo que em todos demonstra aguda capacidade de observação e articulação entre os olhos, a mente e as mãos. No nanquim observa-se linhas mais robustas e áreas mais cobertas. Em “Retrato de Jean Lurçat” (Fig. 163) vemos a ampliação do gesto do desenho. Isto corrobora com a afirmação anterior, que reforça a evolução dos desenhos dentro de uma mesma linha de raciocínio, variando apenas a técnica. Mantém-se a representação prioritariamente da cabeça. As linhas de força continuam construindo a imagem do retratado, a ação gira em torno dos contrastes entre figura e fundo ocasionado por agrupamentos de linhas, ora na forma da cabeça – dando as características de expressão e personalidade – ora no fundo no sentido das linhas, que se expandem associadas à forma. Quirino da Silva destacava:

Flávio de Carvalho é um desenhador excelente. As linhas do seu desenho têm uma conduta emotiva enternecedora: os encontros dos pontos, a marcação dos

²²¹ Há, por exemplo, o retrato em desenho “O Pintor Bonadei Prisioneiro da Luz, dos Volumes e das Trevas”, nanquim, 66x46, 1946, que mostra o corpo inteiro do artista.

²²² “Flávio raramente esboçava as figuras, construía de modo geral com as cores, mas isso não quer dizer que sua aproximação ao tema fosse sempre imediata. Conhecemos vários de seus estudos prévios, como o estudo em lápis sobre papel para “Casal na sala de espera da Estrada de Ferro” (1954), anotação rápida na estação de Jundiaí, depois estudada no ateliê, buscando extrair as formas flutuantes e os arabescos que o pincel transportaria para a tela. Muitos dos retratos a óleo foram antes experimentados no nanquim, lápis ou carvão, e há o caso de retratos iniciados e logo abandonados, e logo recomeçados na outra face do papel. Caso do retrato de Flávio Motta, e outros. [...]Vemos, portanto, o artista premeditando, mas jamais o veremos trabalhar com aquilo que, na pintura da época da Família Artística Paulista, Waldemar da Costa denominou de “técnica de florete”, algo como uma pincelada contida e precisa, pausadamente calculada para construir os volumes a cada intervalo do jogo ou diálogo com a tela.” (DAHER, 1984, p. 49)

²²³ Cf.: Coluna Artes Plásticas – Os desenhos de Flávio de Carvalho. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 de novembro de 1960.

arrependimentos, os cruzamentos e o emaranhado das curvas fazem ressaltar toda a beleza da trama, da tessitura que se espalha e se harmoniza dentro da composição.²²⁴

Não surpreende que a obra plástica mais conhecida de Flávio de Carvalho seja um conjunto de desenhos. Apesar de ser excelente pintor, o seu exercício de “retratação dentro da morte” leva a extremos a potencialidade que somente o desenho poderia lhe oferecer na captação daquilo que muitas vezes, por uma fração de segundos, escapa aos olhos. Posteriormente, esse agudização do olhar se volta para os amigos retratados, sendo que em sua prática, percebemos um alargamento da compreensão da importância do desenho para as artes visuais, em especial, durante o século XX, onde efetivamente temos outra postura em relação ao desenho²²⁵

Obviamente seu ideias consiste em algo muito maior que os desenhos que nos legou²²⁶. No entorno de suas construções em desenho, assim como nas pinturas, há encontros, histórias, amizades, visitas, diálogos. No “Livro dos Comensais”, onde há dedicatórias dos visitantes da Fazenda Capuava, temos também diversas fotografias desses momentos listados anteriormente. Alguns retratados figuram lá como, por exemplo, Nicolas Guillén (Fig. 164 e Fig. 165) e Paul Rivet (figura 166), dentre outros, em momentos de descontração, vivendo e se deixando observar pelo artista que os retratou. Temos portanto, condensados em imagens muito mais do que o desenho propriamente dito, mas também histórias de vida e, em alguns casos, até de amizades profícuas.

4.3 – Análise do desenho “Cabeça do poeta Murilo Mendes” de Flávio de Carvalho

O desenho é uma atividade perceptiva, algo que não se completa, mas que nos convida, sugere, evoca. (DERDYK, 2010, p. 41)

²²⁴ Diário de São Paulo, São Paulo, 14 de dezembro de 1958.

²²⁵ Daher (1984, p. 66) destaca “[...] a volúpia da forma era vontade de existência, modo de ser próprio da criatura. Sendo necessário existir vontade no desenho, como descobriu-se desde Visconti, o vitalismo tornou-se um manifesto das vanguardas, e a seguir passou para os artistas gestuais, os atuais energéticos e outros, continuando o sopro do século.”

²²⁶ “Numa sociedade com condições precárias de sobrevivência cultural como a nossa, o desenho aponta uma grande vantagem: basta o artista um lápis e um papel e eis o seu tratado. Neste sentido, o desenho funciona, por suas mínimas exigências de concretude material, como uma arma de combate, instrumento de guerrilha, a arte do mínimo, a arte da sobrevivência.” (DERDYK, 2010, p. 42)

Conforme apresentado neste capítulo, o desenho ganhou outra dimensão no século XX. Diversos foram os artistas que utilizaram a técnica em suas várias formas. Vemos o impacto dessas mudanças muito especificamente nas trajetórias de Murilo Mendes e de Flávio de Carvalho. Na coleção do poeta tem destaque grande número de obras em papel, assim como dentre os trabalhos do artista é expressiva a quantidade de desenhos que vão desde os projetos arquitetônicos, passando pelos nus femininos até aos retratos. Fica claro que o desenho é importante para os dois. Cada um ao seu modo, situa o desenho no contexto da lógica do olhar (CHUÍ e TIBURI, 2010), usando-o como maneira de formar/ re-formar o ver. Isso, provavelmente, nos dois sentidos, o de quem só olha e o de quem produz desenhos.

No caso dos retratos de Flávio de Carvalho, devemos observar que não existe uma forma estabelecida de abordar a prática em desenho e em pintura. Observa-se retratos da mesma pessoa nas duas técnicas, assim como há os retratos em que o artista escolhe apenas uma delas para formar a imagem da pessoa. Inseridos no contexto daqueles que têm obras em desenho e pintura, é possível destacar dois escritores/poetas²²⁷: Murilo Mendes e Nicolas Guillén. As obras sobre o primeiro encontram-se preservadas assim como a tela do segundo, contudo, o desenho dele encontra-se desaparecido, tendo sido reproduzido no jornal O Estado de S. Paulo (Fig 167)²²⁸. Pensando especificamente nesses casos, normalmente, quando pinturas são aproximadas de desenhos com o mesmo tema feitos pelo mesmo artista, logo surge a ideia de que o desenho é um esboço e a pintura é a obra principal. Isso é reforçado por anos de atuações artísticas nesse sentido. São muitos esboços em desenho feitos por grandes nomes na pintura. Alguns artistas modificaram esse raciocínio, como pode-se observar no “Dance (I)” de 1909 de Matisse, onde o artista faz o desenho depois da realização da pintura. Francis Bacon também realizava esboço em pinturas que poderiam ser obras autônomas, como observamos “Três estudos para a cabeça de Isabel Rawsthorne”, de 1965 (Fig. 28).

Contudo, essas obras duplas de Flávio de Carvalho não indicam elaboração de esboço preparatórios. Corroborando com a fala do próprio artista e Daher (1984), Sangirardi Júnior (1985, p. 77) fez a seguinte observação sobre Flávio de Carvalho: “era um grande desenhista. Jamais (o) vi traçar qualquer esboço prévio, a lápis ou carvão: o pincel ia direto da paleta para

²²⁷ Por email (em 26 jan. 2012), Rui Moreira Leite esclarece que “alguns retratos são duplos [como os de] Yone Stamato (ambos de 1946); Aurélia Bandeira (id., 1964); Sérgio Buarque de Holanda (1970,1972) e um terceiro em tinta fosforescente de 1970; um é triplo: Lygia Fagundes Telles (os dois que cataloguei são de 1965, o terceiro fora vendido e não consegui encontrar). Ainda a verificar Retrato de Serafina Vilela (1964, nanquim) este é ao que me lembro o pseudônimo de uma autora de tempos idos...”

²²⁸ Retrato de Nicolás Guillén, 1947, nanquim, 86x46 (reproduzido no jornal O Estado de S. Paulo). Na legenda lê-se: “Retrato do escritor cubano Nicolas Guillén que ora nos visita[?] – crayon de Flávio de Carvalho”

o quadro.” Dessa forma, tanto o desenho e quanto a pintura sobre o Murilo Mendes podem ser entendidas enquanto obras autônomas que o apresentam em particularidades, mas também com diferenças para a pintura: o gesto do desenho, construído em linhas rápidas que conformam uma imagem dinâmica de movimento frenético e inquieto, como feixes que podem desfazer-se a qualquer momento, diferente da forma sólida construída nas manchas de cores da tela.

Apesar da compreensão acerca da atuação na prática do desenho dentro da obra do artista, vemos que o desenho “Cabeça do Poeta Murilo Mendes” foi inicialmente catalogado quando chegou em Juiz de Fora como esboço, conforme podemos verificar na reprodução da Ficha de Inventário de Bens Móveis cedida pelo Museu de Arte Murilo Mendes (ANEXO 12), no item “espécie” a descrição “desenho/esboço”. Essa ficha não contém data, mas provavelmente, foi feita na década de 1990, logo após ocorrida a transferência para a cidade. As fichas estão sendo reformuladas atualmente, por museólogos do MAMM, que já apresentam outra compreensão da obra não só no contexto da coleção de Murilo Mendes, mas também inserida na própria produção de Flávio de Carvalho.

Trata-se de um desenho com características de destaque dentro da produção de Flávio de Carvalho. Primeiro, pela proporção anatômica da cabeça que surpreende por ocupar uma boa parte do papel que mede 53,6 x 68,3 cm. Isso era um fato comum dentre os desenhos do artista, sempre feitos em folhas de grandes dimensões, contrariando uma possível lógica intimista do desenho. Neste sentido o artista re-cria a imagem do poeta no plano. Para Derdyk, (2010, p. 132) “o papel é suporte essencial para o desenho. Fisicamente, o papel não é bidimensional: tem comprimento, largura e espessura, por mais irrisória que esta seja. Conceitualmente, o papel é a própria representação do plano e, nele, a linha ilude, trapaceando espaços.” Apesar da semelhança, mais do que iludir, Flávio pretende rerepresentar a imagem de Murilo Mendes, que tem a cabeça inclinada na parte superior direita, como se olhasse para baixo (Fig 168).

A orientação do desenho é em formato horizontal, diferente de muitos outros que se colocam na vertical, como os já vistos anteriormente. Talvez por causa disso, no canto inferior esquerdo, haja um grande vazio no que dialoga diretamente com a cabeça colocando-a imediatamente em destaque (ver Fig. 2). O gesto, ou movimento do artista, escreve a imagem do poeta de forma distinta das leituras anteriores feitas por outros artistas. Quando contrapomos o sutileza do desenho de Arpad Szenes (Fig. 92) com a agitação das linhas de Flávio de Carvalho, fica claro que “talvez o desenho, que sempre surge do gesto gráfico do

indivíduos, nos mostre que não há verdades sem interpretações.” (CHUÍ; TIBURI, 2010, p. 61)

Em ambos a linha percorre o papel, mas de acordo com as mãos de cada um vemos como o olhar do artista agrega o retratado ao seu contexto de criação. Se aproximarmos este retrato em desenho de Murilo Mendes (Fig. 2) ao de René Drouin (Fig. 162), ambos feitos por Flávio de Carvalho, vemos que apesar da personalidade e parecença obtidas as linhas de força estão lá garantindo que a voz de Flávio diga que aquele é o retrato de alguém feito por ele, do jeito dele. A linha nesse caso é

como o espelho do gesto no espaço do papel. O ponto, ponto de toque da ponta do instrumento na superfície, sai do repouso, passeia pelo papel vislumbrando, dele mesmo, uma memória do trajeto: eis a linha. [Ela funciona como um] depósito gráfico da pulsão, do ritmo, do movimento, da ação motora e energética, revelando no papel ponto, traços, manchas” (DERDYK, 2010, p. 131)

Dessa forma, as linhas em Murilo Mendes dialogam diretamente com o restante da obra de Flávio de Carvalho, mas se apresentam de acordo com a personalidade do poeta. Portanto, a agitação dos traços, que se concentram basicamente dentro do contorno da cabeça, escrevem a forma de um homem que sempre manteve a mente em movimento, pensando principalmente sobre a visualidade que o cercava e que expunha seus pensamentos em seus poemas, como vemos em “Consciência” publicado nos poemas em prosa de “Sinal de Deus” (1935-1936):

Quem me fará mais poeta ainda? Quem soprará sobre mim? Quem romperá os céus à minha frente? Não tu, gênio. Não tu, sábio. Não tu, revolucionário.
Coração suspenso, cérebro em fogo. O infinito em anéis, em argolas. **Eu sou a organização do caos.** Tempo, princípio e fim – e a rainha complexa não marcha do fundo do deserto me enlaçar.
 Vão-me partir em dois pedaços – a quem pertencerei realmente? Eu me julguei antes de Deus me julgar. A eternidade não me será um simples refúgio; já sou eterno. (Grifo nosso) (MENDES, 1994, p.761)

Por isso não é difícil perceber que as linhas se concentram na altura da testa indo na direção das têmporas e da orelha (Fig. 169), que no desenho aparece pouco detalhada (Fig. 170). A partir dali saem em direção à boca em feixes quase retos, sendo que ali destoa um linha completamente ondulada (Fig 171). Assim surge a boca e o nariz entalhado. Para demarcar o foco do retrato, segue escrito embaixo “Cabeça do Poeta Murilo Mendes” (Fig 172). Além desse

destaque, é impossível deixar de notar que, assim como no óleo sobre tela, no desenho há também uma ênfase inegável no olhar (Fig. 173) que ao mesmo tempo penetra e distancia: seria essa a tradução visual - e proposital - para o *olhar armado* do poeta?

Derdyk (2010, p. 133) nos mostra que “quando a linha surge em grupo, nasce a textura construindo superfícies.” Os feixes que saem do olho esquerdo para baixo e para os lados, além das linhas curvas que saem do queixo e caminham para trás do pescoço poderiam indicar mais do que o movimento da cabeça. Portanto, para além da superfície de Murilo Mendes, vemos o que o poeta emana. De certa forma, os feixes também aparecem na imagem de Jean Lurçat (Fig. 163), só que são exteriores à imagem do retratado, próximas da cabeça se direcionando para fora da imagem. Em Murilo as linhas encaminham de forma constante o olho do observador, que em nenhum momento descansa sobre a imagem do poeta. Assim temos mais uma interpretação de Flávio de Carvalho sobre Murilo Mendes. Porém nesta, a chave de leitura reside na relação direta entre as linhas de força do artista e a subjetividade exposta do poeta. Assim conhecemos a cabeça do poeta Murilo Mendes.

CONCLUSÃO

A presente dissertação surgiu a partir da proposta de estudo do desenho que retrata o poeta Murilo Mendes, obra do acervo do Museu de Arte Murilo Mendes, localizado em Juiz de Fora. A ideia ia ao encontro da perspectiva de dar visibilidade a um importante acervo, mas que até hoje conta com poucas pesquisas sobre suas obras de artes. Desde que foram trazidos para Juiz de Fora, os objetos de Murilo Mendes foram muito visados, principalmente pela pesquisa no campo da linguística, buscando a compreensão dos escritos do poeta. O professor e artista Arlindo Daibert dedicou-se a essa pesquisa também, observando a importância de alguns aspectos plásticos na vida e na obra de Murilo Mendes. Contudo, após a sua morte, aparentemente os pesquisadores da cidade não continuaram o trabalho no âmbito das artes visuais em torno da coleção do poeta, havendo apenas alguns textos que tratam o assunto de uma forma mais geral.

Portanto, fazer o trabalho de reconstrução do entorno de um dos objetos desse acervo, significa colaborar com o importante trabalho museológico de dar uma leitura mais ampla para as obras do Museu. Ainda mais quando se partia quase do zero para começar a entender a obra. Conforme exposto desde o início do texto, eram poucos os dados de que se dispunham atrelados efetivamente às obras. No entanto, nem nos melhores prospectos, seria possível imaginar a proporção que tal proposta tomaria. Principalmente porque não se trata de uma obra isolada. Existia outro retrato do poeta feito pelo mesmo artista fazendo parte de outro acervo. Esse encontro acrescentou uma nova perspectiva de abordagem para o tema, pois tratava-se de investigar, a partir daquele momento, uma pintura e um desenho. Ampliou-se a perspectiva de leitura, sabendo-se que Flávio de Carvalho deu-se ao trabalho de fazer duas obras sobre Murilo Mendes. É possível tratá-las enquanto obras separadamente, pois é perceptível que o tema desenho de uma forma geral tem uma dimensão diferente tanto para o artista quanto para o poeta. Flávio de Carvalho, e especificamente a sua obra, era o grande interesse deste trabalho, por isso ao iniciar a pesquisa não se tratava de uma novidade o fato de que não era uma prática por parte do artista fazer esboços. Este dado entrava em choque direto com a “Ficha de Inventário de Bens Moveis” do MAMM (ANEXO 12), que apresenta o desenho como um “desenho/esboço”. Portanto, o trabalho que inicialmente visava apenas a apresentação de dados sobre uma obra se desdobrava em vários caminhos possíveis de análise e debates.

Obviamente, não foi fácil organizar o volume de dados e informações que foram surgindo no decorrer da pesquisa e da escrita. Então primeiramente foi necessário estabelecer grupos de informações relevantes: (1.) dados biográficos e contextuais que vinculassem artista e poeta; (2.) dados documentais acerca das vidas e das obras especificamente; (3.) registros documentais comprobatórios das relações estabelecidas entre artista e poeta; (4.) a compreensão do retrato enquanto gênero artístico, seu desdobramento na arte moderna e importância dele para os dois personagens pesquisados; (5.) obras de vários outros artistas que pudessem servir como um painel de referência e elemento comparativo na leitura e interpretação das duas obras estudadas; (6.) debates sobre o desenho e sua importância enquanto forma de trabalho autônoma. Dessas seis frentes surgem as discussões apresentadas nos quatro capítulos da dissertação, que buscaram fornecer elementos para uma ampliação da compreensão dos retratos de Murilo Mendes feitos por Flávio de Carvalho.

O estabelecimento do contexto em que os dois personagens inseriam-se é ferramenta fundamental para compreender a busca pela implantação do espaço moderno no Brasil, através da reafirmação de práticas internacionais. Portanto, além do artista de caráter diferenciado e com outros tipos de interesses como Flávio de Carvalho, era necessário ter por perto um grupo de pessoas que respaldassem sua produção: críticos, marchands, escritores, atores, outros artistas, que muito colaboraram para com a circulação dos ideais da arte modernista iniciada no Brasil, em meados de 1910. Os agrupamentos intelectuais possivelmente são os maiores responsáveis pelo encontro de Flávio de Carvalho e Murilo Mendes, pois ambos estavam envolvidos diretamente com estes novos conceitos e trabalharam bastante por eles. Tal qual uma grande e complexa rede, são unidos por diversos pontos, tendo em seus círculos de amizade pessoais várias pessoas em comum.

Flávio de Carvalho causou bastante debate, recebeu muitas e duras críticas. São constantes as notas em jornais da época sobre o artista, que para além das pinturas dispersou-se em várias práticas artísticas diferentes ao longo de sua carreira, sendo uma figura conhecida e complexa daquele período. Apesar de não gostar de vincular-se a nenhum movimento artístico especificamente, o artista que passou pelo teatro, comércio, práticas experimentais antropológicas, psicológicas e intelectuais, manteve-se sempre próximo da pintura e do desenho, sendo amplamente influenciado pela arte expressionista, ainda que fosse um expressionismo pautado por adaptações que dialogavam ao mesmo tempo no campo do pessoal e da produção de caráter nacional.

Murilo Mendes, poeta fortemente influenciado pela visualidade, viu acontecer uma grande reviravolta em sua vida com a aproximação de Ismael Nery. O artista despertou de

forma arrebatadora o interesse do poeta pelas artes visuais, dando munição para seu “olho armado” ver o mundo através da lente mística, algo que só cresceu no poeta com a morte de seu amigo, em 1934. Essa questão religiosa aparece em diversos poemas e muito provavelmente aparecia na pessoa Murilo Mendes, sendo crucial para a sua existência. Por um outro lado, o poeta, que sempre esteve próximo dos artistas, utilizou-se por diversas vezes de recursos visuais para escrever textos repletos de memórias e vivências. Entendido dessa forma, pode-se dizer que a coleção que nos legou no Museu de Arte Murilo Mendes, serve como um testemunho da complexidade de sua vida.

Para além das breves biografias, um percurso das obras fecha o segundo capítulo. Essa trajetória, inicialmente pensada para aparecer na introdução, nos relata mais do que os caminhos museográficos do desenho e do óleo sobre tela, mas também nos contam como era a relação de poeta e artista com seus objetos. Murilo se cercava de um acervo íntimo, que o acompanhou no apartamento italiano, provocando sempre o olhar e reativando as lembranças. Flávio dedicava tempo à catalogação e divulgação de seus trabalhos em exposições e textos. Talvez esses seja um dos motivos de a pintura ter mais circulação do que o desenho, pois fazia parte do acervo do artista e de seu esforço por divulgar a sua obra. Outro entrave para que o desenho tivesse sido menos exposto, ganhando assim menor visibilidade, é a própria fragilidade do material que requer cuidados muito maiores em sua conservação e manutenção.

A partir do terceiro capítulo, as obras passam a ser vistas separadamente. Contudo é preciso observar que o entorno construído através de aproximações de temas neste capítulo, como por exemplo, os retratos na História da Arte e a questão dos intelectuais retratados, assim como todos os documentos que constatarem o possível encontro entre Murilo Mendes e Flávio de Carvalho, obviamente incidem também sobre o desenho. Ainda assim, optou-se pela estratégia de separá-los para poder observar de maneira mais ampliada as características formais das obras quando contrapostas a outras obras de artistas diversos com o mesmo tema e técnica. Isto, de certa forma, configura um novo espaço de leitura, tanto do desenho quanto da pintura.

Assim, constatou-se, inicialmente, a complexidade do gênero retrato, justamente pelos caminhos que ele pode tomar em sua feitura. Talvez por isso seja um tema presente na humanidade há tanto tempo. Contudo, como se observa logo no início do terceiro capítulo, no Brasil a retratística acontecia em menor medida no período colonial, para acentuar-se com a vinda da Missão Francesa e os desdobramentos da Academia e da arte durante o século XIX. Em grande parte de sua trajetória e mesmo durante o movimento modernista, o retrato é um tema tratado mais comercialmente, sendo muitas vezes deslocado da linguagem mais própria

do artista. De forma alguma isso diminui a prática de realização de retrato perante outros temas. Os artistas sempre responderam às demandas do período, muitas vezes executando desejos. Por isso, até então, o papel do comitente era tão importante, pois era quem encarregava o artista da execução de uma obra ou especificamente um retrato. Na arte moderna esta figura continua existindo, porém alguns artistas se sentiram liberados para fazerem suas escolhas de temas. Com base nos levantamentos, é possível afirmar que além de Flávio de Carvalho, Anita Malfatti entendia o retrato inserido na sua obra, trabalhando neles da mesma forma e com a mesma intensidade com que trabalhava em outros temas. Cândido Portinari também produziu um número grande de retratos, sendo alguns deles descolados de sua poética, variando de acordo com o perfil do retratado. Isso poderia ser entendido como uma versatilidade do pintor ou estar diretamente relacionado com o trânsito estabelecido por ele em diversos grupos sociais, sendo que de modo algum diminui sua produção retratística frente à pintura mural, por exemplo. Essas posturas podem estar relacionadas com os mecanismos de representação que muitos artistas adotaram para poder construir suas leituras do Outro, pois apesar da variação de condutas, é facilmente observado a repetição de alguns dados em retratos independente do período em que aconteçam: concentração nas mãos e na cabeça, como tentativa de captar o gesto; aproximação subjetiva ao retratar somente a cabeça da pessoa; importância dos olhos; jogos de luz e cores; distorções na imagem da pessoa enquanto mecanismo de leitura pessoal por parte do artista. Nesse sentido, a escolha de Flávio de Carvalho por manter o tom particular de sua pintura nos diversos retratos que fez, efetiva a necessidade de interpretação do artista acerca da personalidade do retratado, trazendo-o para seu espaço pictórico.

Apesar da forma de trabalho de Flávio de Carvalho e Cândido Portinari serem diferentes, é visível o interesse por um tema em comum: os intelectuais. Esse tema acontece desde o renascimento, variando entre a pessoa que queria parecer intelectual e se cercava de vários elementos para favorecer esta leitura e efetivamente o retrato de pessoas que se destacavam pelas obras, caráter, pensamentos e ações. Nesse ponto aproximam-se diversos retratos que aconteciam desde o renascimento – recorte propositalmente escolhido para a escrita, apesar de terem registros de retratos de intelectuais na Grécia e na Roma Antigas, por exemplo – até a modernidade. Essa aproximação favoreceu o registro de uma mudança de postura já no século XIX, quando os retratados passam de uma imagem reflexiva e indiferente para assumirem olhares fixos e questionadores com uma ênfase muito maior à personalidade do que à aparência.

Especificamente no Brasil, vemos como o tema do retrato de intelectual aparece mais a partir da década de 20, configurando uma busca de registro dos círculos de amizades e das pessoas que realmente moviam as reflexões modernistas no Brasil. Na criação desse grupo imagético temos algumas obras sobre escritores, destacando-se dentre eles Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, dentre outros. Os retratos eram ferramenta fundamental para o estabelecimento das referências de um ideário que deveria romper as barreiras da intelectualidade que o formou e chegar ao público também.

Dessa forma, se por um lado apoiados na obra de Flávio de Carvalho temos um retrato do retratante que se cercava de amigos intelectuais e os retratava, por outro lado temos a mesma postura em Murilo Mendes que, através de suas amizades com artistas, teve sua imagem formada por muitos deles. Nas obras apresentadas no terceiro capítulo, vemos interpretações dos artistas sobre o poeta que vão de retratos informais até pinturas profundas que o vinculam ao lugar como no retrato de Guignard, ou que estabelecem imagens reflexivas com a pintura de Portinari.

Na obra de Flávio de Carvalho, vale a pena destacar a questão da proximidade, fato que o diferenciava de muitos outros artistas que muitas vezes trabalhavam por encomendas. Flávio se oferecia para pintar o retrato, como Mário de Andrade registra na carta endereçada à Henriqueta Lisboa²²⁹. O escritor, assim como vários outros, passaram por sessões de pose, o que demarca a necessidade do artista de conhecer mesmo que minimamente a maioria de seus retratados. A partir daí, a pessoa se transformava em uma imagem “distorcida” que incrivelmente chegava a uma semelhança final com o retratado. Essa forma peculiar de trabalhar vinha de sua característica densidade pictórica que agradava bastante ao retratado e à maioria dos críticos que, apesar das ressalvas quanto à personalidade do artista, reconheciam nele um grande pintor e desenhista. A listagem dos retratos de intelectuais realizados por Flávio de Carvalho é grande e pode ser compreendida em ciclos poéticos: de 1922/1939 - as cores sujas que tanto desagradavam Mário de Andrade; de 1939/1949 - a pincelada solta e o início do interesse pelo registro focado na personalidade e no gesto; 1951/1960 - influência do aprofundamento psicológico, mudança na fatura que passa às massas de cores e formas algumas vezes geometrizadas e, por fim de 1960/1973 - estudo de outros materiais em seus trabalhos.

²²⁹ Cf.: ANDRADE, Mário. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Abigail de Oliveira Carvalho (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p.54.

No que diz respeito ao óleo sobre tela “Retrato de Murilo Mendes” (Fig. 1) realizado por Flávio de Carvalho e que faz parte do acervo do MAM/RJ, primeiramente em um sentido formal, observa-se que ela dialoga com as obras imediatamente anteriores assim como com as que são feitas no mesmo ano. Vemos a ênfase na cabeça e nas mãos assim como a dissolução do corpo. Há o elemento da luminosidade que já aparece nas obras feitas em 1947/48, o que pode ser interpretado como uma forma de colocar em destaque a área ‘iluminada’. Contudo, foi justamente este elemento que abriu margem para uma outra possibilidade de leitura para a imagem. Isso acontece, porque a suposta luminosidade parte da mão direita de Murilo e ao buscar referências imagéticas para a análise do quadro a associação religiosa com a imagem do Sagrado Coração de Jesus e o Imaculado Coração de Maria foi inevitável. Em fotografias de Murilo Mendes disponibilizadas para consulta, mas não para reprodução pelo MAMM o que foi encontrado em relação ao gesto de Murilo Mendes não pode ser utilizado para fundamentar a construção da imagem somente calcada no gesto – apesar de essa ser uma forma de trabalho recorrente do artista – pois a maioria das fotografias do poeta é posada, o que dificulta a visão de seus movimentos espontâneos.

Por um outro lado o perfil místico de Murilo Mendes, descrito em inúmeros textos com citações religiosas, fica bastante evidente a partir de 1934, sendo que essas referências continuam em publicações significativas antes da confecção dos retratos e depois deles. As três Bíblias Sagradas em diferentes idiomas, ambas com marcações de estudos do poeta também demonstram que o interesse religioso era constante, pois elas datam de períodos diferentes e anteriores aos retratos – uma da década de 1920 e as outras duas da década de 1940. Obviamente, não era necessário que Flávio de Carvalho tivesse um livro de Murilo Mendes em que houvesse citações sobre o assunto religioso para tomar conhecimento desse interesse do poeta. Basta lembrar que além de terem amigos em comum, Murilo Mendes publicava textos em jornais onde comentava abertamente sua relação com Ismael Nery e a aproximação com o universo místico/religioso a partir do artista.

É preciso ressaltar que esse tipo de inferência não era comum na obra do artista, mas não era algo impossível de acontecer, já que Flávio de Carvalho afirmava que frequentemente emprestava atributos fisionômicos que o próprio retratado desconhecia, mas que existiam enquanto afirmação de sua personalidade²³⁰. Nesse contexto de criação, especificamente no

²³⁰ CARVALHO, Flávio. Retrato de Flávio de Carvalho: Busca Fundamental. *Visão*, vol. 28, no. 11, São Paulo, 18 de março de 1966, p. 50-1. In: FLÁVIO DE Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 65.

caso da pintura sobre Murilo Mendes, é uma possibilidade de leitura a busca por parte do artista pelos elementos da afirmação da personalidade do poeta configuradas na observação mais aprofundada de seu traço místico/religioso.

Já o desenho “Cabeça do poeta Murilo Mendes” (Fig. 2), que é parte do acervo do MAMM, propõe um outro nível de relações e debates. Caminha no sentido da autonomia do desenho perante a pintura, fato definitivamente consumado no século XX. O desenho é uma prática associada ao pensamento, mas também é um registro de um homem específico em sua existência na humanidade. Sua autonomia surge a partir do momento em que passa a ser visto pelos artistas não como preparação para uma obra posterior, mas como obra efetivamente. Muito em parte, esta postura se inicia com o crescimento da elaboração de caricaturas, fato que exigia muitas vezes agilidade em sua confecção. A liberdade do desenho foi primordial nessas construções e isso acabou se desdobrando em outros temas, como por exemplo, as figuras humanas e paisagens. As distorções traçadas por artistas como Egon Schiele, Alberto Giacometti e Oskar Kokoschka parecem demonstrar que, naquele momento, eles não serviam ao desenho, mas o desenho se submetia a suas criações, forçando as figuras a serem não conforme a realidade, mas de acordo com a vontade do artista.

Não demora muito para que das distorções se passe para às abstrações e desconstruções de formas, o que demonstra a efetivação do desenho enquanto espaço de criação, mas também enquanto obra acabada. Conforme foi mostrado os esboços continuam acontecendo para alguns artistas como era anteriormente, mas para outros ele muda de lugar. Henry Matisse desenha o estudo de “Dance (I)” depois de ter feito a pintura do quadro. Pode até ser considerado como esboço, mas serve de uma outra forma aos artista, sem se submeter e nem ter um sentido preparatório para a pintura. Nos retratos desenhados de Toulouse Lautrec, Henry Matisse, Pablo Picasso, Amadeo Modigliani, dentre outros percebemos uma grande variedade de formas e acabamentos que vão desde o preenchimento total da superfície do papel, até a sutileza das poucas linhas para construir uma imagem.

Já no tocante ao Brasil, para tratar desse assunto, estabelecendo um quadro comparativo de produções de outros artistas junto às obras de Flávio de Carvalho, houve uma enorme dificuldade para encontrar dados, pois pelo que parece, são poucos os textos dedicados ao levantamento historiográfico acerca dos desenhos dos artistas brasileiros. Tarsila do Amaral desenhava sobretudo paisagens o que logo a distancia do tema de discussão acerca dos retratos. Concentrados nas figuras humanas temos principalmente Di Cavalcanti e Anita Malfatti, tendo esta última excelentes produções no âmbito do expressionismo. Pelo que parece, muitos tratavam os desenhos de forma pictórica, não estabelecendo uma linguagem

específica para a técnica. Por isso foi muito mais fácil trabalhar com um quadro comparativo entre a produção de Flávio de Carvalho e referencial da arte moderna europeia, cultura da qual tanto se nutria, como os desenhos de Matisse ou Modigliane. Pode-se fazer tal aproximação, principalmente nos primeiros desenhos de nus femininos do artista brasileiro onde as suas poucas linhas conversam diretamente com as obras dos artistas europeus citados. Posteriormente, a aproximação pode ser feita com artistas que trabalhavam a linha como principal elemento de construção e preenchimento dos corpos. Nesse ponto, é evidente a conversa com os desenhos de Kokoschka e Giacometti, principalmente.

Esse traço do entendimento do desenho enquanto obra autônoma também se faz presente na coleção de Murilo Mendes. Vemos de forma recorrente que, com a formação de agrupamentos intelectuais, as coleções de obras de artes de amigos era algo comum. Era necessário que o próprio grupo consumisse a arte feita pelos elementos de seu grupo. Do acervo constituído pelo poeta poucas obras foram compradas. Em sua maioria, foram presentes de amigos. Nesse ponto, as obras em papel, sendo muitas delas em desenho, aparecem com força. E desses desenhos temos uma ampla gama de tipos e técnicas que caminham entre o figurativo e o abstrato ou entre linhas sutis e áreas cheias.

Quando o desenho é visto na produção de Flávio de Carvalho, temos noção de como a obra desse artista realmente se desdobra em possibilidades de leitura. Sua relação é bastante estreita com a técnica que aparece já em trabalhos informais feitas estudante ainda em 1915, em desenhos arquitetônicos arrojados ou até mesmo como ilustração de suas Experiências. Apesar de haver desenhos interessantes antes de 1947, é preciso ressaltar que neste ano, com a realização da “Série trágica”, o traço, a força e a expressão. O uso definitivo das linhas de força na construção das imagens dá aos seus retratados uma face única, mas que em momento nenhum deixa de se parecer com seu “dono”. Portanto, vemos o amadurecimento de seu desenho, ganhando a cada retrato uma nova possibilidade de conformação. O aprofundamento psicológico, que aparece mais intensamente a partir da década de 1950, é visível também no traço que passa por diversas técnicas: caneta nos anos de 1930; grafite, crayon e carvão nos anos de 1940; e nanquim nos anos de 1950. Neste último a linha, por vezes mais espessa, mantém a agilidade, mas passeia mais pelos corpos e rostos brincando com as formas dos retratados.

O poeta, que assim como outros foi duplamente retratado em técnicas diferentes, aparece em um desenho distinto da pintura. Nessa grande obra temos, portanto, outra face de Murilo Mendes. Se na pintura possivelmente houve a preocupação com a interpretação do místico no poeta, no desenho vemos o dinamismo da cabeça e importância do olhar que se

lança em feixes para fora. Não se sabe em qual ordem foram feitos, mas fica claro que, independente de ser um estudo, o artista quis configurá-lo enquanto obra acabada, escrevendo o título abaixo da figura. Essa era uma prática recorrente de Flávio de Carvalho que acontece também nos retratos de sua mãe morrendo e em tantos outros retratos. Talvez isso não fosse do conhecimento da pessoa que o catalogou como esboço no antigo Centro de Estudos Murilo Mendes. Trata-se de um equívoco que deve ser revisto já que a leitura desse desenho, enquanto obra autônoma, serve para repensar a importância do desenho, não só em relação ao outro retrato em pintura do acervo do MAM/RJ, colocando-o em patamares correspondentes, mas também dá um outro posicionamento à obra dentro do próprio acervo do MAMM, sabendo-se agora o possível contexto em que foram elaborados.

Sobre isso, a dissertação apresenta uma série de dados documentais relevantes para a resignificação da obra. Além dos amigos em comum, destacam-se a presença de um catálogo de Flávio de Carvalho, de 1948, referente à uma exposição do artista na Argentina na biblioteca pessoal de Murilo Mendes; o livro “O Visionário”, com dedicatória escrita do poeta para o artista na Biblioteca pessoal de Flávio de Carvalho; O Livro dos Comensais, com registros das visitas à Fazenda Capuava com pequeno texto escrito por Murilo Mendes para Flávio com data de 1949; O bilhete de Murilo enviado à Maria Kareska, mulher de Flávio de Carvalho, em 1958; a entrega à Galeria de Arte Moderna e Contemporânea de Roma do Retrato de Ungaretti feito pelo artista efetuada por Murilo Mendes e do subsequente discurso que cita Flávio feito pelo poeta na data da entrega do retrato, em 1958; o recorte de um jornal italiano sobre a entrega do retrato feita por Murilo Mendes no acervo de Flávio de Carvalho. Ainda sobre os amigos, é importante destacar a mensagem de Oswald de Andrade, escrita depois de Murilo Mendes com a mesma data e a mesma caneta.

Válido lembrar que esta dissertação se iniciou com quase nenhuma informação sobre este contato e neste sentido progrediu consideravelmente. E apesar de serem o desenho do MAMM e o óleo sobre tela do MAM/RJ retratos da mesma pessoa, feitos pelo mesmo artista, o que se pode supor, a partir da contraposição da pintura e do desenho, é que cada retrato é diferente e único e ambos contém essas características que são sutis, e só seriam possíveis através de uma aproximação entre retratante e retratado, ainda que breve, o que parece não ser o caso. As lacunas foram inevitáveis, mas ainda com elas é possível oferecer uma nova gama de informações para as obras que antes eram retratos sem suas histórias contadas. Contudo, sabia-se desde o início que não se tratavam de retratos comuns, pois se inseriam dentro do contexto moderno tendendo a extravasar

[...]o domínio da estética porque é na verdade uma outra concepção da vida e do mundo que se instaura – vida e mundo agora flutuantes, sem amarras precisas e distantes da imobilidade e da perenidade que moveram a arte e o desejo de retratar nos períodos anteriores. Nada mais é igual a si mesmo (desde a pessoa representada, os objetos, até o observador). (MASP, 2008, p. 19)

O poeta não é igual a ele mesmo em nenhum dos seus retratos e tão pouco Flávio de Carvalho os fez enquanto um instantâneo de sua existência. Na verdade são o retrato do movimento vindo dos pensamentos, do olhar, das relações, das trocas intelectuais e das experiências de vida de cada um. Tal levantamento, portanto, buscou apresentar e articular diversos dados sobre as duas obras que tiveram as trocas e relações estabelecidas acontecendo através e entorno da prática do retrato. É interessante observar como os dois se cercavam de poetas, escritores, artistas plásticos, etc., em seus círculos de amizades próximas. Essa busca demarca a necessidade de enriquecer e expandir as vivências, as discussões, o conhecimento sobre outras formas artísticas, outros olhares. Essas duas obras específicas representam um ponto de encontro entre a história de Juiz de Fora, através do exercício do colecionismo afetivo que é base do acervo do MAMM, e o exercício da arte moderna no Brasil que se constituiu como prática efetiva de Flávio de Carvalho, aqui vista através dos retratos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A SALA de Flávio de Carvalho na VII Bienal. **A Nação**, São Paulo, col. Artes Plásticas, s.p., 11 de outubro de 1963.

ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22**: a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1999.

ALMEIDA, Paulo Mendes. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Mário, O Salão Paulista II, O Diário de São Paulo, São Paulo, 4 fev. 1934. In: LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho**: o artista total. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 63.

_____, Mário. **Do Desenho**. In: Aspectos das artes plásticas no Brasil. belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____, Mário. **Querida Henriqueta**: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Abigail de Oliveira Carvalho (org.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRAGUCCI JÚNIOR, David. Entre Amigos. In: MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Ed. USP; Ed. Giordano, 1996 (Críticas Poéticas; 4).

ARTE no Brasil. São Paulo: Abril, 1979, 1v.

_____. São Paulo: Abril, 1979, 2v

AYMAR, Gordon C. **The Art Of Portrait Painting**: Portraits through the Centuries as seen through the eyes of a practicing portrait painter. Philadelphia: Chilton book Company, 1967.

BARAVELLI, Luiz Paulo. Pontos de um pintor, **Malasartes**, n.1. São Paulo, [s.n.] 1975. In: DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. Porto Alegre: Zouk, 2010.

BARBOSA Ana Mae; AMARAL, Lilian (org.). **Interterritorialidade**: mídias, contextos e educação. São Paulo: SENAC/SP; SESC/SP, 2008

BARBOSA, Leila Maria da Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. **Ismael Nery e Murilo Mendes**: Reflexos. São Paulo: 4 Estações, 2009.

BONVICINO, Régis. Relendo Carvalho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Cad. Acon., p. 1, nov. 99.

CANONGIA, Ligia. **O artista plástico Flávio de Carvalho**. In: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999, p. 42. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999

CARVALHO, Custódio Ribeiro de. Flávio de Carvalho – o pintor maldito. Conferência pronunciada no VI Congresso da Sociedade Brasileira de Escritores Médicos, na Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro, [s.d.]. Acervo MAM/RJ.

CARVALHO, Flávio. **Experiência no. 2**. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931

_____, Flávio. As novas tendências da pintura contemporânea. **Movimento**, no. 1, São Paulo, jul./ago./set. 1935, p. 68-72. In.: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 62.

_____, Flávio. O Drama da arte Contemporânea - 1ª carta aberta ao crítico Geraldo Ferraz. **Diário de S. Paulo**. São Paulo, 20 jun. 1937. In: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999, p. 42. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999

_____, Flávio de. Recordações do Clube dos Artistas Modernos. **Revista Anual do Salão de Maio**, São Paulo, (1), s.p., 1939.

_____, Flávio, **Diário de São Paulo**, 28 ago.1948. In: LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho: o artista total**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 92.

_____, Flávio. Considerações sobre o desenho. **Artes Plásticas**, ano 1, no.2, São Paulo, set./out. 1948. In.: CARVALHO, Flávio. Considerações sobre o desenho. **Artes Plásticas**, ano 1, no. 2, São Paulo, set./out. 1948. In.: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 62.

_____, Flávio, **Folha da Manhã**, 17 ago. 1952. In: SANGIRARDI JÚNIOR, Ângelo . B. **Flávio de Carvalho: O Revolucionário Romântico**. Rio de Janeiro: Philobliblion, 1985. (Coleção Visões e Revisões)

_____, Flávio. A grande aventura nos confins da Amazônia, **Diário de São Paulo**, São Paulo, 28 ago. 1958. In: LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho: o artista total**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 92.

_____, Flávio. Retrato de Flávio: Busca fundamental. **Visão**, vol. 28, no. 11, São Paulo, 18 mar. de 1966, p. 50-1. In: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 67.

_____, Flávio. A origem animal de Deus e o bailado do deus morto. São Paulo: Difel, 1973.

_____, Flávio. Flávio por ele mesmo, **Folha de São Paulo**, São Paulo, I-IX, 27 jul. 28 set. 1975. In.: FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010, p. 62.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**: ensaios de história social da arte. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos vernissages**. São Paulo: Edusp, 1995.

_____, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CHUÍ, Fernando; TIBURI, Márcia. **Diálogo/ Desenho**. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.

CLUBE dos Artistas Modernos: Orientação e objectivos esclarecidos em entrevista ao “Diário da Noite”, por aqueles quatro modernistas de São Paulo”. **Diário da Noite**, São Paulo, 24 de dezembro de 1932.

COLEÇÃO. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: < <http://goo.gl/CSJmk> >. Acesso em 30 jan. 2011.

CRISTÓFARO, Valéria de Faria (Org.). **Patrimônio Vivo**: UFJF 45 anos. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p. 53

DA ANTROPOFAGIA a Brasília: Brasil, 1920 - 1950. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, 2002. Catálogo de exposição, de 30 de novembro de 2002 – 09 de março de 2003, p. 368.

DAHER, L.C. **Flávio de Carvalho e a Volúpia da Forma**. São Paulo: K/MWM Motores, 1984.

DAIBERT, Arlindo **Caderno de escritos**. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.), Rio de Janeiro, Sette Letras, 1995.

DAVIES, Hugh e YARD, Sally, **Francis Bacon**. New York, London, Paris: Cross River, 1986, p. 50 (Modern Maters)

DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e Movimentos: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. Porto Alegre: Zouk, 2010.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates; 4/ dirigida por J. Guinsburg)

ELEOTÉRIO, Maria de Lourdes. **Murilo Mendes, Colecionador**. Remate de Males, Departamento de Teoria literária IEL/UNICAMP, Campinas: UNICAMP, no. 21, 2001.
ELIAS, N. **Escritos e Ensaio**s: 1 – Estado, Processo, Opinião Pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

FLÁVIO de Carvalho. São Paulo: ART Galeria, 1967. Folder de exposição, 1-30 jun. 1967, ART Galeria

_____. São Paulo: 17a. Bienal de São Paulo, 1983. Catálogo de exposição realizada no Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira/ Parque do Ibirapuera, em SP, de 14 de out. - 16 de dez. de 1983

_____: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999, p. 42. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999

_____. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010. Catálogo de exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em São Paulo, de 15 abr.-16 jun. de 2010.

FLUSSER, Vilém. **Una Filosofía de la Fotografía**. Madrid: Síntesis, [2010?].

FREITAS, Newton. **Flávio de Carvalho**. Buenos Aires: Botella al Mar, 1948.

GILBERTO, Chateaubriand: Biografia. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. Disponível em: < <http://goo.gl/cIqHa> >Acesso em: 30 jan. 2011.

GOMBRICH, Ernest Hans. **História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detectives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

INGRES, Jean-Dominique. **Sobre o desenho**. Trad. Célia Euvaldo. In: Notes et pensées de J.-A.D.Ingres sur lês beaux-arts, **Gazette de Beaux-Arts**, Paris, 1869, série 2, tomo 3, p. 112 ss. In: DERDYK, Edith. **Formas de Pensar o Desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

LEINER, Sheila. Um retrato, e a memória de uma fiel admiração. **O Estado de São Paulo**, 20 nov. de 1983.

LEITE, José Roberto Teixeira. A Semana de Arte Moderna. In: ARTE no Brasil. São Paulo: Abril, 1979, 2v

LEITE, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência a experimentação**. 1994. Tese (Doutorado Comunicações e Arte) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____, Rui Moreira. **Flávio de Carvalho: o artista total**. São Paulo: Senac São Paulo, 2008, p. 158.

LEONARDO da Vinci: A exibição de um gênio (1452-1519). São Paulo: Oca/Parque do Ibirapuera, 2007, [s.p.]. Catálogo da exposição, realizada na Oca/Parque do Ibirapuera, São Paulo, durante o segundo semestre de 2007.

MARTINS, Ana Luísa; SILVA, José Armando Pereira da (Org.). **Luís Martins: um cronista de arte em são Paulo nos anos 1940**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2009.

MATTAR, Denise. **Suntuoso, lúbrico, dramático**. In: FLÁVIO de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1999, p. 42. Catálogo de exposição, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil – RJ, 5 ago.-26 set.1999, e no Museu de Arte da FAAP – SP, 20 out.-29 nov. 1999

MENDES, José Guilherme. Flávio de Carvalho, homem sério, expõe sua arte e fala de moda. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, s.p., 15 de dezembro [1957?].

MENDES, Murilo. **Convergências**, São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Luciana Stegagno Picchio (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: USP; Giordano, 1996 (Críticas Poéticas; 4).

_____, Murilo. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MICELLI, Sérgio. **Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, Antônio Carlos Robert. **Flávio de Carvalho: O Performático Precoce**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MORAIS, Frederico. Flávio de Carvalho na FUNARTE: A exposição de uma radical da vanguarda, que desafiou o conservadorismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, (s.p), abril de 1984

MORAIS, Rubens Borba. **Domingo dos séculos**. Rio de Janeiro, Candeia Azul, 1924. In: ALAMBERT, Francisco. **A semana de 22: a aventura modernista no Brasil**. São Paulo: Scipione, 1999.

NASCIMENTO, Evandro. Amizade como experiência poética: Murilo & Ismael. **Revista Ipotesis** – Revista de Estudos Literários, UFJF, Juiz de Fora, v.6, n. 1, jan/jun 2002, p 88-95.

OLHAR e ser visto = To look and be seen. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2008. 2008. Catálogo de exposição permanente do Museu de Arte de São Paulo.

OLIVEIRA, Almir de. **Murilo Mendes e as Artes Plásticas**. Juiz de Fora: Caminho Novo, 1991. Livreto publicado na ocasião da exposição feita na Biblioteca Murilo Mendes em 10 de setembro de 1991.

OLIVEIRA, Renata. A Dimensão Crítica de Vestir. **O Mosaico**, Curitiba, no. 3, jan/jun 2010. Disponível: < <http://goo.gl/I6sHM> >. Acesso em: 04 fev. 2011.

OS DESENHOS de Flávio de Carvalho. **Folha de São Paulo**, São Paulo, col. Artes Plásticas, s.p., 13 de novembro de 1960.

OS DESENHOS de Flávio de Carvalho. **Habitat**, São Paulo, (17), p. 53-5, jul. - ago. 1954, 10 il

OSÓRIO, Luís Camilo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. (Espaço da Arte Brasileira)

PANOFSKY, E. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PAPA Pio XII. **Carta Encíclica do Papa Pio XII *Harietis Aquas***: Sobre o Culto do Sagrado Coração de Jesus. In: Site do Vaticano. Disponível em: < <http://goo.gl/qqR2F> > Acesso em: 20 dez. 2011.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Tempos de Murilo – II Visita ao Acervo do poeta: as obras e as margens. Ipotesis – **Revista de estudos Literários UFJF**, Juiz de Fora: UFJF, v. 6-no. 1 jan/jun 2002, p.13.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**: Passado e Presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

PICCHIO, L. S. (org). **L’occhio armado del poeta**. Roma: Gangemi Editore, 2001.

_____, Luciana Stegagno. **Storia della letteratura brasiliana**. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a. 1997

PIGNATTI, Terisio. **O Desenho**: de Altamira a Picasso. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1982.

SANGIRARDI JÚNIOR, Ângelo. **Flávio de Carvalho**: O Revolucionário Romântico. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1985. (Coleção Visões e Revisões)

SILVA, Quirino da, Coluna Artes Plásticas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1969.

_____, Quirino da. Diário de São Paulo, São Paulo, 14 de dezembro de 1958

STEINER, Reinhard. Egon Schiele: a alma noturna do artista (1890-1918). Köln: Taschen, 2001.

STUDIO: a brief history. Nova York, EUA, 2011. Disponível em: < <http://goo.gl/ltPvZ>>. Acesso em: 02 mai. 2011).

THE NATIONAL Portrait Gallery cf.: < <http://www.npg.org.uk/home.php> >. Acesso em 11 de fev. 2012.

VIEIRA, José Geraldo. Coluna Artes Plásticas com o título **Os desenhos de Flávio de Carvalho** publicado no jornal Folha de São Paulo em 13 de novembro de 1960.

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

ZANINI, Walter. Elementos para um retrato de Flávio de Carvalho. **O Tempo**, 17/mai./1953. In: DAHER, Luiz Carlos. **Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo**. São Paulo: Projeto, 1982.

_____, W. **História Geral da Arte No Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1v.

_____, Walter. **História Geral da Arte No Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

ZÍLIO *et al*, O Boom, o Pós-boom e o dis-Boom . In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira**; Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias. Rio de Janeiro; Rios Ambiciosos, 2001, p. 179-196.

_____, Carlos. **A Querela do Brasil** – A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.

ANEXOS

Anexo 1:

Trecho do texto “Biografia de Flávio de Carvalho”. Documento pesquisado no MAM/RJ

Entre outras coisas pintou retratos à óleo de: **Mário de Andrade, Jorge Amado, José Lins do rego, Oswaldo de Andrade** e Julieta Bárbara, **José Geraldo Vieira, Horácio de Andrade**, poetas **Murilo Mendes, Pablo Neruda, Nicolás Guillen, Giuseppe Ungaretti**, compositores Camargo Guarnieri, Aran Katchaturian, maestro Eleazar de Carvalho, atriz Gilda Nery, pianista Yara Bernette, antropólogo Paul Rivet (2 retratos), arquiteto Burle Marx, cantora lírica Maria Kareska, atriz Maria della Costa, colecionador Ernesto Wolf, pintora Ester Bessel, senhoras Niomar Muniz Sodré Bittencourt, Ana Maria Fiocca, Yvonne Levi, Baronesa M. Carmen de Almeida, Condessa Inge de Beaussacq, declamadora Berta Singerman, Annaliese Gouvea, escultora Elisabeth Nobiling, Inez de Carvalho, professor P.M. Bardi, Renato Gouvea, fisicista Mario Schemberg, auto retrato, Kathlin Silva, Dama com chapeo, Sra. Bruger.

Retratos em desenhos de : Lider aprista Victor Raul Haya de la Torre, pintores Jean Lurçat, Bonadei, Teresa D’Amico, Maria Victoria, Maitê D’Elba, Rosa Xiroma, Zilda Abate (2), Noemia Mourão, escritores **Newton Freitas, Geraldo Ferraz, Patrícia Galvão, Lígia Fagundes Telles**, professor Carvalhal Ribas (2 retratos), Delmiro Gonçalves, Hideo Onaga, Ivo Zanini, Garda Gurgel, Cristina de Queiroz, Serafina Vilela, Helena Silveira, Magda Nogueira, **Sangirardi Júnior**, Péricles do Amaral, pianista Ana Stela Schic, Lavínia Viotti, Jocy de Oliveira, cantoras Marias Kareska, Madalena Nicol, Ana Maria, bailarinas, Lia de Carvalho, Maria Helena Masetti, Doris, atrizes Maria Fernanda, Gilda Nery, Berta Sigerman, professores Flávio Motta, Lima, P.M. Bardi, maestro Eduardo Guarnieri, Cineastas Alberto Cavalcanti, Lima Barreto, marchand de tableaux René Drouin, poetas **Aurelia Banderia (2 retratos), Murilo Mendes, Nicolás Guillen, Jorge Medauar**, poetas cantores Vinícius de Moraes, o cearense **Catulo de Paulo**, o pernambucano **Ascenso Ferreira**, senhores Assis Chateaubriand, Rubens Catan, João Leite Sobrinho, arquiteto Ant nio Antunes (2 retratos) Coronel Américo Fontenelle, senhoras S nia Dellingshausen, Elga Kalweit, Inez de Carvalho (2 retratos), Eva Mori, fotogr fa Dulce Carneiro, Maria Am lia Whitaker de Queiroz e dois filhos, Elza Edmundo Vasconcellos e filha Zo, Yu Fang, yeda Brandão, Mio, Silvia Goldestein, Betty Feffer, Glória Pacheo, Kouky Marques da Costa, **Luiz Martins**, Ronoel São Thiago Lopes, Nicanor Miranda, Maria Eduarda, Yolanda Penteado, Linda Misasi, **Sérgio Buarque de Holanda**, Heloisa Freitas Valle, Rainha da Inglaterra, Stella Teixeira de Barros e 2 filhos, e em Pôrto Alegre, do escultor Franscisco Stockinger, da gravadora Zoravia Bettiol, das senhoras Nadja Santos, Vera Betariz Gureglian, Berta Kopstein, Marilia campos de Castilho, Heloisa Guedes, Mary Araujo, meninas Sheila, Elaine e Seli MAltz, etc.

Retratos em aquarela: arquiteto Silva Neves, Vera das Dores de França, modelo Luana, Maria Kareska (vários retratos), Nina, atriz Maria Fernanda, cineasta Oswaldo Sampaio, Mariza Portinari, **Sérgio Buarque de Holanda**, Hannelore.

Anexo 2²³¹Retratos a óleo²³²

1. Auto Retrato, 1928 c.
2. Retrato de Dorotéia N., 1928
3. Cabeça, 1930
4. Retrato da Poetisa Carmem de Almeida, 1931
5. Retrato do Arquiteto Carlos da Silva Prado, 1933
6. Retrato de Mme Bruger, 1933
7. Retrato, 1933
8. Retrato da Cantora Elsie Houston, 1933
9. Retrato da Pintora Esther Bessel, 1933
10. Retrato de Zina, 1934
11. Retrato da Sra. Vera Vicente de Azevedo, 1934
12. Retrato, 1937
13. Mulher Esperando, 1937
14. Retrato da Senhorita Naly Furtado, 1937
15. Retrato da Baronesa M., 1937
16. Salvador Pisa Filho da Janela do meu Estúdio, 1938
17. Retrato da Sra. Marion Konder Schteinitz, 1938
18. Retrato de Mário de Andrade, 1939
19. Retrato de Oswald de Andrade e Julieta Bárbara, 1939
20. O Poeta Italiano Ungaretti, 1941
21. Retrato de Jorge Amado, 1945
22. Retrato de Inge, 1945 c.
23. Retrato de Nenê Médici, 1946 c.
24. Retrato do Poeta Pablo Neruda, 1947
25. Retrato do Poeta Nicolas Guillén, 1948
26. Retrato do Escritor José Lins do Rego, 1948
27. Retrato, 1948

²³¹ ANEXOS 2, 3 e 9 fazem parte da tese de autoria de Leite, Rui Moreira. "**Flávio de Carvalho (1899-1973) entre a experiência e a experimentação**". Bibliografia e catalogação tese de doutoramento, São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994

²³² Incluindo aqueles não localizados e referidos em catálogo.

28. Retrato da Cantora Maria Kareska, 1950
29. Retrato do Escritor e Crítico Sérgio Milliet, 1951 c.
30. Retrato do Poeta e Escritor José Geraldo Vieira, 1951
31. Retrato da Atriz Maria della Costa, 1951
32. Retrato do Poeta Murilo Mendes, 1951
33. Retrato de Anna Maria Fiocca, 1951
34. Retrato da Sra. Yvonne Levi, 1951
35. Retrato do Antropólogo Paul Rivet, 1952
36. Retrato do Homem Paul Rivet, 1952
37. Retrato da Pianista Yara Bernette, 1953
38. Retrato do Compositor Camargo Guarnieri, 1953
39. Retrato de Ernesto Wolf, 1955
40. Retrato do Arquiteto Burle Marx, 1955
41. Retrato de Niomar Muniz Sodré, 1955
42. Retrato da Declamadora Argentina Berta Singermann, 1955
43. Retrato de Eleazar de Carvalho, 1962
44. Retrato de Renato Magalhães Gouvêa, 1964
45. Retrato de Analiese Magalhães Gouvêa, 1964
46. Retrato do Prof. P.M. Bardi, 1964
47. Retrato de Sonia Dellinghausen, 1964
48. Auto Retrato, 1965
49. Retrato de Inês de Carvalho, 1967
50. Retrato de Mário Schemberg, 1968
51. Retrato do Psicanalista Frank Julian Philips, 1972
52. Retrato do Psicanalista W.R. Bion, 1973
53. Retrato do Psicanalista W.R. Bion, 1973

NL Não localizado

DE Destruído

IN Inacabado

Anexo 3:

Retratos em aquarela e tinta fosforescente para luz negra

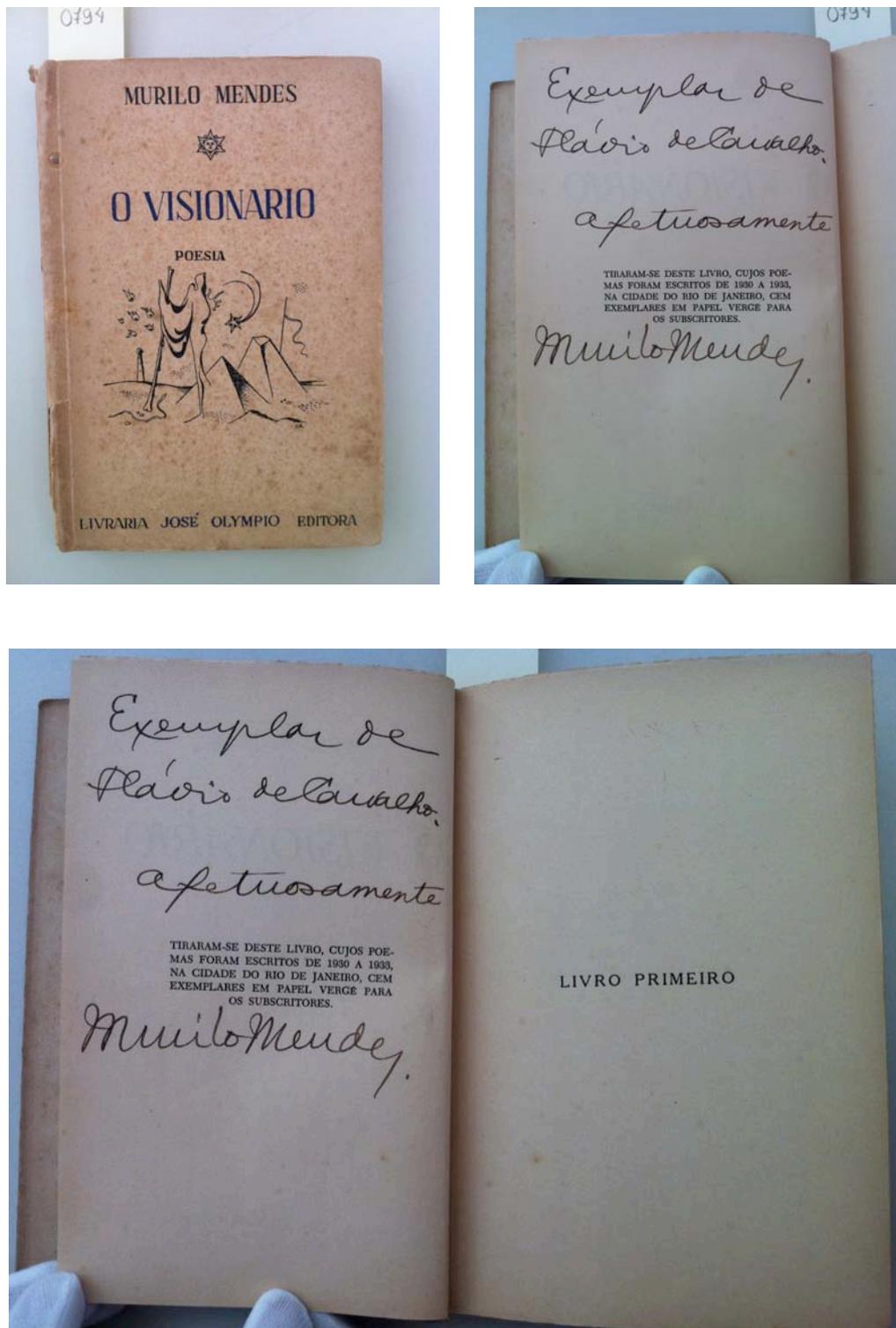
Aquarelas:

- 1 Retrato do Engenheiro Silva Neves, 1928
- 2 Retrato de Oswaldo Sampaio, 1937
- 3 Retrato de Maria José Rheingantz, 1938
- 4 Cabeça de Sangiradi, 1939
- 5 Retrato de Maria Kareska, 1956
- 6 Retrato da Atriz Maria Fernanda, 1958
- 7 Retrato de Yara Bernette, 1958
- 8 Retrato de Nina, 1966
- 9 Retrato de Sílvia de Queiroz, 1969

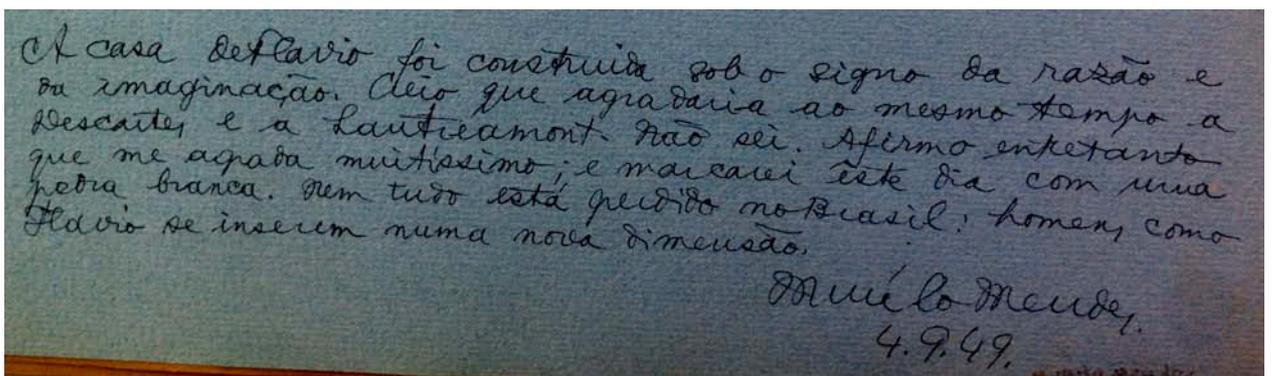
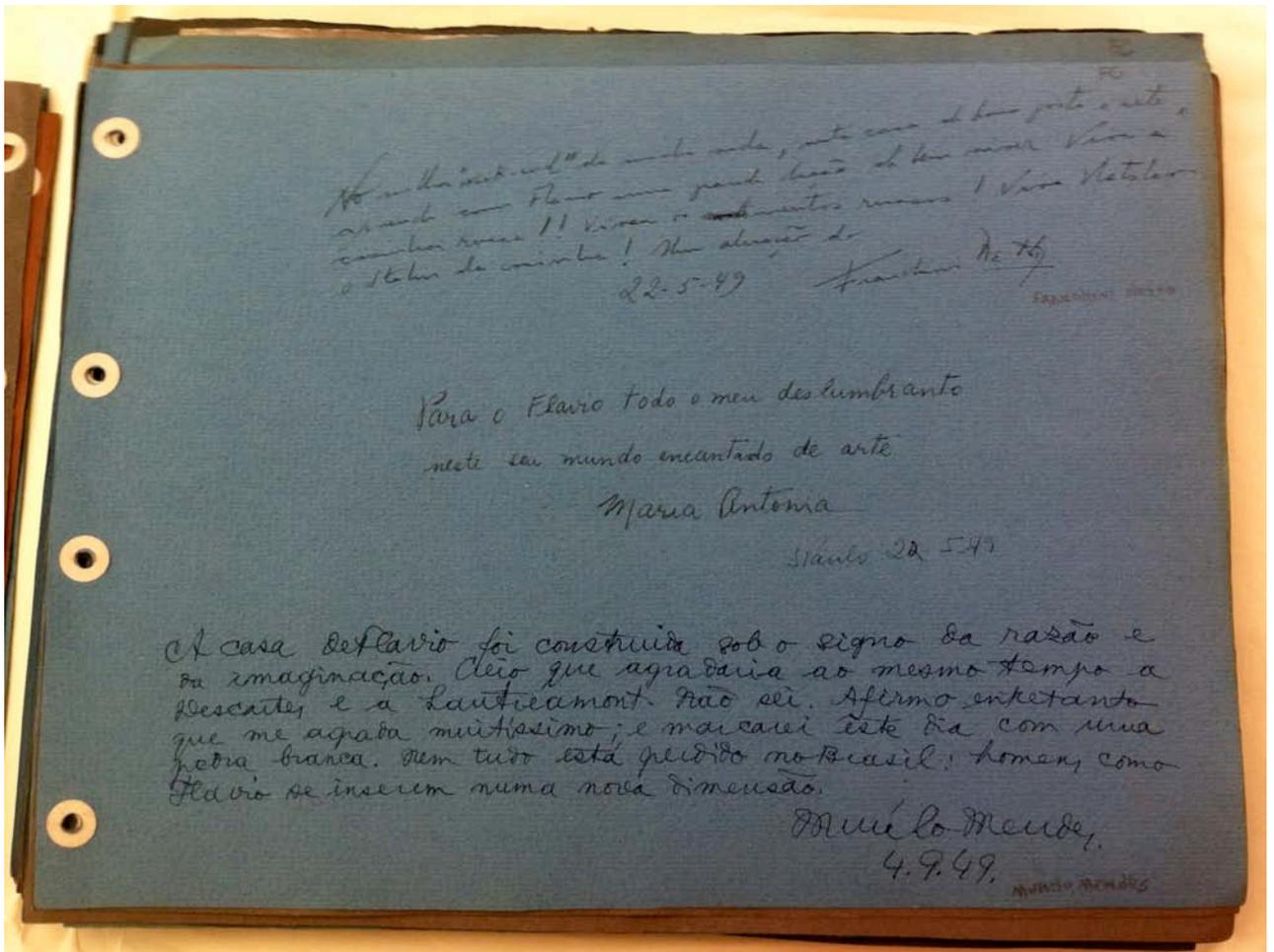
Tinta fosforescente para luz negra

1. Retrato de Hannelore Berneck, 1970
2. Retrato da Pintora Mariza Portinari, 1970
3. Retrato do Escritor Sérgio Buarque de Holanda, 1970
4. Retrato da Pintora Tarsila, 1970

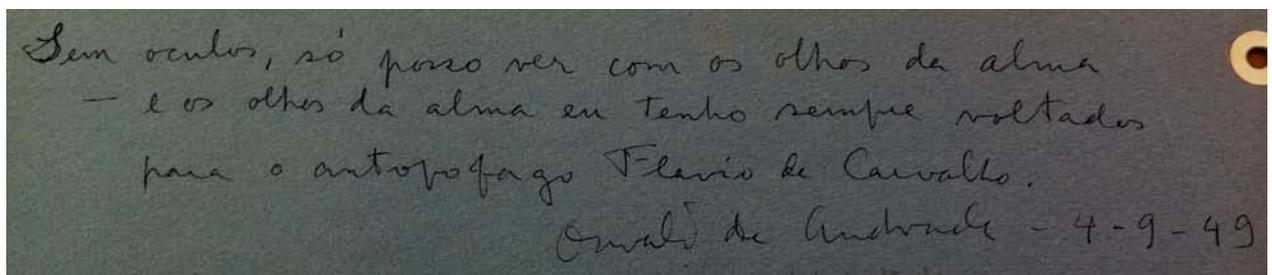
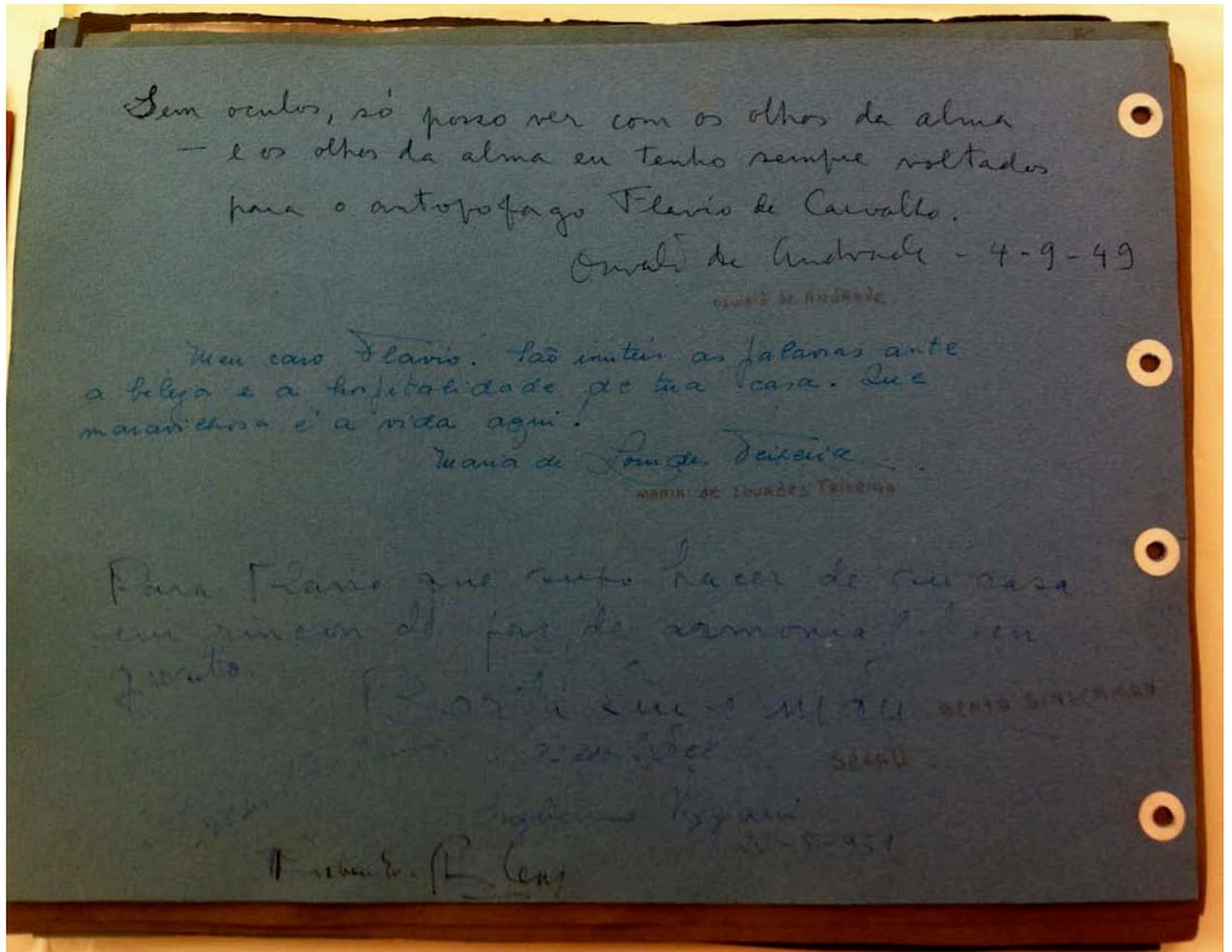
Anexo 4:



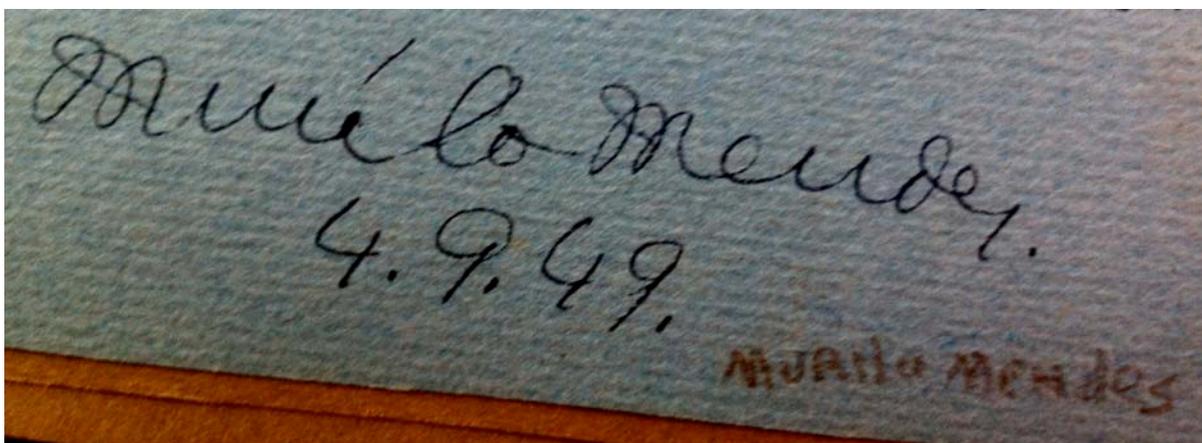
Anexo 5:



Anexo 6:

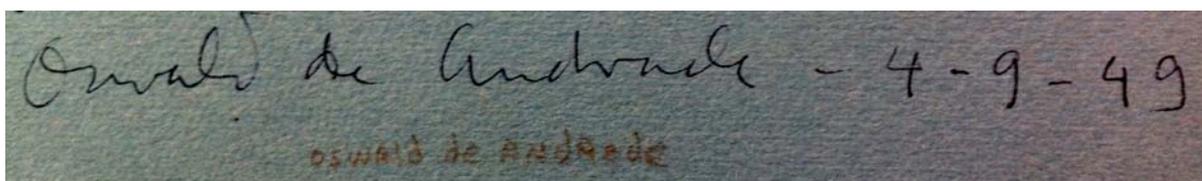


Anexo 7:



Amélio Mendes.
4.9.49.

AMÉLIO MENDES



Oswaldo de Andrade - 4-9-49

OSWALDO DE ANDRADE

Anexo 8:



Fotografia publicada no catálogo: DA ANTROPOFAGIA a Brasília: Brasil, 1920 - 1950. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado, 2002. Catálogo de exposição, de 30 de novembro de 2002 – 09 de março de 2003, p.368.

Consta a seguinte legenda:

ANÔNIMO

Giuseppe Ungaretti com Murilo Mendes, 1958

Fotografia 15,7 x 10,7 cm

Coleção Carlos Augusto Calil, São Paulo.

Anexo 9:



Anexo 10:



Caro Ungaretti,

il dono alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna del Suo ritratto, opera di Flavio de Carvalho, pittore, disegnatore e ricercatore fra i più lucidi che conti ora il Brasile, rappresenta una nuova tappa nel glorioso ciclo di questo Suo settantesimo compleanno. E in questa affettuosa riunione noi non possiamo fare a meno di passare in rivista alcuni dei motivi che La

Anexo 11:

Retrato em desenho:

- 1 Retrato de Elsie Houston, 1930
- 2 O Arquiteto Carlos da Silva Prado, 1934
- 3 Retrato do Escritor Brasil Gerson, 1937
- 4 Retrato de Sangirardi Jr., 1937
- 5 Retrato de Cacilda Becker, 1938
- 6 Retrato da Pianista Lavínia Viotti, 1939
- 7 Retrato de Péricles do Amaral, 1939
- 8 Retrato de Helena Kaysser, 1940
- 9 Retrato de Teresa d'Amico, 1940
- 10 A Atriz Dora Kalina, 1940
- 11 Retrato de Stela Davis, 1940
- 12 Retrato de Gilda de Moraes Rocha, 1941
- 13 Retrato de Teresa d'Amico, 1941
- 14 Retrato de Paula Hoover, 1943
- 15 Retrato de Wanda Joyce, 1943
- 16 Retrato de Gilberto Ramos, 1944
- 17 Retrato de Maroussia Wargaftig, 1944
- 18 Retrato do Escritor Geraldo Ferraz, 1945
- 19 Retrato da Escritora Patrícia Galvão, 1945
- 20 Retrato do Poeta Ascenso Ferreira no meu Atelier, 1946
- 21 Retrato de Helga Kalweit, 1946
- 22 Retrato de Yone Stamato, 1946
- 23 O Pintor Bonadei Prisioneiro da Luz, dos Volumes e das Trevas, 1946
- 24 Retrato de Elvira Miro, 1947
- 25 Retrato de Regina Scheinkman, 1947
- 26 Retrato de Cristian Bues, 1947
- 27 Retrato de Nicolas Guillén, 1947
- 28 Retrato do Maestro Eduardo Guarnieri, 1947
- 29 Retrato de minha Professora de Canto, 1948
- 30 Retrato de René Drouin, 1948

- 31 Retrato do Escritor Newton Freitas, 1948
- 32 Retrato de Madalena Nicol Cantando Debussy, 1948
- 33 Retrato de Maria Kareska, 1949
- 34 Retrato de Alberto Cavalcanti, 1950
- 35 Retrato de Elizabeth Nobile, 1950
- 36 Cabeça do Poeta Murilo Mendes, 1951
- 37 Retrato de Irina Saxejewsky, 1952
- 38 Retrato de Bella Karawaewa, 1954
- 39 Retrato de Jean Lurçat, 1954
- 40 O Professor Flávio Motta, 1955
- 41 Retrato da Pianista Ana Stella Schic, 1955
- 42 Retrato de Carlos Pinto Alves, 1955
- 43 Retrato de Berta Singerman, 1955
- 44 Retrato de Lia de Carvalho, 1956
- 45 Retrato do Psiquiatra Carvalhal Ribas, 1956
- 46 Retrato de Olga Reggiani, 1957
- 47 Retrato de Maria Fernanda, 1958
- 48 Retrato da Escritora Magda Nogueira, 1961
- 49 Retrato de Inês de Carvalho, 1962
- 50 Retrato da Poetisa Aurélia Bandeira, 1964
- 51 Retrato do Prof. P. M. Bardi, 1964
- 52 Retrato de Eva Mori, 1964
- 53 Retrato de Serafina Vilela, 1964
- 54 Retrato de Lima Barreto, 1964
- 55 Retrato de Kouky Monfort, 1964
- 56 Retrato de Lygia Fagundes Teles, 1965
- 57 Maria Helena Massetti, 1965
- 58 Retrato de Betty Feffer, 1965
- 59 Retrato de João Leite Sobrinho, 1965
- 60 Retrato de Rubem Catan, 1965
- 61 Retrato da Pintora Maitê d'Alba, 1965
- 62 Retrato do Poeta Jorge Medauar, 1965
- 63 Retrato de Vera Miranda, 1965
- 64 Retrato da Pintora Rosa Shiroma, 1965

- 65 Retrato de Ana Maria Martins, 1965
- 66 Retrato de Hideo Onaga, 1965
- 67 Retrato do Escultor Francisco Stockinger, 1966
- 68 Retrato de Vinicius de Moraes, 1966
- 69 Retrato de Dulce Carneiro, 1966
- 70 retrato de Mary Araujo, 1966
- 71 Retrato de Berta Kopstein, 1966
- 72 Retrato de Vera Beatriz Guregliau, 1966
- 73 Retrato de Marília Campos de Castilho, 1966
- 74 Retrato de Zoravia Bettiol, 1966
- 75 Retrato de Elaine, Sheila e Seli Maltz, 1966
- 76 Retrato de Heloisa Guedes, 1966
- 77 Retrato do Poeta e Cantor Catulo de Paula ao Violão, 1966
- 78 Retrato de Nadja Santos, 1966
- 79 retrato da Modelo Luna, 1967
- 80 Retrato da Sra Maria Amélia Whitaker de Queiroz e seus Filhos José Maria e José Luiz
- 81 Retrato de Garda Gurgel, 1967
- 82 retrato do Arquiteto Antonio Antunes, 1967
- 83 Retrato de Maria Eduarda, 1967
- 84 Retrato de Noêmia Mourão, 1967
- 85 Retrato de Yolanda Penteado, 1967
- 86 Retrato de Ivo Zanini, 1967
- 87 Retrato da Escritora Cristina de Queiroz, 1967
- 88 retrato da Pintor Zilda Abate, 1967
- 89 Retrato da Pintora Santusa, 1968
- 90 retrato de Linda Misasi, 1968
- 91 Retrato de Mônica Filgueiras de Almeida Camargo, 1968
- 92 Retrato de Olga Sanches, 1969
- 93 Retrato de Sérgio Buarque de Holanda, 1970
- 94 Retrato de Assis Chateaubriand, 1971
- 95 Retrato da Arqueóloga Arnette Empetaire, 1971
- 96 Retrato de Stella Teixeira de Barros e Filhos Regina e Marcos, 1971
- 97 Retrato de Nélia Silva, 1972
- 98 Retrato do Pintor Suralista J. Toledo, 1973

Anexo 12:

FICHA DE INVENTÁRIO DE BENS MÓVEIS		
LOCALIZAÇÃO	IDENTIFICAÇÃO	
01. UF Minas Gerais	07. Responsável Imediato CEMM	13. Material/Técnica Grafite / papel
02. Cidade/Localidade Juiz de Fora	08. Designação Cabeça do poeta M. Mendes	14. Número 0021
03. Endereço Av. Rio Branco, 3378	09. Espécie Desenho/estboço	15. N.º do inventário
04. Acervo CEMM	10. Natureza Oficial	16. Origem
05. Local no prédio Reserva Técnica	11. Época 1951	17. Procedência Portugal
06. Proprietário UFJF	12. Autoria Flávio de P. Parvalho	
		
18. Dimensões		
altura: 93,6 cm	comprimento:	
diâmetro:	circunferência:	
largura: 68,3 cm	profundidade:	
peso		

Documento disponibilizado pelo Museu de Arte Murilo Mendes/ UFJF em pesquisa realizada primeiramente no dia 23 mar. 2010 e posteriormente sua reprodução na dissertação foi autorizada e a imagem cedida por email no dia 06 dez. 2010.

19. Descrição:
20. Marcas, inscrições, legendas
21. Características técnicas Suporte de papel, cortado nas bordas, de cor bege média. Material sustentado: grafite, em linhas finas, cruzando-se: título na parte inferior da obra.
22. Características estilísticas
23. Características iconográficas/ornamentais
24. Dados históricos
25. Referências bibliográficas/arquivísticas Dicionário Oxford de Arte CHILKENS, IVAN - Martins Fontes - S.P., 1996 - Nascimento - 1899 Barra Mansa (Brasil) - Morte - 1973

Documento disponibilizado pelo Museu de Arte Murilo Mendes/ UFJF em pesquisa realizada primeiramente no dia 23 mar. 2010 e posteriormente sua reprodução na dissertação foi autorizada e a imagem cedida por email no dia 06 dez. 2010.



Fig. 3: El Greco, Retrato de senhora com estola de pele, óleo sobre tela, 62 x 59 cm, 1577/ 80, Art Gallery & Museums Kelvingrove, Glasgow.

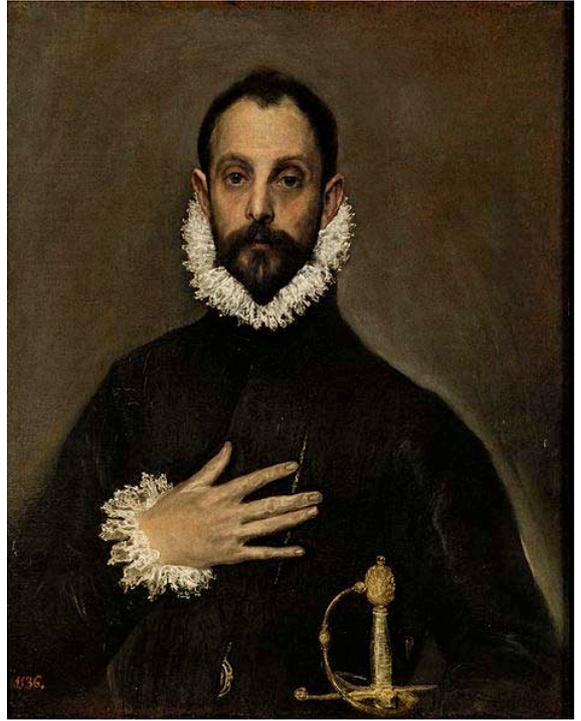


Fig. 4: El Greco, Cavaleiro com a mão no peito, óleo sobre tela, 81,8 x 65,8, 1577, Museu Nacional do Prado, Madrid.

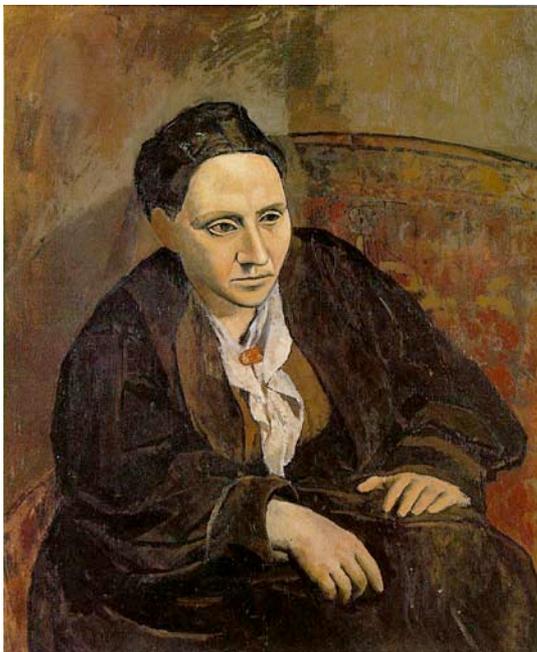


Fig. 5: Pablo Picasso, Gertrude Stein, óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm, The Metropolitan Museum Of Art, Nova York.



Fig. 6: Henri Matisse, A senhora Matisse: madras vermelho, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, 1907, The Barnes Foundation, Philadelphia.

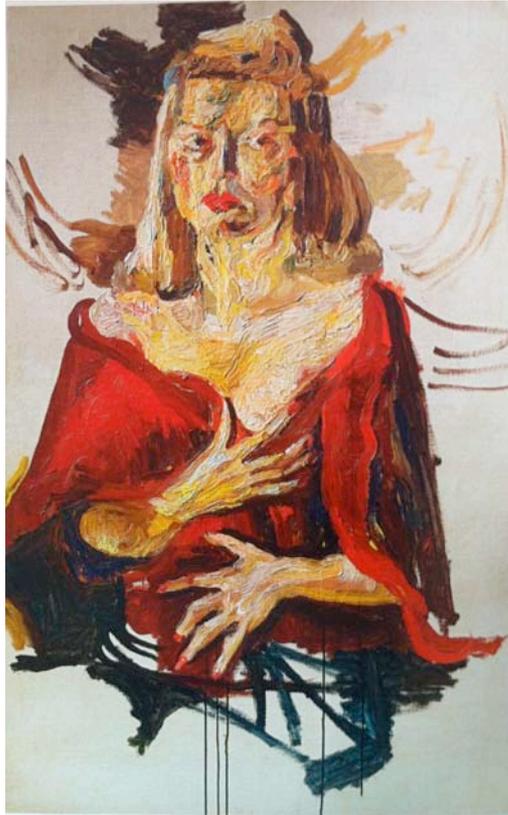


Fig. 7: Flávio de Carvalho, Retrato de Inge, óleo sobre tela, 115 x 72 cm, 1945, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik.



Fig. 8: Flávio de Carvalho, Retrato de Maria Kareska, aquarela, 80 x 60 cm, 1956, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik.



Fig. 9: Constantin Brancusi, *Sleeping muse*, bronze, 17,1 x 24,1 x 15,2 cm, 1910, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fig. 10: Amadeo Modigliani, *Lunia Czechowska*, óleo sobre tela 46 x 33 cm, 1919, Coleção Particular.



Fig. 11: Vincent Van Gogh, *O escolar*, óleo sobre tela, 63x54, 1888, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.

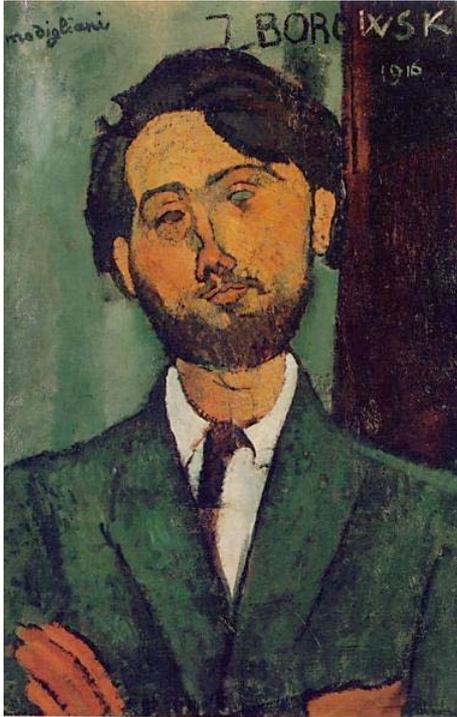


Fig. 12: Amadeo Modigliani, Leopold Zborowski, óleo sobre tela, 63,5 x 41 cm, 1916, Coleção particular.

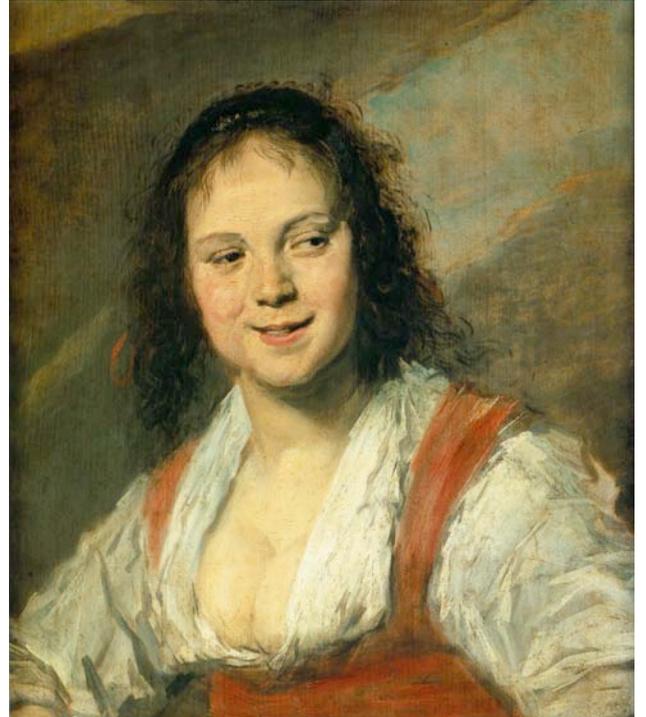


Fig. 13: Frans Hals, Retrato de mulher (ou Mulher cigana), óleo sobre madeira, 58 x 52 cm, 1628/ 30, Museu do Louvre, Paris.



Fig. 14: Frans Hals, *The jolly toper*, óleo sobre tela, 81 x 66,5 cm, 1627, Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam.

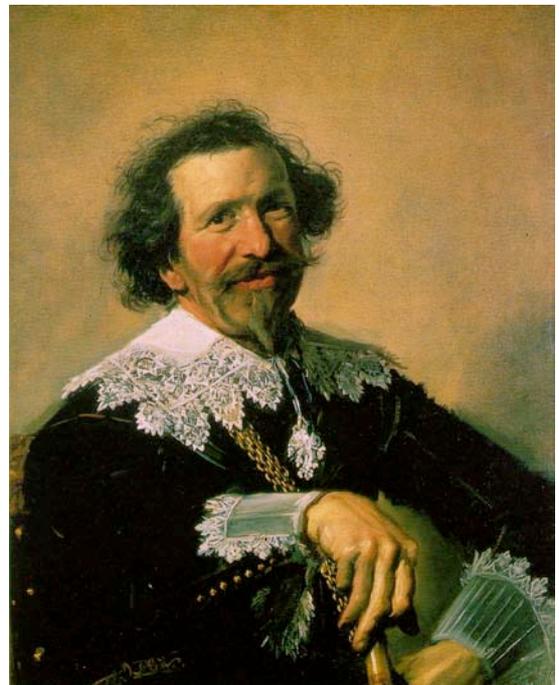


Fig. 15: Frans Hals, Retrato de Pieter van de Broecke, óleo sobre tela, 71,2 x 61 cm, 1633 Kenwood House, Londres.



Fig. 16: Flávio de Carvalho, Mulher esperando, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1937, Coleção Particular.

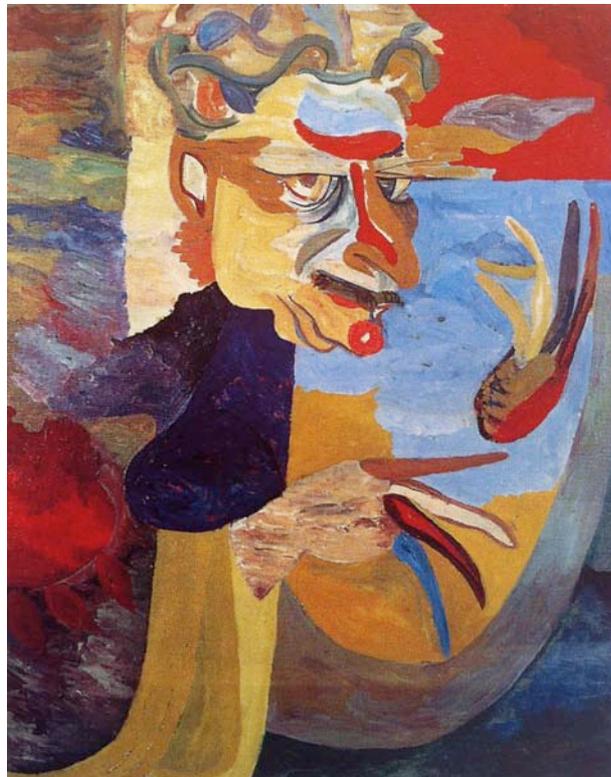


Fig. 17: Flávio de Carvalho, Retrato de Burle Marx, óleo sobre tela, 90 x 70 cm, 1952, Coleção Sérgio Fadel.



Fig. 18: Rembrandt van Rijn, Autorretrato, óleo sobre tela, 84,5 x 66 cm, 1659, National Gallery of Art, Washington.

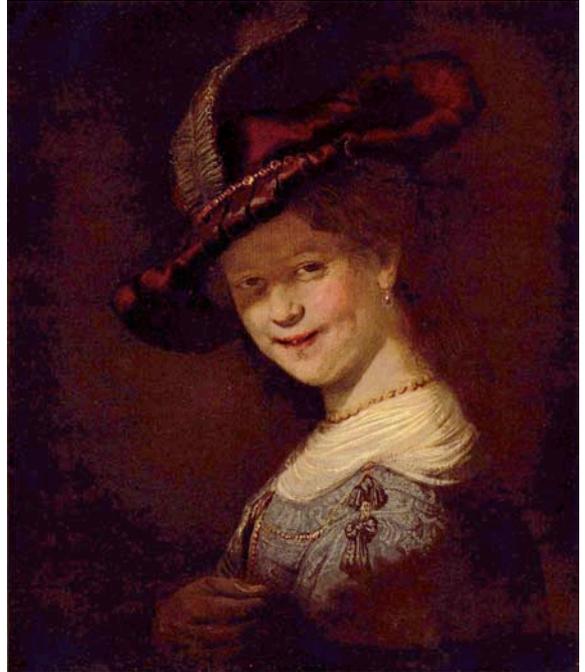


Fig. 19: Rembrandt, O Retrato da jovem Saskia, óleo sobre tela, 52,5x44 cm, 1633, Gemäldegalerie, Dresden.



Fig. 20: Michelangelo Caravaggio, Davi com a cabeça de Goliath, óleo sobre tela, 125 x 101 cm, 1609, Galeria Borghese, Roma.



Fig. 21: Claude Monet, Camille e Jean na colina, óleo sobre tela, 100 x 81 cm, 1875, National Gallery of Art, Washington.



Fig. 22: Oskar Kokoschka, Retrato de Adolf Loos, óleo sobre tela, 74 x 91 cm, 1909, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie, Berlin.



Fig. 23: Oskar Kokoschka, Peter Altenberg, óleo sobre tela, 74 x 71 cm, 1909, , private collection, New York.



Fig. 24: Oskar Kokoschka, Joseph de Montesquiou-Fezensac, óleo sobre tela, 78 x 62 cm, 1910, Moderna Musset, Stockholm.



Fig. 25: Oskar Kokoschka, Victor Ritter von Bauer, óleo sobre tela, 69 x 56 cm, 1914, Serge Sabarsky Collection, New York.

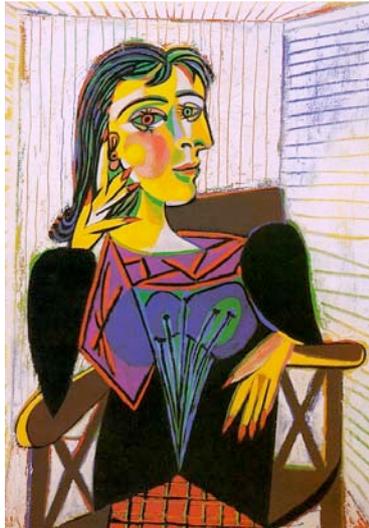


Fig. 26: Pablo Picasso, Retrato de Dora Maar, óleo sobre tela, 92 x 65 cm, 1937, Musée National Picasso, Paris.



Fig. 27: Pablo Picasso, A blusa amarela, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, 1939, Museum Berggruen, Berlin.



Fig. 28: Francis Bacon, Três estudos para a cabeça de Isabel Rawsthorne, óleo sobre tela, tríptico, cada painel com aproximadamente 35,5 x 30,4 cm, 1965, Robert e Lisa Sainsbury Collection, University of East Anglia, Noruega.



Fig. 29: Francis Bacon, Retrato de Isabel Rawsthorne, óleo sobre tela, 813 x 686 mm, 1966, Tate Gallery, Londres.

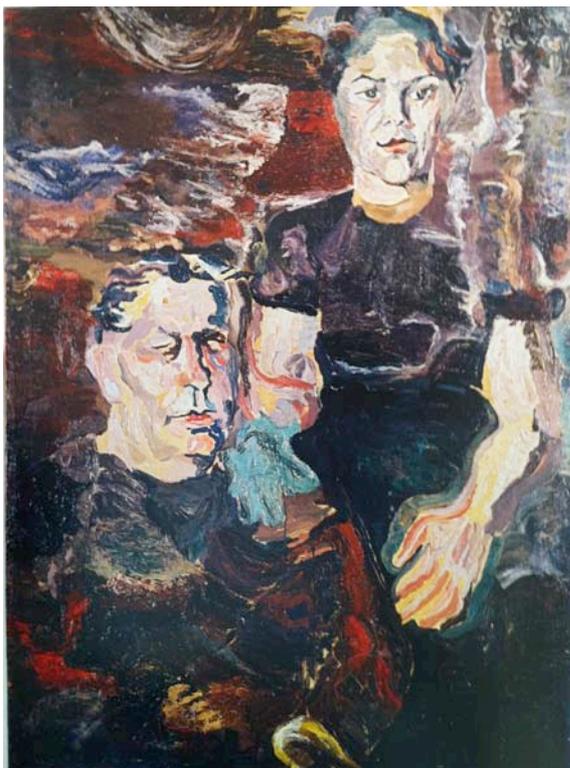


Fig. 30: Flávio de Carvalho, Retrato do poeta Oswald Andrade e da poetisa Julieta Bárbara, óleo sobre tela, 130 x 97 cm, Coleção Museu de Arte Moderna da Bahia, Governo do Estado da Bahia/ SECULT/IPAC.



Fig. 31: Flávio de Carvalho, Retrato de Aram Katchaturian, óleo sobre tela, 92 x 73 cm, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik.

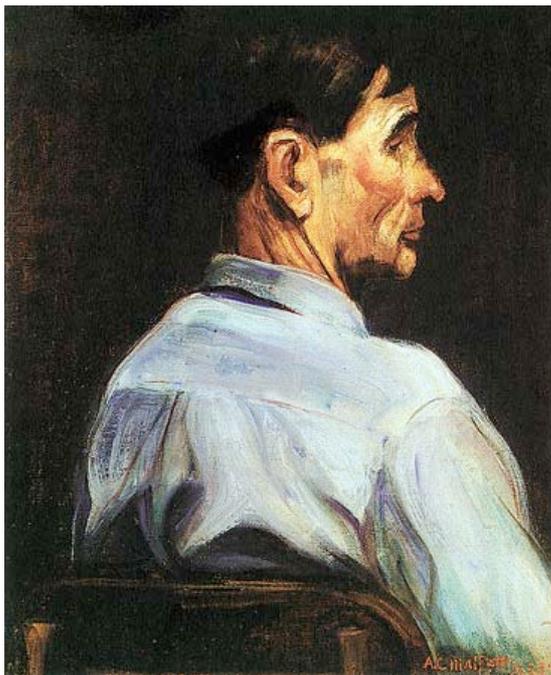


Fig. 32: Anita Malfatti, O camponês, óleo sobre tela, 61 x 49,5 cm, sem data, Coleção Particular.

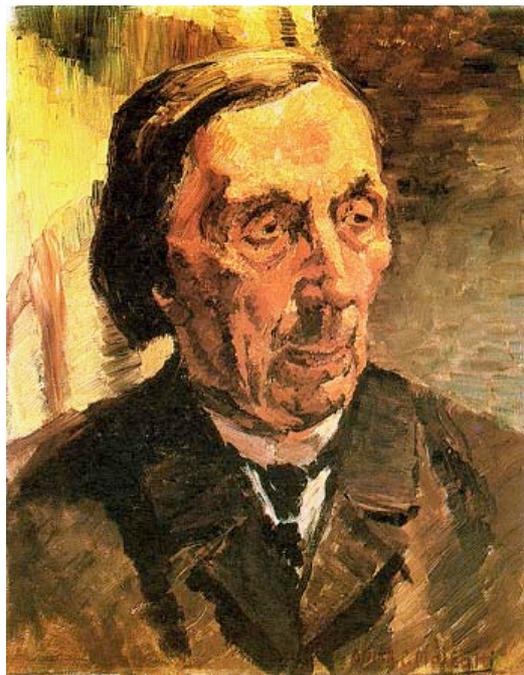


Fig. 33: Anita Malfatti, Retrato de um professor [Cabeça de velho], óleo sobre tela, 50,5 x 40 cm, 1912/ 13, Coleção Particular.



Fig. 34: Anita Malfatti, Meu irmão Alexandre, óleo sobre tela, 43 x 57 cm, 1914 Coleção Particular.



Fig. 35: Anita Malfatti, O japonês, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, 1915/16 Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Fig. 36: Anita Malfatti, A estudante, óleo sobre tela, 76 x 61 cm, 1915/16, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

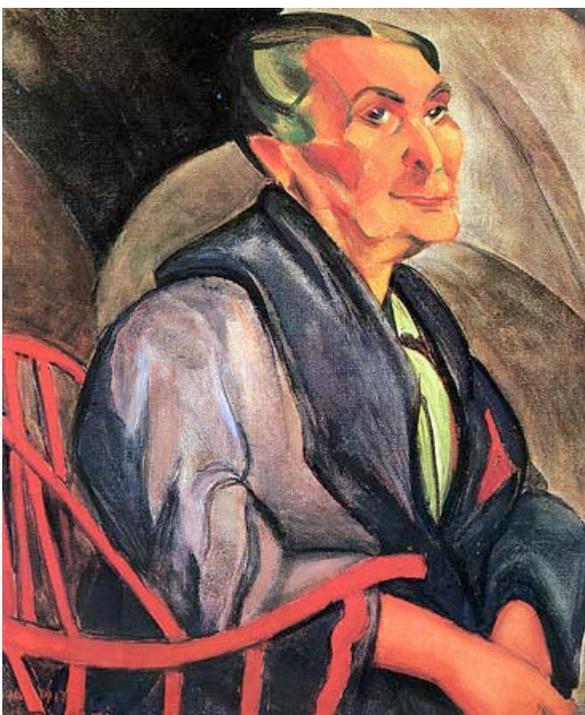


Fig. 37: Anita Malfatti, A mulher de cabelos verdes, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, 1915/16 Coleção Particular.

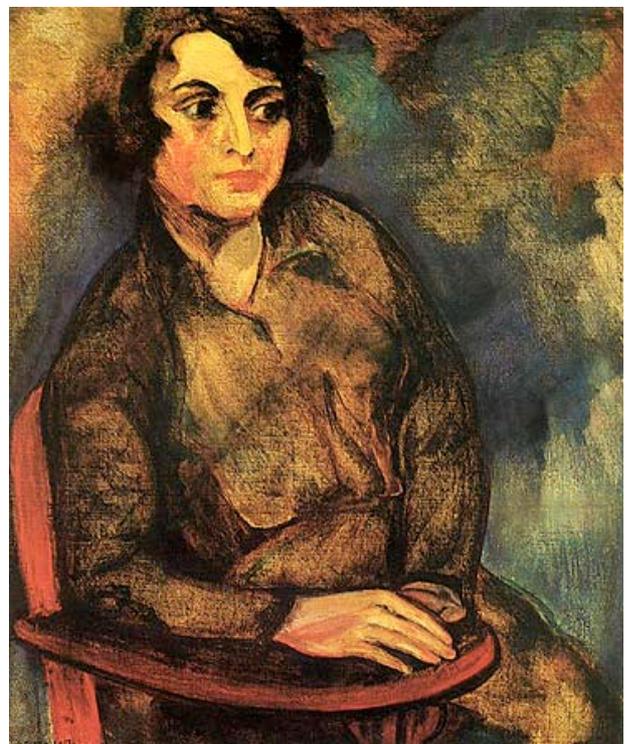


Fig. 38: Anita Malfatti A estudante russa, óleo sobre tela, 76 x 61 cm, 1915/16 Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo.



Fig. 39: Anita Malfatti, O homem amarelo (1ª versão), Carvão e pastel sobre papel, 61 x 45,5 cm, 1915/16, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/SP, São Paulo.

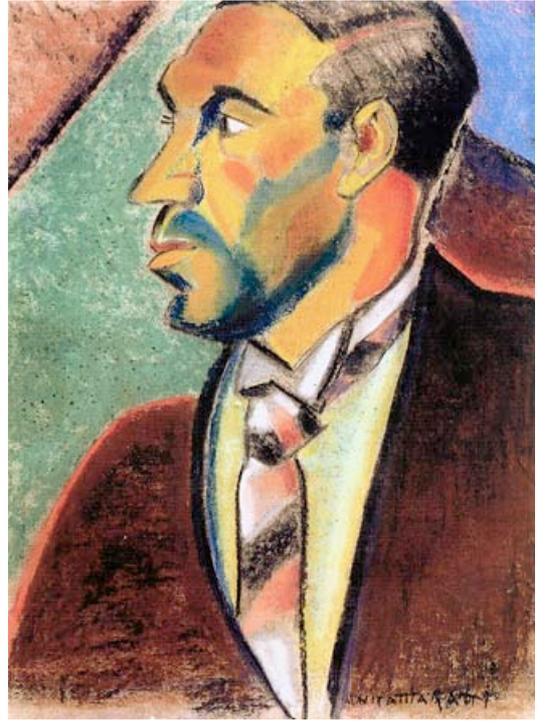


Fig. 40: Anita Malfatti, O homem amarelo (2ª versão), óleo sobre tela, 61 x 51 cm, 1915/16, Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de SP, São Paulo.

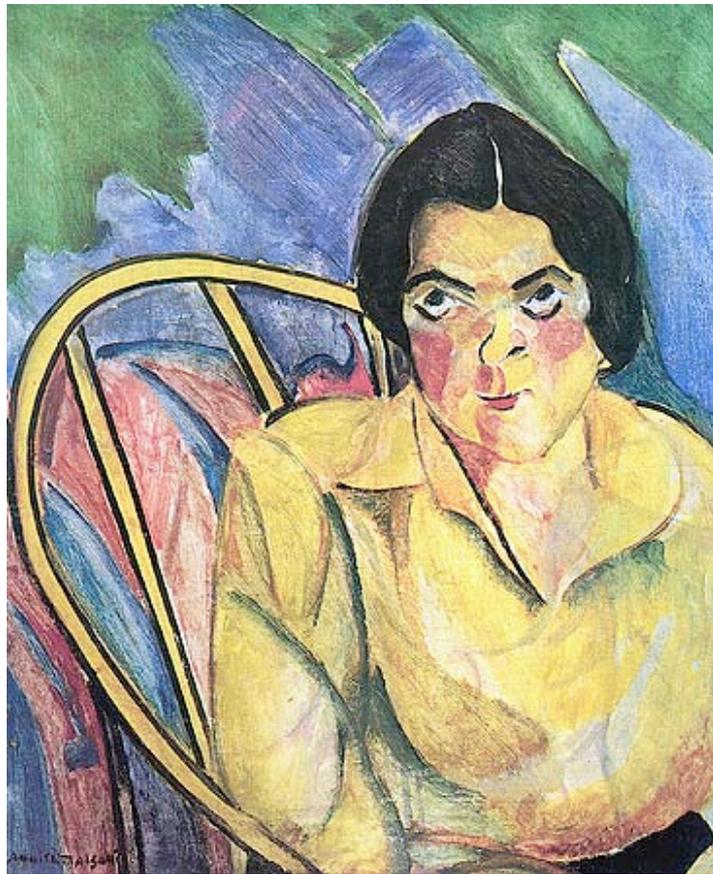


Fig. 41: Anita Malfatti, A boba, óleo sobre tela, 61 x 50,6 cm, 1915/16, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Fig. 42: Anita Malfatti, Retrato de Lalive , óleo sobre tela, 90,5 x 76,5 cm, 1917, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, São Paulo.

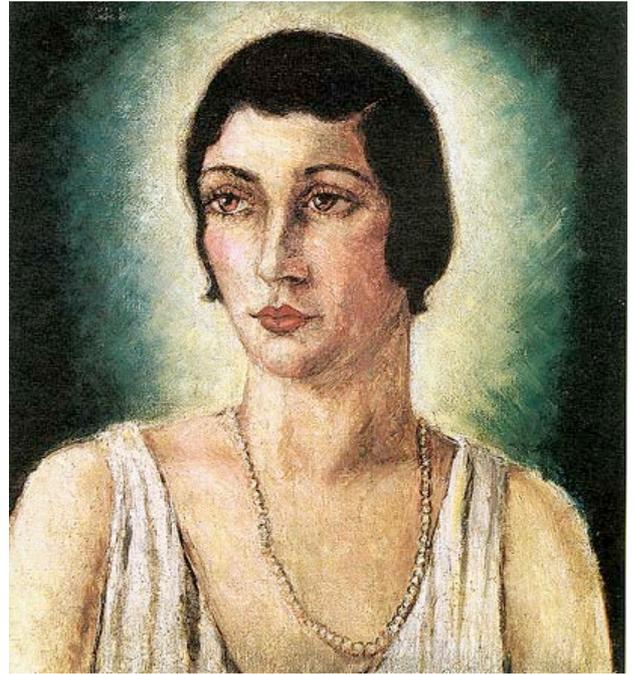


Fig. 43: Anita Malfatti, Baby de Almeida, pastel sobre papelão, 36,5 x 25,5 cm, 1922, Casa Guilherme de Almeida, São Paulo.



Fig. 44: Lasar Segall, Retrato de Baby de Almeida, óleo sobre tela, 91 x 78 cm, 1927, Casa Guilherme de Almeida, São Paulo.



Fig. 45: Lasar Segall, Retrato de Margarete, óleo sobre tela, 70 x 50 cm, 1913, Coleção Particular.



Fig. 46: Cândido Portinari, Retrato de Olegário Mariano, óleo sobre tela, 198 x 65,3 cm, 1928, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

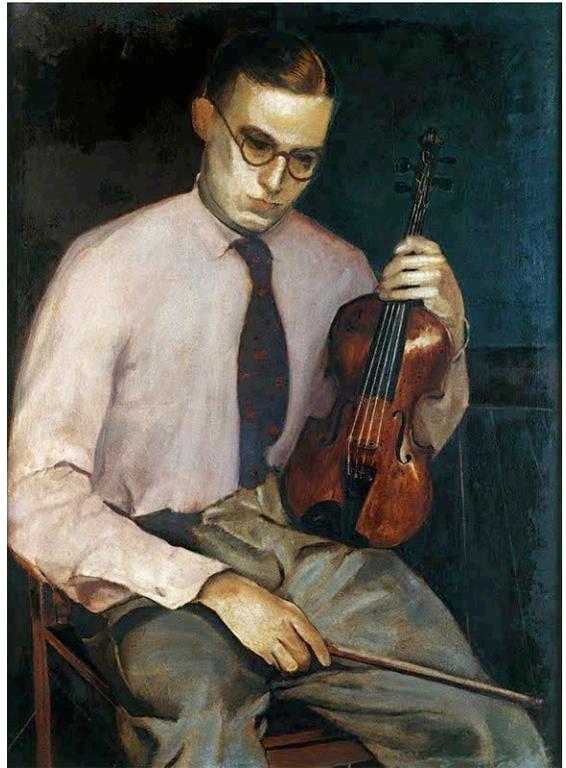


Fig. 47: Cândido Portinari, Retrato de Oscar Bergerth, óleo sobre tela, 110 x 80 cm, 1931, Coleção Particular.

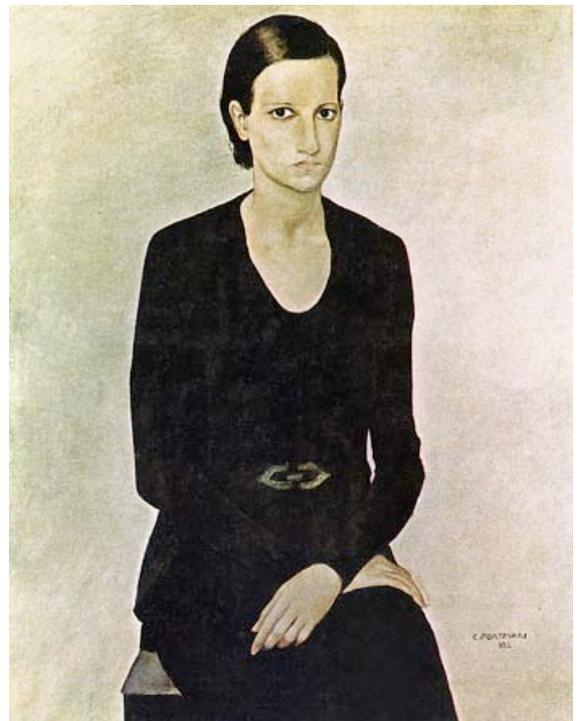


Fig. 48: Cândido Portinari, Retrato de Maria, óleo sobre tela, 101 x 82 cm, 1932, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



Fig. 49: Cândido Portinari, Retrato de Paulo Rossi Osir, óleo sobre tela, 55 x 46,2 cm, 1935, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Fig. 50: Cândido Portinari, Retrato de Getúlio Vargas, óleo sobre tela, 77 x 61 cm, 1968, Museu do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.



Fig. 51: Hans Holbein, o Moço, Os embaixadores, óleo e têmpera sobre madeira, 207 x 209.5 cm, 1533, National Gallery, Londres.



Fig. 52: El Greco, Retrato de Jorge Manuel, óleo sobre tela, 74 x 50,5 cm, 1600/05, Seville Museum of Fine Arts, Sevilha.

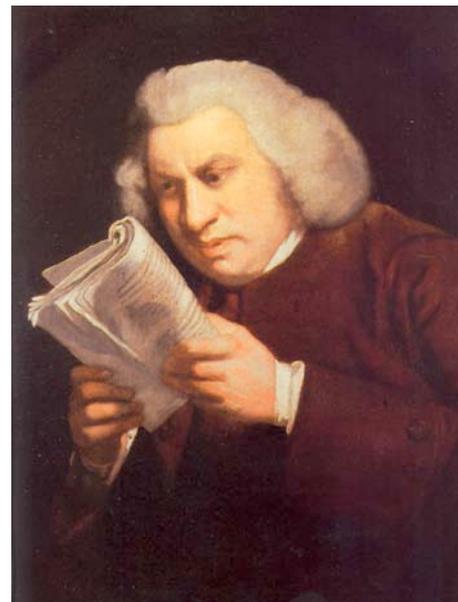


Fig. 53: Joshua Reynolds, Retrato de Samuel Johnson ("*Blinking Sam*"), óleo sobre tela, 76 x 63 cm., 1775, The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino.



Fig. 54: Rafael Sânzio, Escola de Atenas, afresco, com largura da base de 770 cm, 1509, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticano.



Fig. 55: Sandro Botticelli, Retrato de Dante Alighieri, têmpera, 54,7 x 47,5 cm, 1495, Coleção Particular.



Fig. 56: Hans Holbein, o Moço, Erasma de Rotterdam, óleo sobre madeira, 18,7x14,6 cm, 1530, The Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fig. 57: John Taylor (atribuído), William Shakespeare “Retrato de Chandos”, óleo sobre tela, 55,2 x 43,8 cm, 1610, National Portrait Gallery, Londres.



Fig. 58: Nicholas Largillière, Retrato de Voltaire, óleo sobre tela, sem indicação de dimensões, 1718, Coleção Particular.

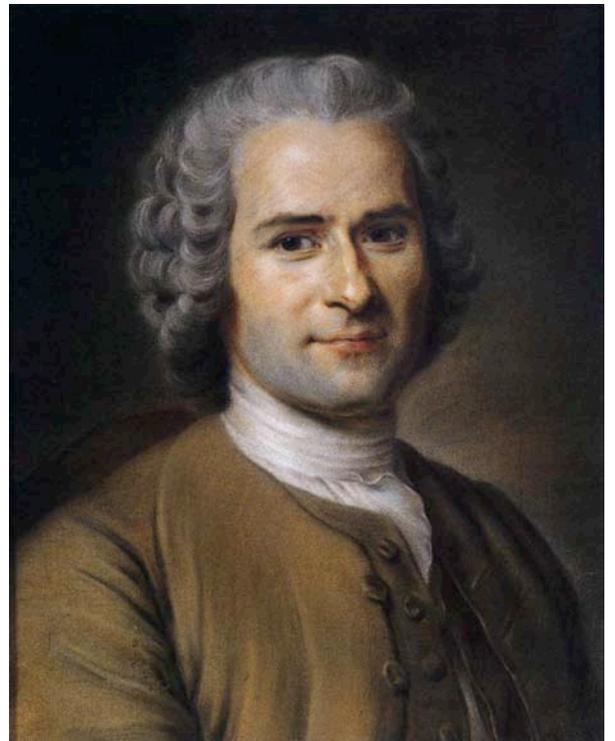


Fig. 59: Maurice Quentin de la Tour, Retrato de Jean Jacques Rousseau, pastel, 47 x 38 cm, 1753, Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin.

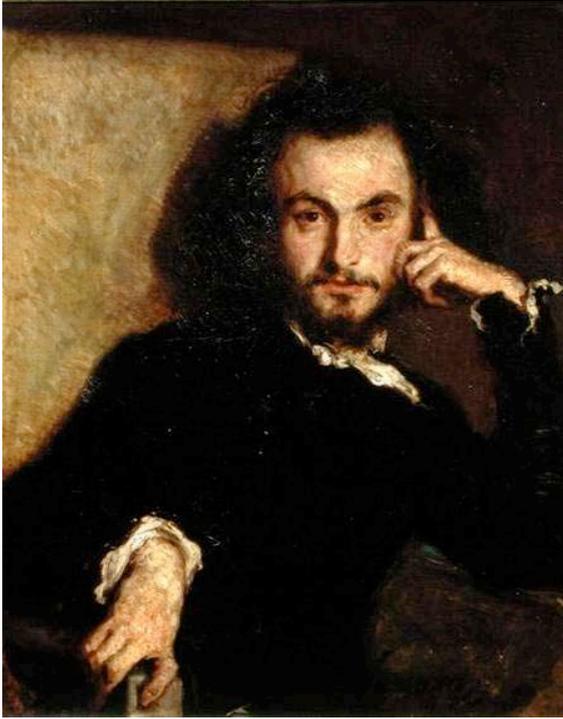


Fig. 60: Emile Deroy, Retrato de Charles Baudelaire, óleo sobre tela, 66 x 81cm, 1844, Château de Versailles.

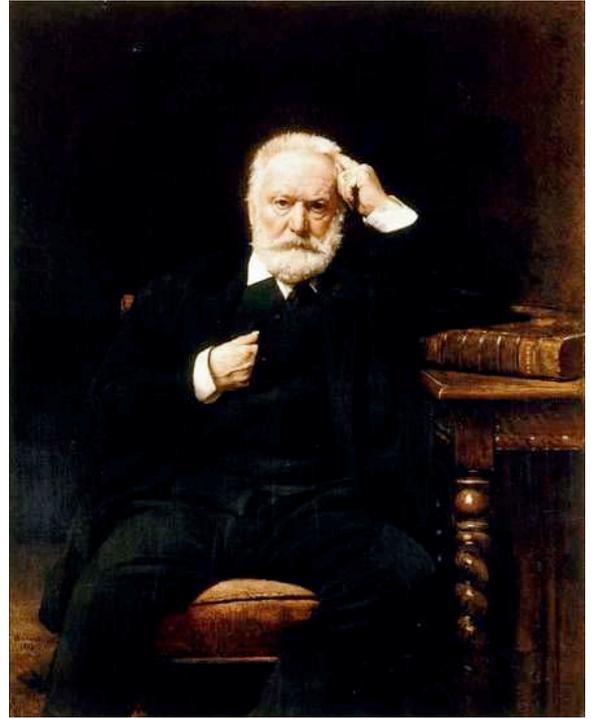


Fig. 61: Léon Bonnat, Retrato de Victor Hugo, óleo sobre tela, sem indicação de dimensões, de 1879, Château de Versailles, Paris.



Fig. 62: Edouard Manet, Émile Zola, óleo sobre tela 146,6 x 114cm, 1868, Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 63: Jean- Antoine Houdon, Busto de Voltaire com Peruca, Mármore Branco, 52,7 x 45,5 x 33,3, 1778, National Gallery of Art, Washington.



Fig. 64: Auguste Rodin, Monumento à Balzac, Bronze, 2,70 x 120m, 1897, Musée Rodin ou Boulevard Raspail.



Fig. 65: Anita Malfatti, Fernanda de Castro, óleo sobre tela, 73,5 x 54,5 cm, 1922, Coleção Particular.



Fig. 66: Anita Malfatti, O poeta, óleo sobre tela, 60 x 50,3 cm, 1943/ 45, Coleção Particular.

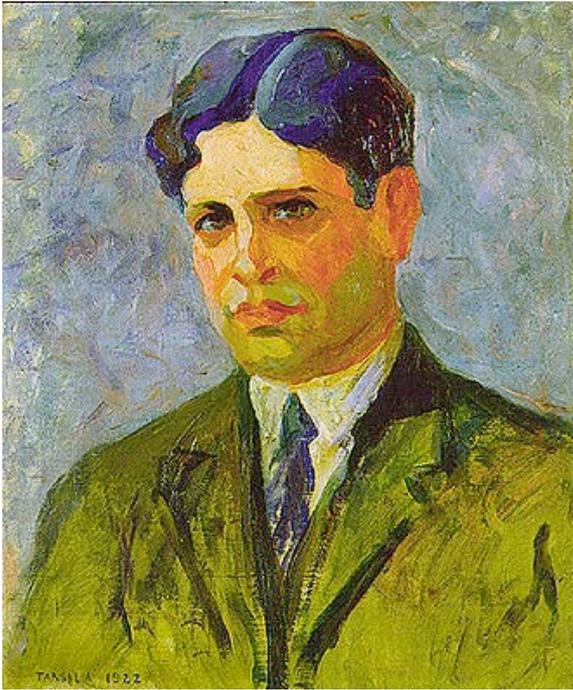


Fig. 67: Tarsila do Amaral, Retrato de Oswald de Andrade, óleo sobre tela, 61 x 42 cm, 1922, Coleção Particular.



Fig. 68: Tarsila do Amaral, Retrato de Oswald de Andrade, óleo sobre tela, 60 x 50 cm, 1923, Coleção Marília de Andrade.



Fig. 69: Tarsila do Amaral, Retrato Azul [Sérgio Milliet], óleo sobre tela, 65 x 54 cm, 1923, Coleção Particular.

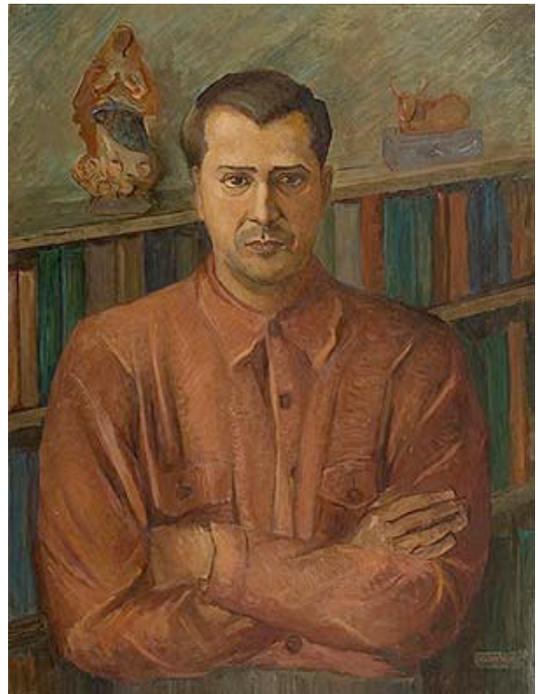


Fig. 70: Tarsila do Amaral, Retrato de Luís Martins, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, déc. 1940, Acervo Banco Itaú S.A., São Paulo.



Fig. 71: Cândido Portinari, Retrato do poeta Felipe d'oliveira, óleo sobre tela, 73x59 cm, 1934, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo.



Fig. 72: Cândido Portinari, Retrato de Carlos Drummond de Andrade, óleo sobre tela, 72 x 58 cm 1936, Coleção Particular, Rio de Janeiro. (Catalogue raisonnée. Projeto Portinari).

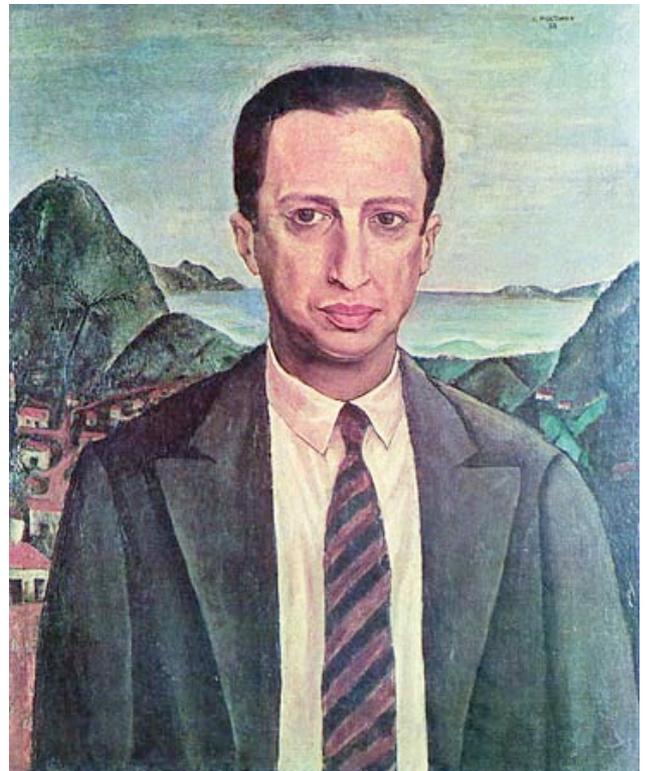


Fig. 73: Cândido Portinari, Retrato de Manuel Bandeira, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, 1931, Coleção Particular.



Fig. 74: Tarsila do Amaral, Retrato de Mário de Andrade, óleo sobre tela, 54 x 46 cm, 1922, Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, Palácio Boa Vista, Campos do Jordão, São Paulo.

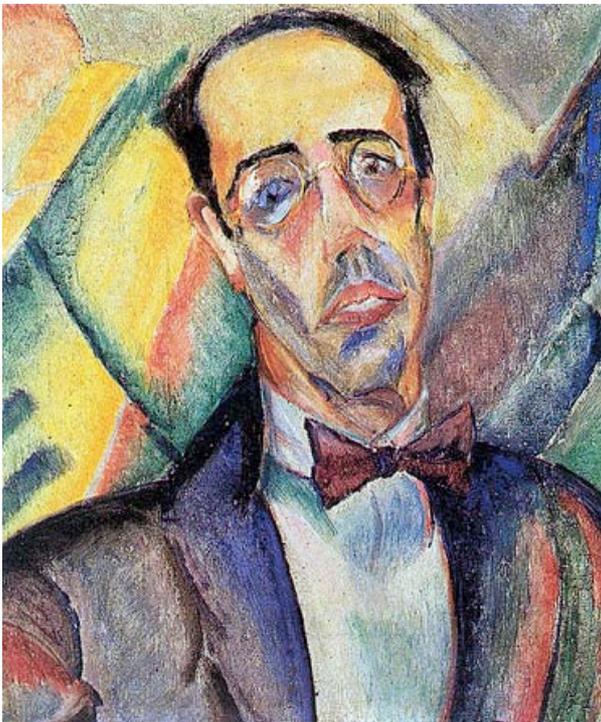


Fig. 75: Anita Malfatti, Mário de Andrade I, óleo sobre tela, 51 x 41 cm, 1921 – 1922, Coleção Particular.

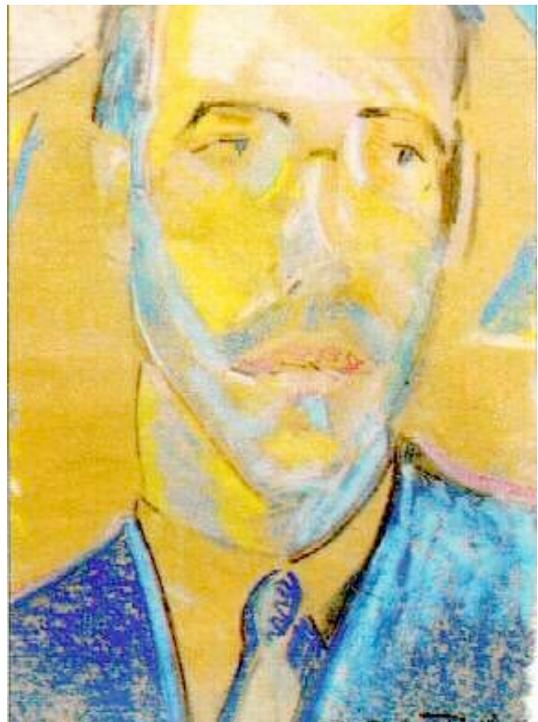


Fig. 76: Anita Malfatti, Mário de Andrade II, carvão e pastel sobre papel, 36,5 x 23,5 cm, 1922, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/ USP, São Paulo.



Fig. 77: Lasar Segall, Retrato de Mário de Andrade, óleo sobre tela, 72 x 60 cm, 1927, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros /USP, São Paulo.

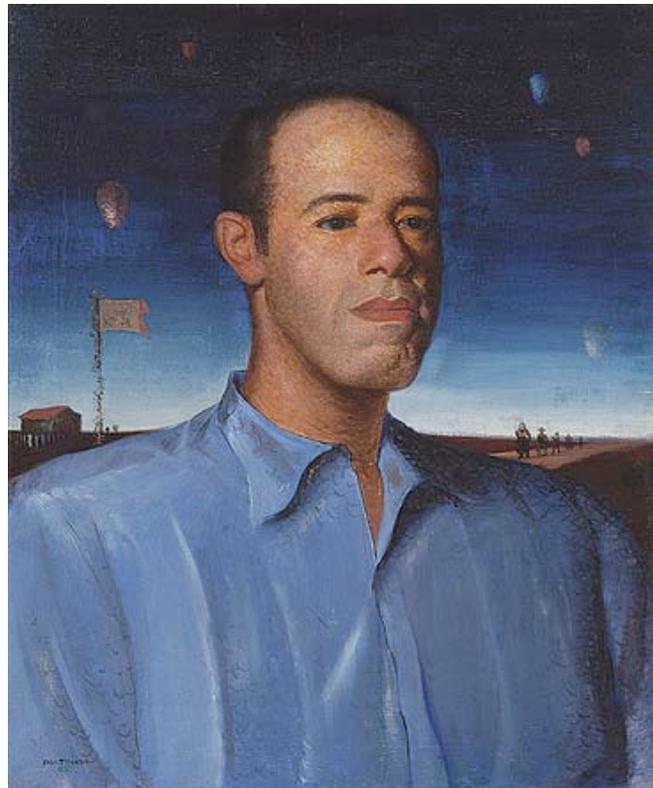


Fig. 78: Cândido Portinari, Retrato de Mário de Andrade, óleo sobre tela, 73,5 x 60 cm, 1935, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, São Paulo.



Fig. 79: Flávio de Carvalho, Retrato do poeta Mário de Andrade, óleo sobre tela, 110 x 80 cm, 1939, Coleção Pinacoteca Municipal, Centro Cultural São Paulo.



Fig. 80: Flávio de Carvalho, Retrato do poeta italiano Ungaretti, óleo sobre tela, 110 x 97 cm, 1941, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

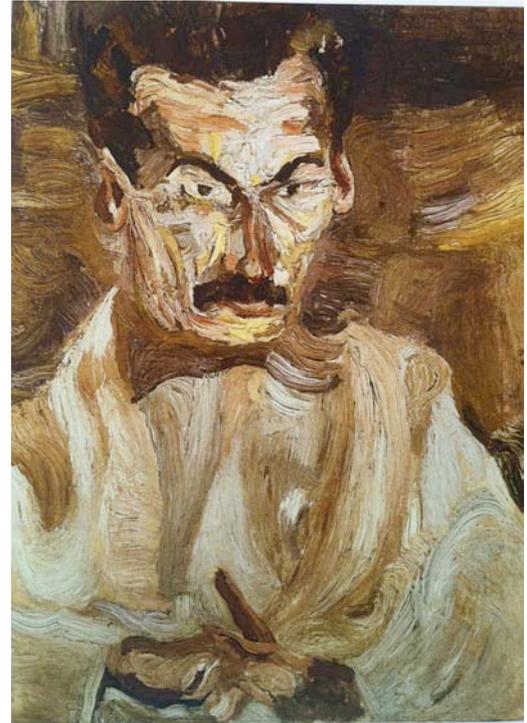


Fig 81: Flávio de Carvalho, Retrato do escritor Jorge Amado, óleo sobre tela, 75 x 55 cm, 1945, Coleção Particular.

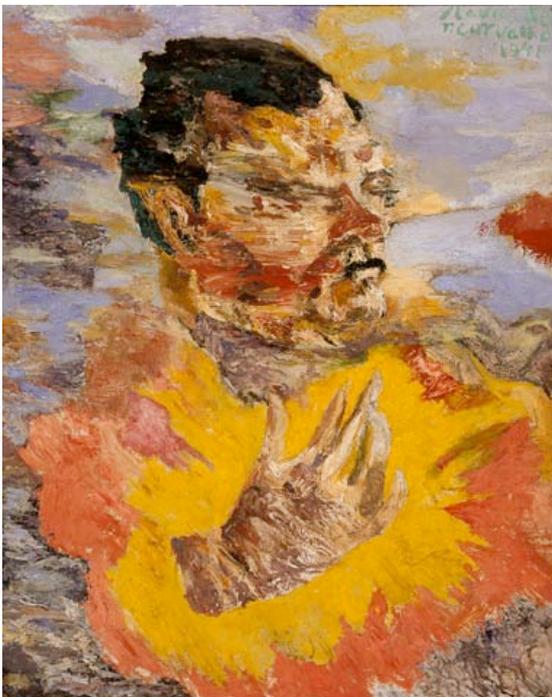


Fig. 82: Flávio de Carvalho, Escritor José Lins do Rego, óleo sobre tela, 81 x 65 cm, 1948, Museu de Arte Contemporânea, USP, São Paulo.

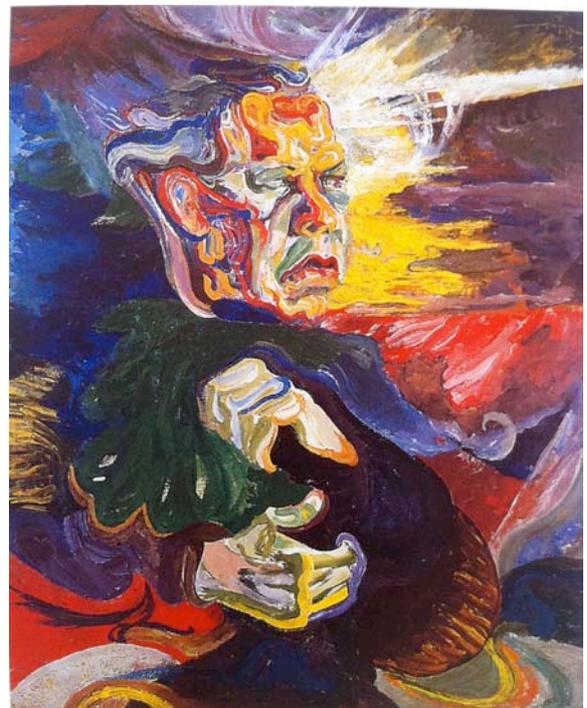


Fig. 83: Flávio de Carvalho, Retrato de Nicolas Guillén, óleo sobre tela, 110 x 80 cm, 1948, Coleção Chaim José e Regina Hamer.



Fig. 84: Flávio de Carvalho, Retrato de José Geraldo Vieira, óleo sobre tela, 70 x 100 cm, 1951, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo.

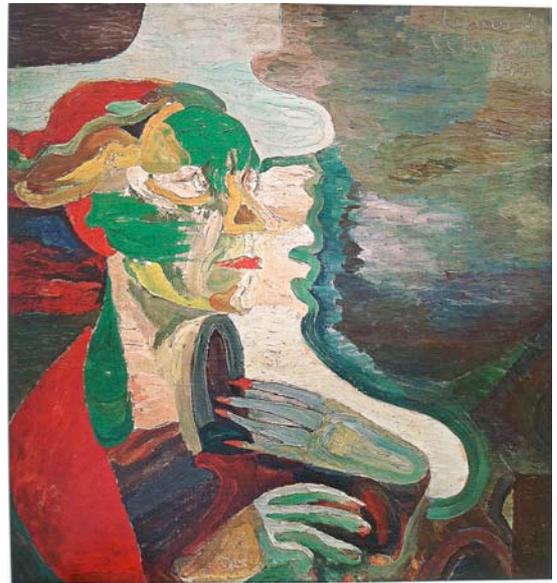


Fig. 85: Flávio de Carvalho, Retrato de Anna Maria Fiocca, óleo sobre tela, 70 x 66 cm, 1951, Coleção Governo do Estado de São Paulo, Palácio de Inverno de Campos de Jordão.

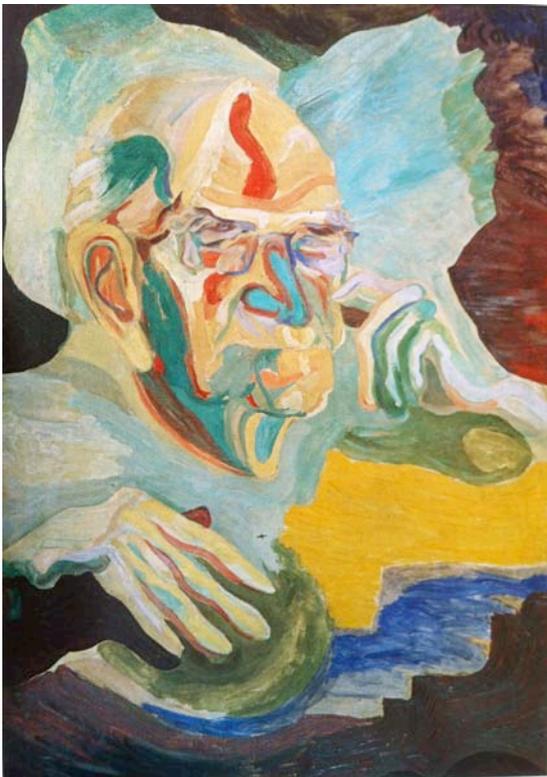


Fig. 86: Flávio de Carvalho, Retrato do homem Paul Rivet, óleo sobre tela, 100 x 70 cm, 1952, Coleção Pinacoteca Municipal, Centro Cultural de São Paulo.

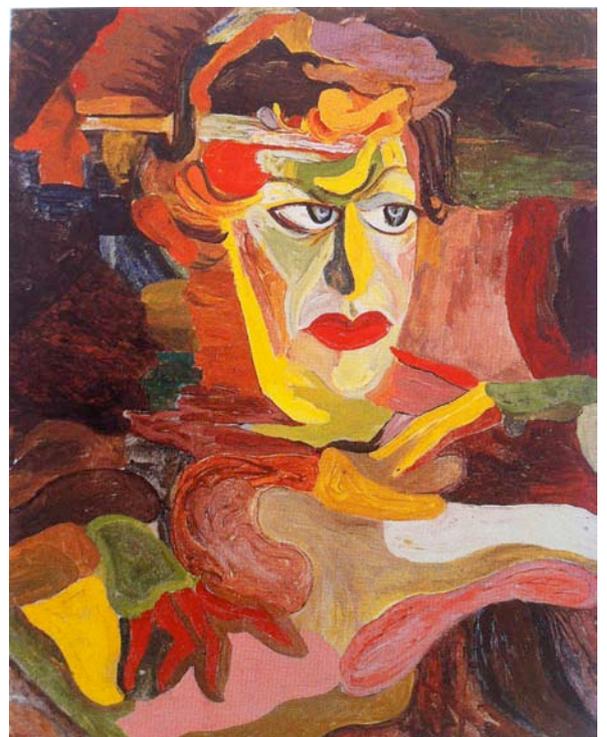


Fig. 87: Flávio de Carvalho, Retrato de Yara Bernette, óleo sobre tela, 92 x 72 cm, 1951, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo.

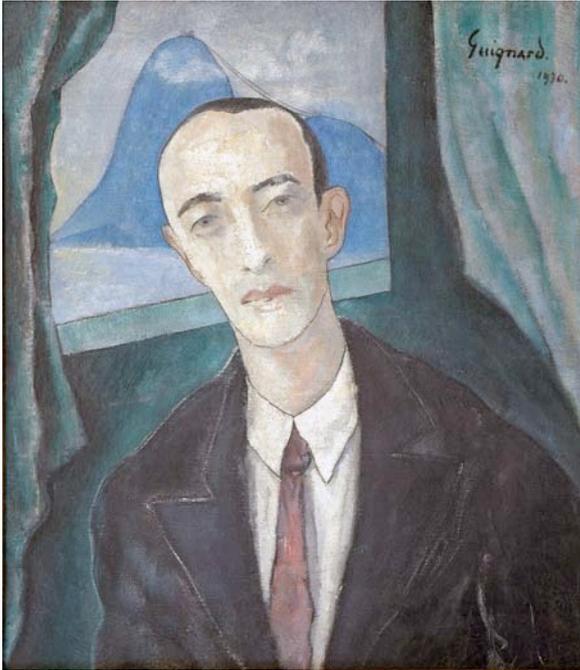


Fig. 88: Alberto da Veiga Guignard, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre tela, 78,0 x 69,2 cm, 1930, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.

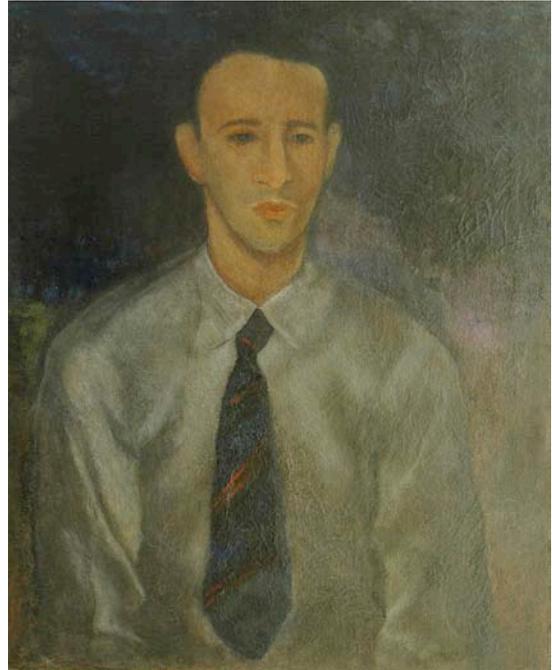


Fig. 89: Cândido Portinari, Retrato de Murilo Mendes, óleo sobre tela, 104,0 x 87,9 cm, 1931, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.

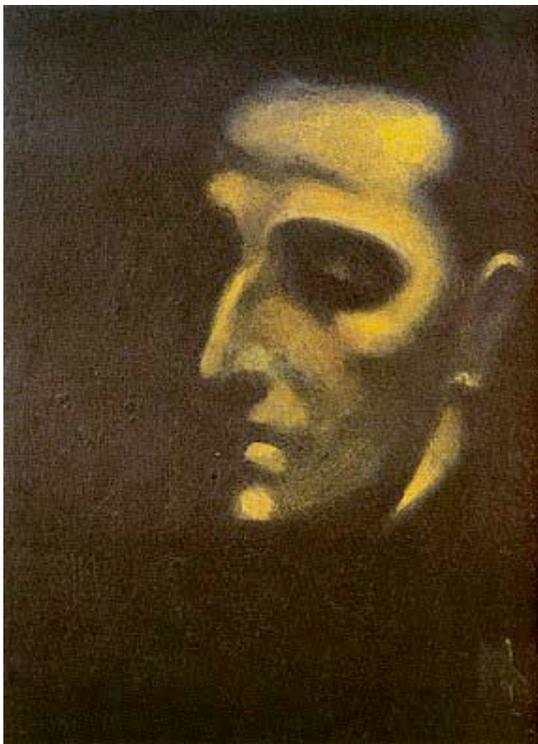


Fig. 90: Ismael Nery, Retrato do Murilo Mendes, óleo sobre cartão, 33 x 24 cm, 1922, Coleção Particular.

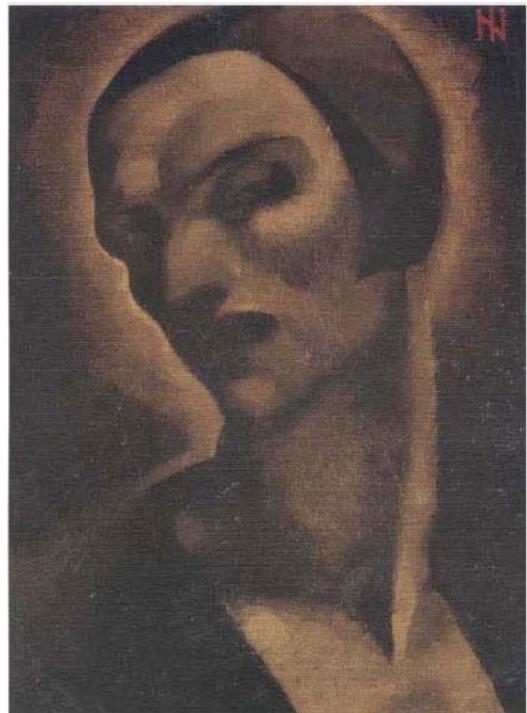


Figura 1: *Auto-retrato*⁹
Fig. 91: Ismael Nery, Autorretrato, óleo s/tela, 32 x 23 cm, sem data, Coleção Particular, São Paulo.

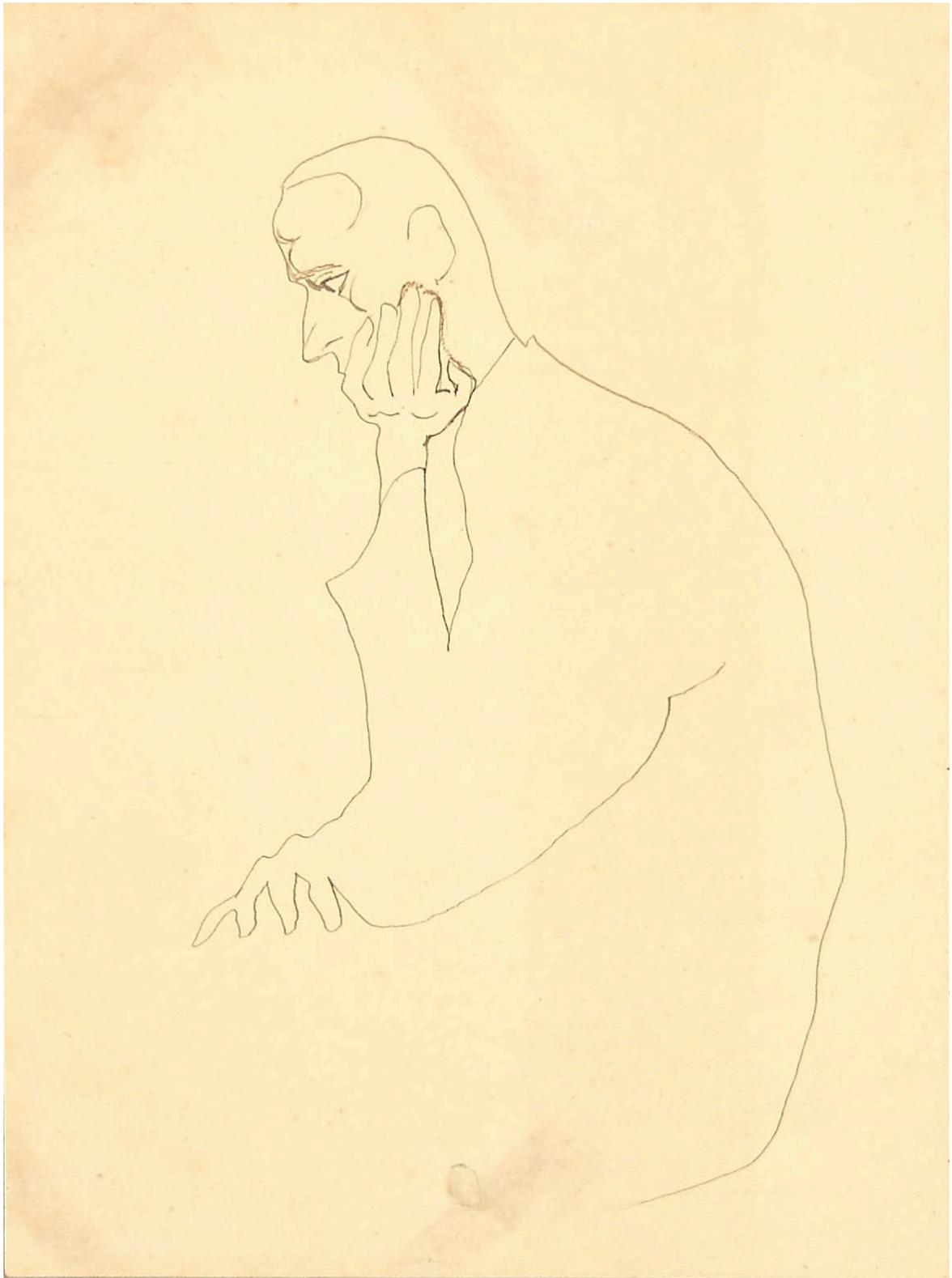


Fig. 92: Arpad Szenes, Murilo Mendes ouvindo música, tinta da china s/ papel, 31,6 x 23,3 cm, 1940, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.

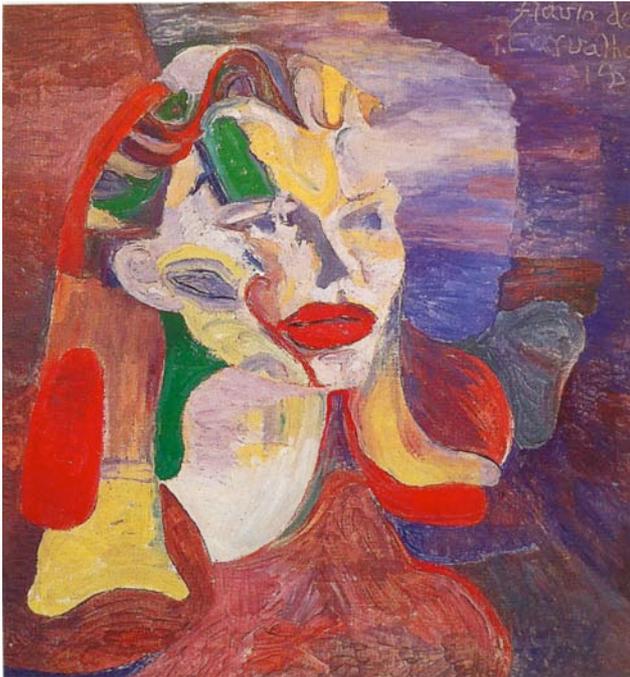


Fig. 93: Flávio de Carvalho, Retrato de Maria Della Costa, óleo sobre tela, 70 x 65 cm, 1951, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo.



Fig. 94: Flávio de Carvalho, Retrato de Yara Bernette, aquarela, 70 x 72 cm, 1967, Coleção Particular.

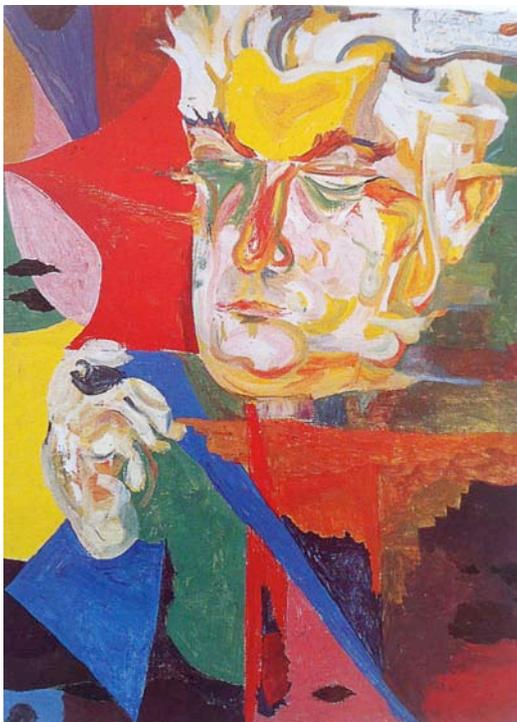


Fig. 95: Flávio de Carvalho, Retrato de Mário Schemberg, óleo sobre tela, 98 x 67 cm, 1967, Coleção Isaac Krasilchik.

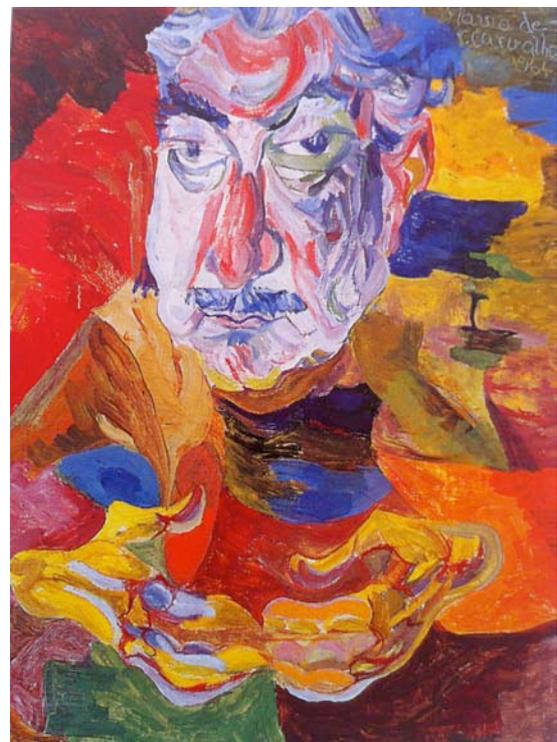


Fig. 96: Flávio de Carvalho, Retrato do professor Pietro Maria Bardi, óleo sobre tela, 90 x 65 cm, 1964, Museu de Arte Brasileira/ FAAP, São Paulo.



Fig. 97: Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria. Sem referência de autoria ou data.



Fig. 98: El Greco, Cristo carregando a cruz, óleo sobre madeira, 108,2 cm x 87 cm, 1602, Museu do Prado, Madrid.

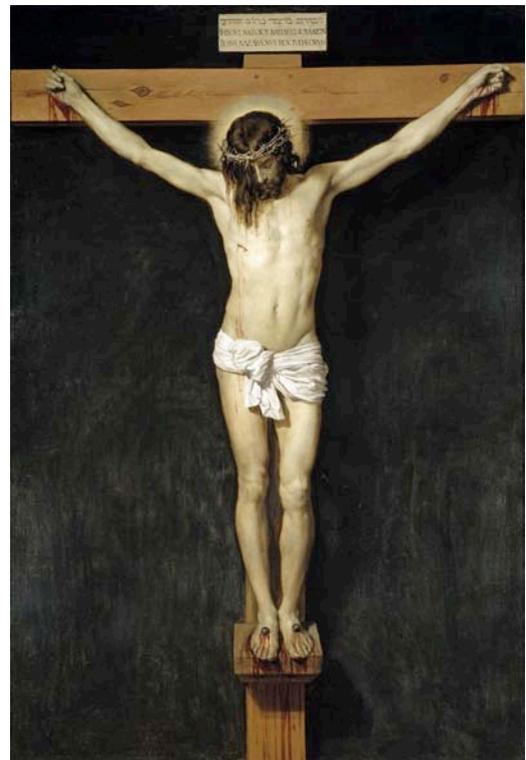


Fig. 99: Diego Velázquez, Cristo Crucificado, óleo sobre tela 248 x 169, 1632 (aprox.) Museu do Prado, Madrid.



Fig. 100: Peter Paul Rubens, O Cristo Crucificado, óleo sobre tela, 219 x 122cm, 1610-11, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp.

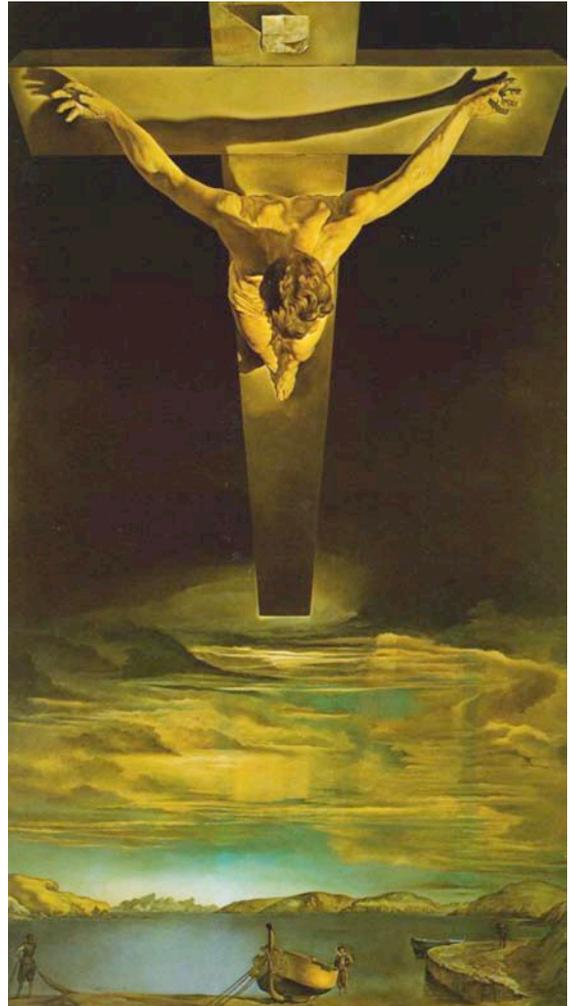


Fig. 101: Salvador Dalí , Cristo de São João da Cruz, óleo sobre tela, 205 x 116 cm, 1951. Museu e Galeria de Arte de Kelvingrove, Glasgow.

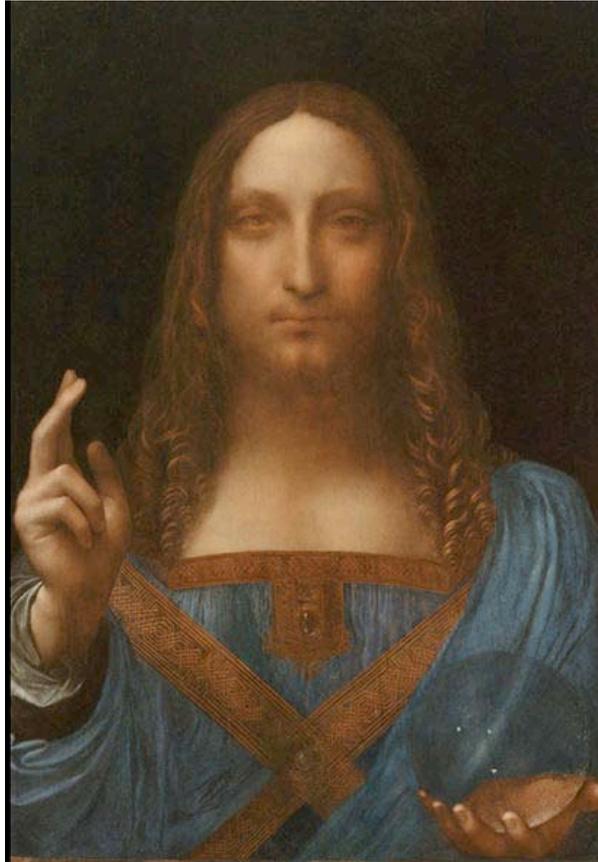


Fig. 102: Leonardo da Vinci, Salvator Mundi, sem referências de medidas, 1500, Coleção Particular.



Fig. 103: El Greco, Cristo o Salvador, óleo sobre tela, 99 x 79 cm, 1610-14, Museu de El Greco, Toledo.

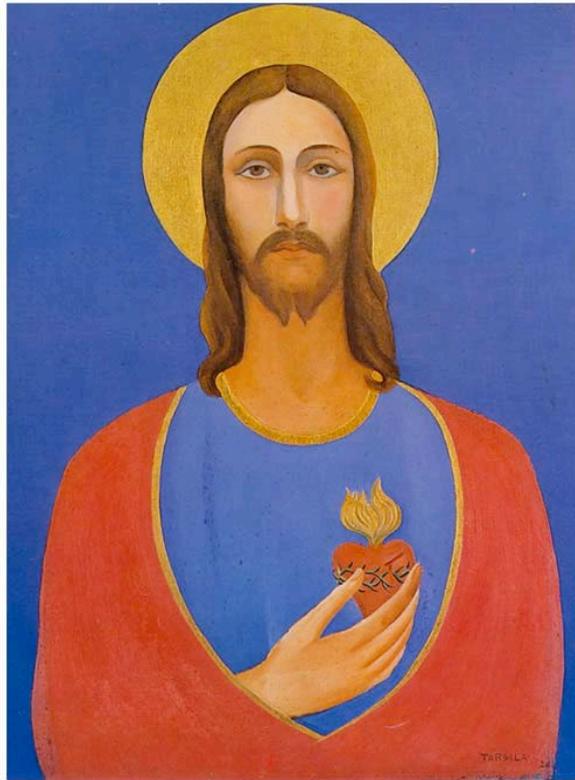


Fig. 104: Tarsila do Amaral, Coração de Jesus, óleo sobre tela, 83 x 64 cm, 1926, Coleção Particular.



Fig. 105: Albrecht, Dürer, Autorretrato, óleo sobre madeira, 67 x 49cm, 1500, Alta Pinacoteca de Munique, Alemanha.



Fig. 106: Leonardo da Vinci, São João Batista, óleo sobre madeira, 69 x 57 cm, 1513–1516, Museu do Louvre, Paris.



Fig. 107: Contraposição entre Retrato de Murilo Mendes pintado por Flávio de Carvalho [cf.: Fig. 1] e uma imagem do Sagrado Coração de Jesus veiculada por sites religiosos [Sem referência de autoria ou data].

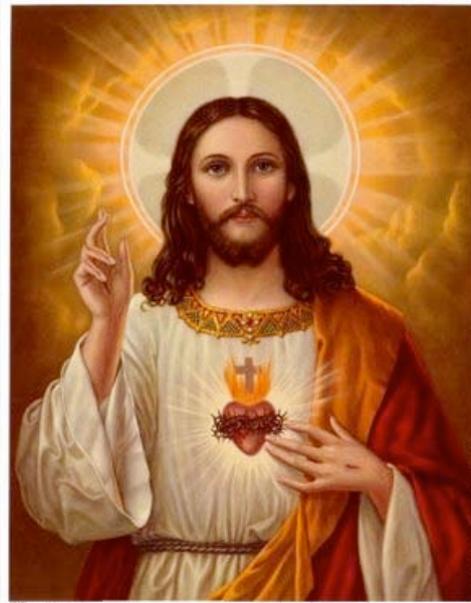
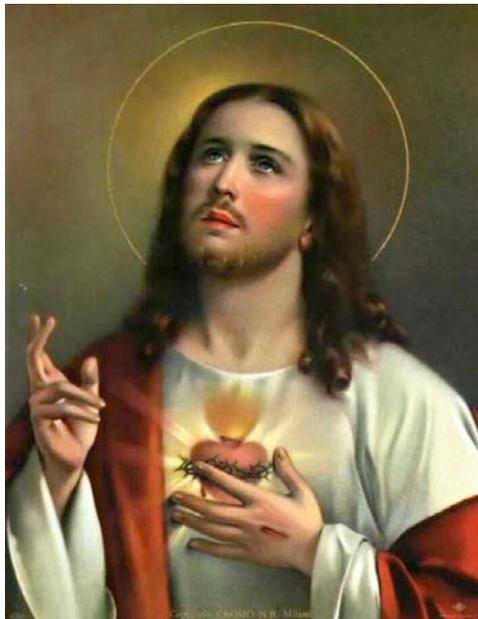


Fig. 108 e Fig. 109: Imagens do Sagrado Coração de Jesus, veiculadas por sites religiosos. Sem referências de autoria ou data.



Fig. 110: Imagem do Imaculado Coração de Maria, veiculada por sites religiosos. Sem referência de autoria ou data.



Fig. 111: Imagem do Imaculado Coração de Maria em outra posição, veiculada por sites religiosos. Sem referência de autoria ou data.



Fig. 112: Detalhe da luminosidade na altura do peito nas imagens - Retrato de Murilo Mendes pintado por Flávio de Carvalho [detalhes cf.: Fig. 1] e do Sagrado Coração de Jesus veiculada por sites religiosos [Sem referência de autoria ou data].



Fig. 113: Detalhe da mão esquerda nas imagens - Retrato de Murilo Mendes pintado por Flávio de Carvalho [detalhes cf.: Fig. 1] e Sagrado Coração de Jesus veiculada por sites religiosos [Sem referência de autoria ou data].



Fig. 114: Leonardo da Vinci, A Virgem e o Menino com Santa Ana, óleo sobre painel, 168 × 112 cm, 1508, Museu do Louvre, Paris.



Fig. 115: Leonardo da Vinci, A Virgem, o Menino, Sant'Ana e São João Batista, Carvão e giz preto e branco sobre papel colorido, 142 × 105 cm, 1499/1500, National Gallery, Londres.

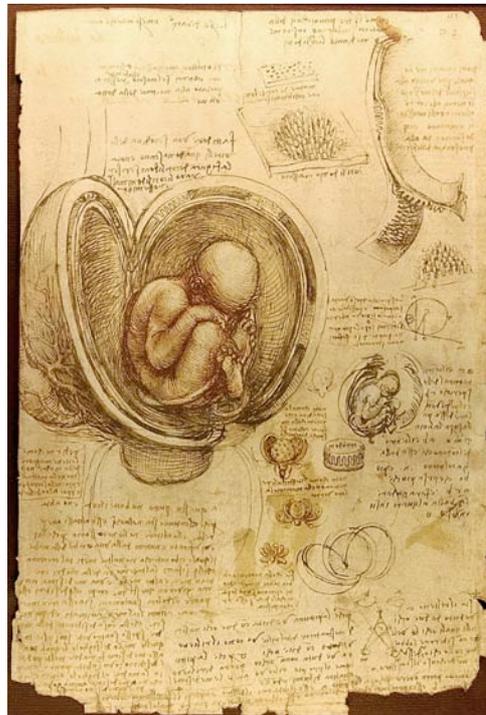


Fig. 116: Leonardo da Vinci, Estudo de embriões, Códice Windsor(?) 234 folhas,



Fig. 117: Peter Paul Rubens, Retrato de seu filho Nicholas, Giz preto e vermelho sobre papel, 1620, 25,2 x 20,3 cm, Galeria Albertina, Viena.



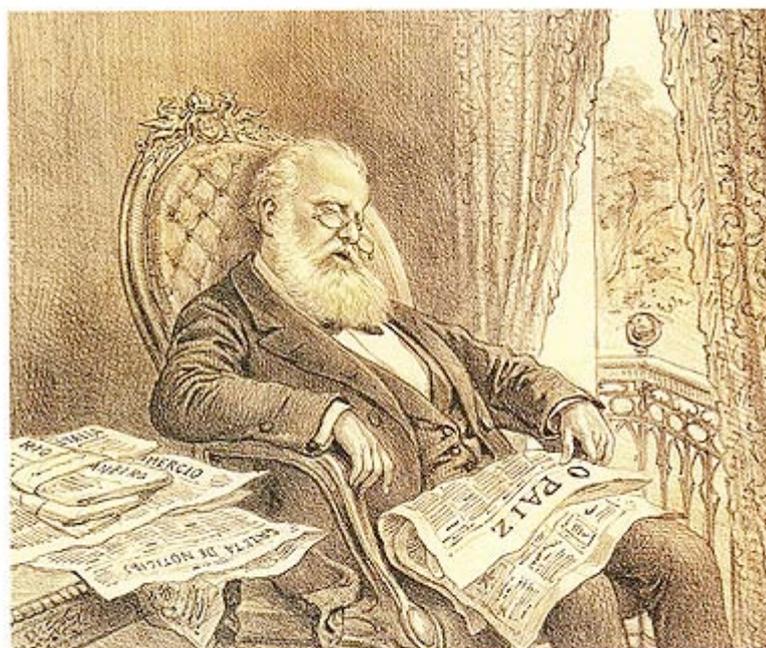
Fig. 118: Albrecht Dürer, Retrato de sua mãe, Giz preto sobre papel, 42,1 x 30,3 cm, 1514 Kupferstichkabinett, Staatliche Mussen, Berlin.



Fig. 119: Jacques-Louis David, Maria Antonietta levada ao Suplício, 1793, desenho a bico de pena, cópia de David.



Fig. 120: Honoré Daumier, *Une discussion littéraire à la deuxième Galerie*, litogravura, originalmente publicada em *Le Charivari Journal*, 27 fev. 1864.



EL REY, NUESTRO SEÑOR E AMO, DORME O SONNO DA... INDIFFERENÇA.
 OS JORNALIS, QUE DIARIAMENTE TRAZEM OS DESMANDOS DESTA SITUAÇÃO, PARECEM PRODUZIR EM S.M. O EFEITO DE UM NARCÓTICO.
 SEM AVENTURADO SENHORI PARA VÓS O REINO DO CÉU E PARA O NOSSO POVO... O DO INFERNO!

Fig. 121: Ângelo Agostini, Sem título, publicada originalmente em: *Revista Illustrada*, ano 12, nº 450, 05/02/1887.

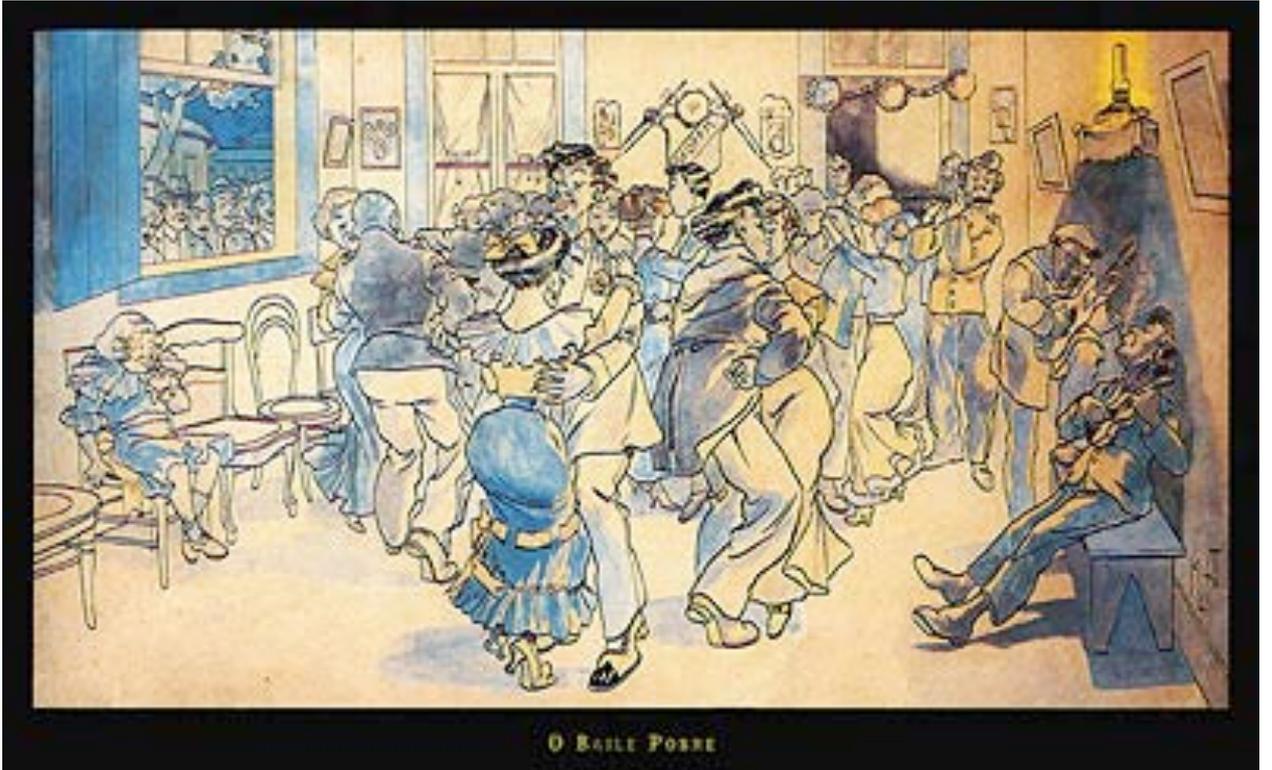


Fig. 122: K Lixto, O baile pobre, sem informação de técnica, dimensões e localização, 1905.

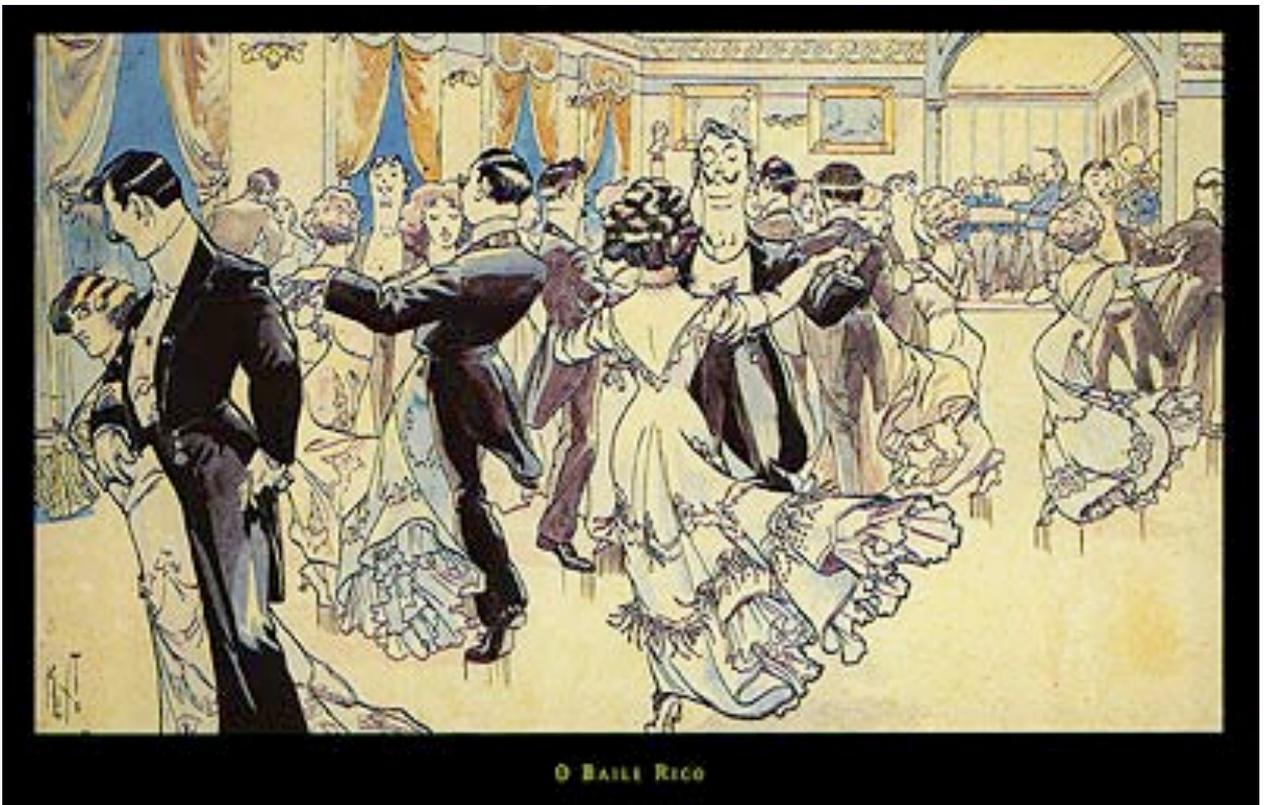


Fig. 123: K Lixto, O baile rico, sem informação de técnica, dimensões e localização, 1905.



Fig. 124: Di Cavalcanti, Ilustrações de Fantoques da Meia-Noite, sem informação de técnica, dimensões e localização, 1922, Coleção Milton Guper, São Paulo



Fig. 125: Henri de Toulouse-Lautrec, *Duas Mulheres Seminuas de Dorso*, óleo sobre papel, 54 x 39 cm, 1894, Museu Toulouse Lautrec, Albi, França.

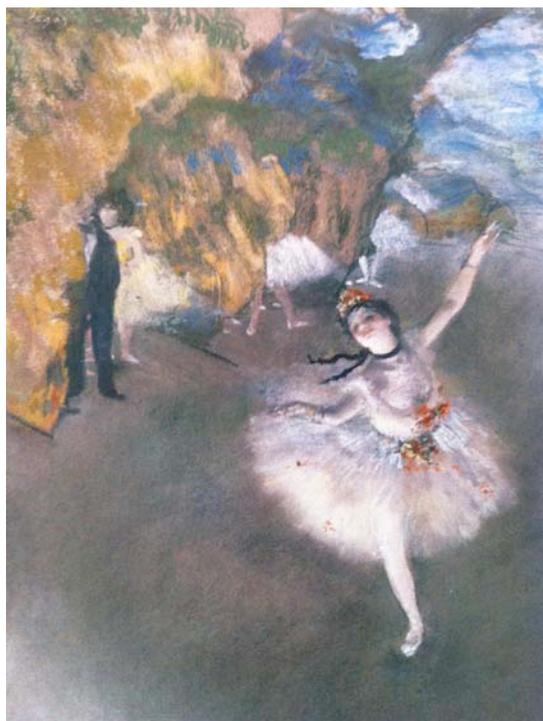


Fig. 126: Edgar Degas, *Balé [A Estrela]*, pastel sobre monotipo, 58 x 42 cm, 1876/77, Musée d'Orsay, Paris.



Fig 127: Henri Matisse, *Kneeling Female Nude*, caneta e tinta, 66,5 x 38,2 cm, 1936, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Paris.



Fig 128: Henri Matisse, *Two Females Nudes*, carvão vegetal, 48 x 37,5 cm, 1938, Coleção Particular.

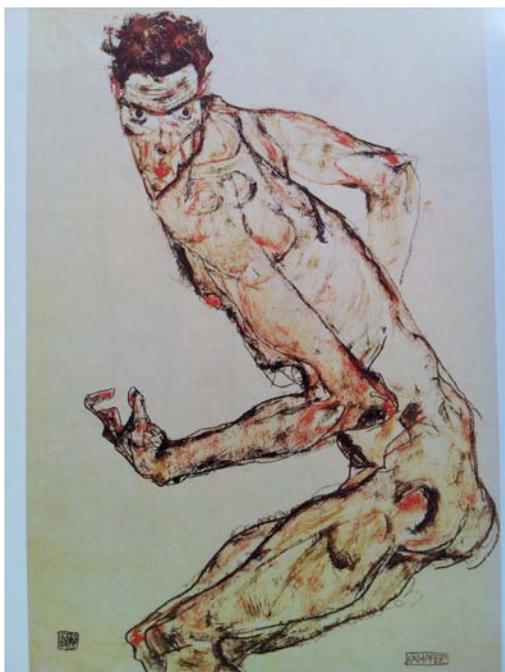


Fig. 129: Egon Schiele, Lutador, guache e grafite sobre papel, 48,8 x 32,2 cm, 1913, Coleção particular.



Fig. 130: Egon Schiele, Mulher sentada com a perna esquerda dobrada, guache e giz preto sobre papel, 46 x 30,5, 1917, Národní Galerie, Praga.



Fig. 131: Egon Schiele, Três rapazes das ruas, grafite sobre papel, 44,6 x 30,8, 1910, Galeria Albertina, Viena.



Fig. 132: Anita Malfatti, Torso/Ritmo, carvão e pastel sobre papel, 61 x 46,6 cm, 1915, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, reprodução fotográfica Rômulo Fialdini.

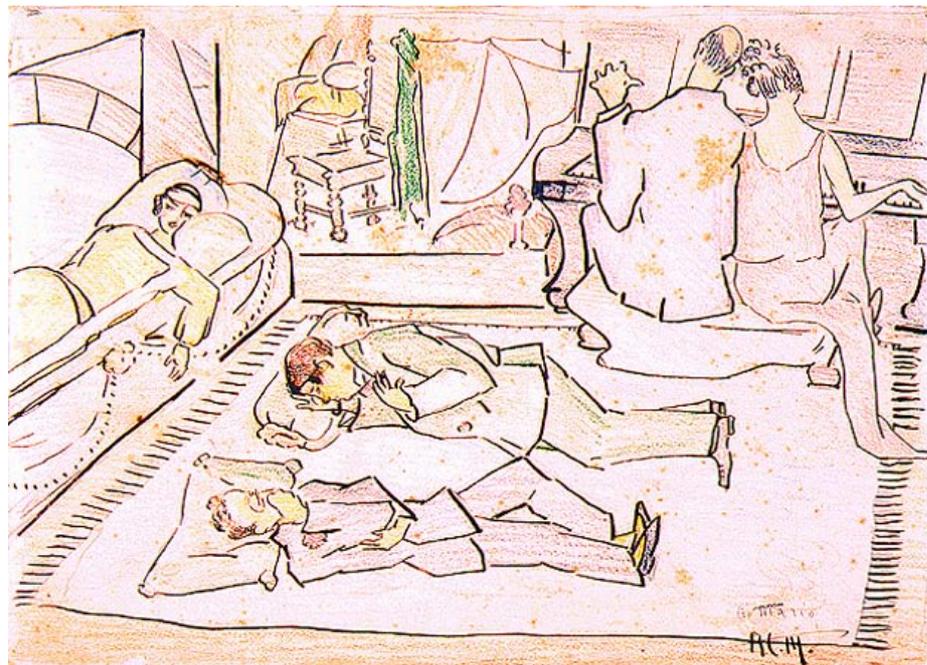


Fig. 133: Anita Malfatti, O Grupo dos cinco, tinta de caneta e lápis de cor sobre papel, sem referência de dimensões, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini.

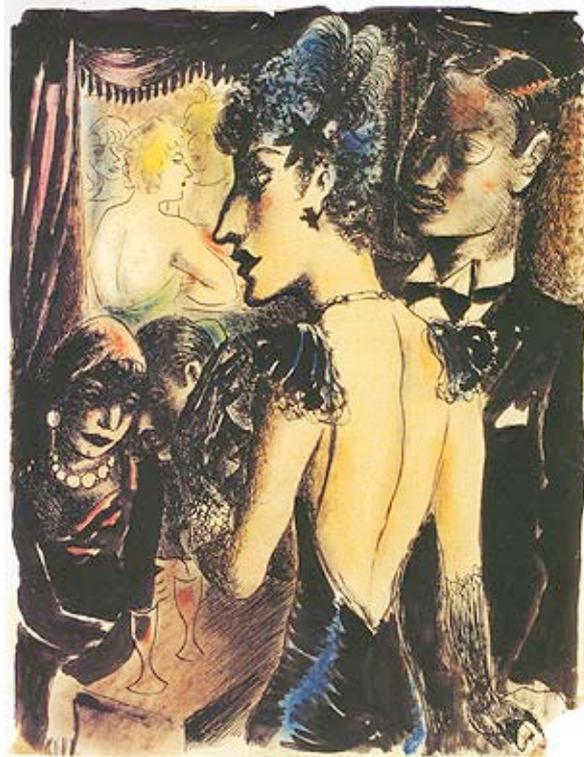


Fig. 134: Di Cavalcanti, Cena de café-concerto, nanquim e lápis de cor sobre papel, 26,7 x 20,8 cm, 1934, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

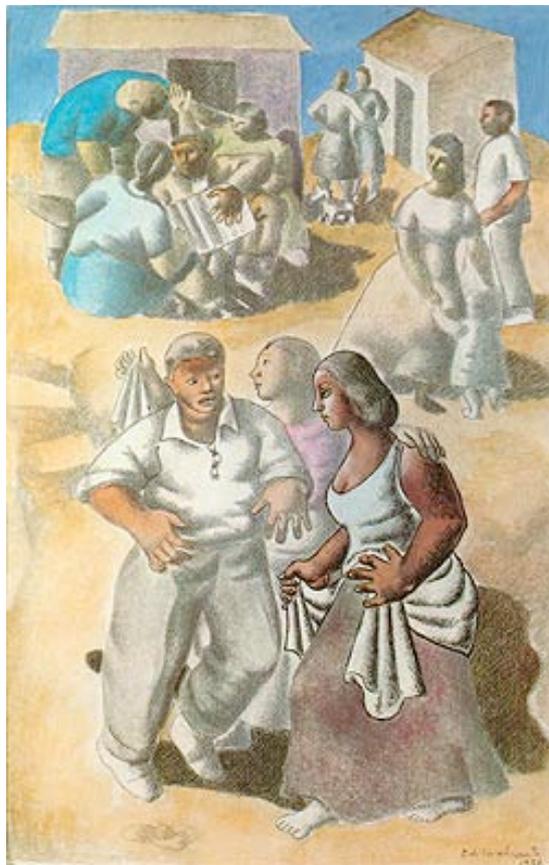


Fig. 135: Di Cavalcanti, Festa no subúrbio, pastel sobre papel, 41 x 27 cm, 1938, sem informação de localização.



Fig. 136: Tarsila do Amaral, Estudo para a negra, nanquim e lápis sobre papel, 24 x 19,3 cm, 1923, Pinacoteca Municipal/Centro Cultural São Paulo.

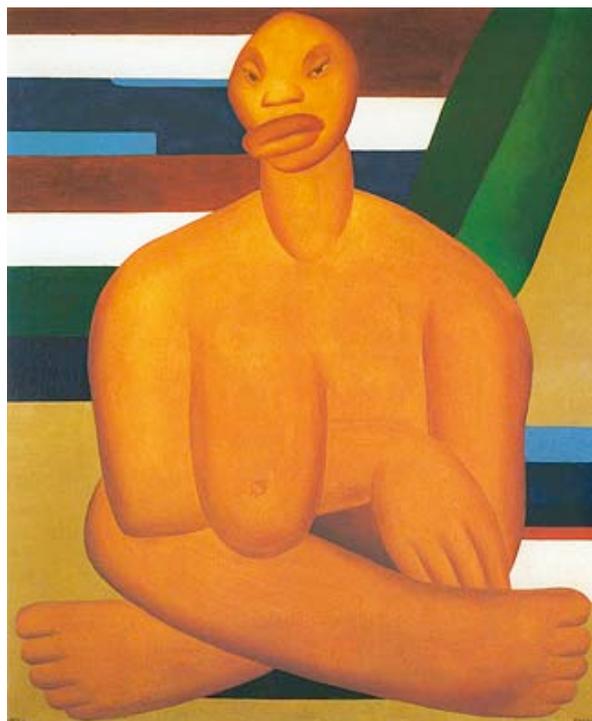


Fig. 137: Tarsila do Amaral, A negra, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 1923, Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

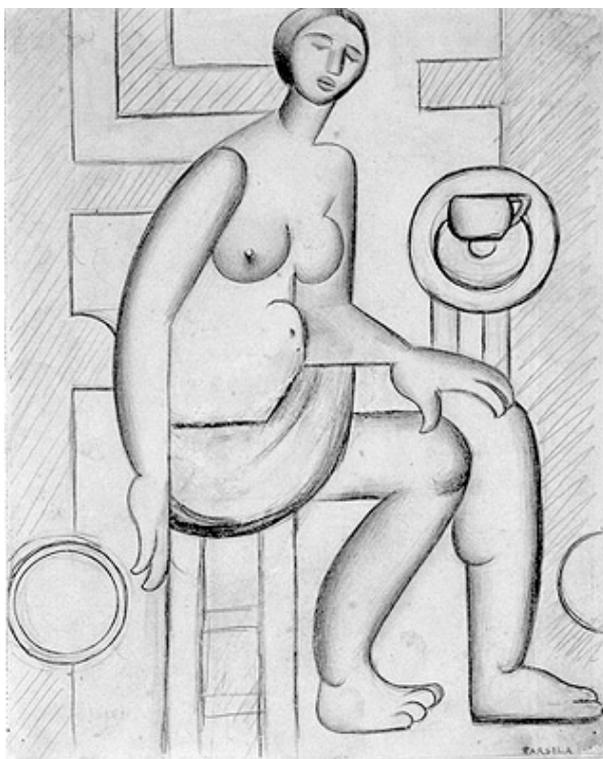


Fig. 138: Tarsila do Amaral, Estudo [La Tasse], lápis sobre papel, 23,4 x 18 cm, 1923, Pinacoteca Municipal/Centro Cultural São Paulo, São Paulo.



Fig. 139: Tarsila do Amaral, Estudo [La Tasse], óleo sobre tela, sem medidas, 1923, Acervo Banco Bozano, Simonsen, Rio de Janeiro.

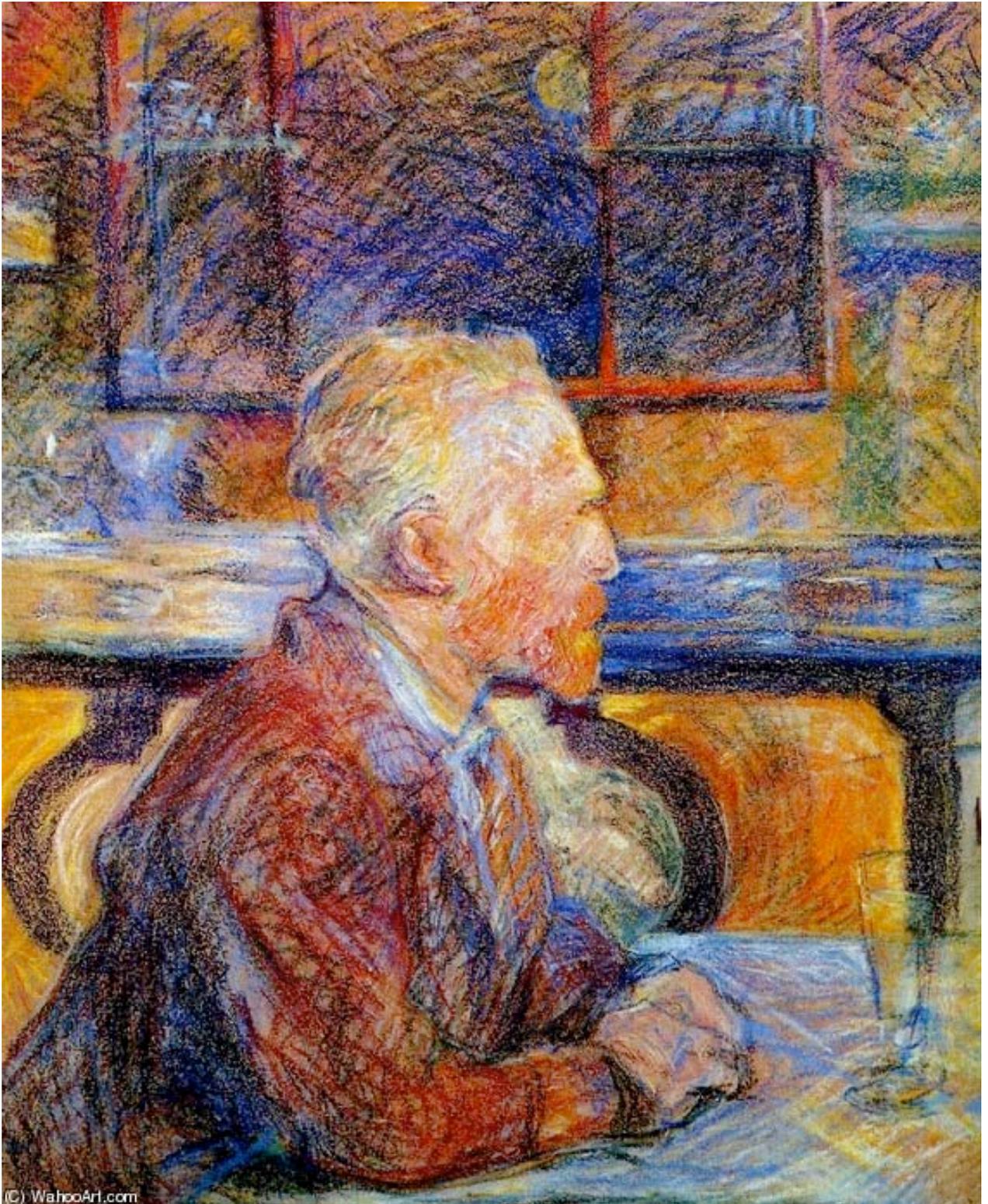


Fig. 140 Henri de Toulouse-Lautrec, Retrato de Vincent Van Gogh, pastel sobre papel, 54 x 45cm, 1887, Stedelijk Museum, Amsterdam.

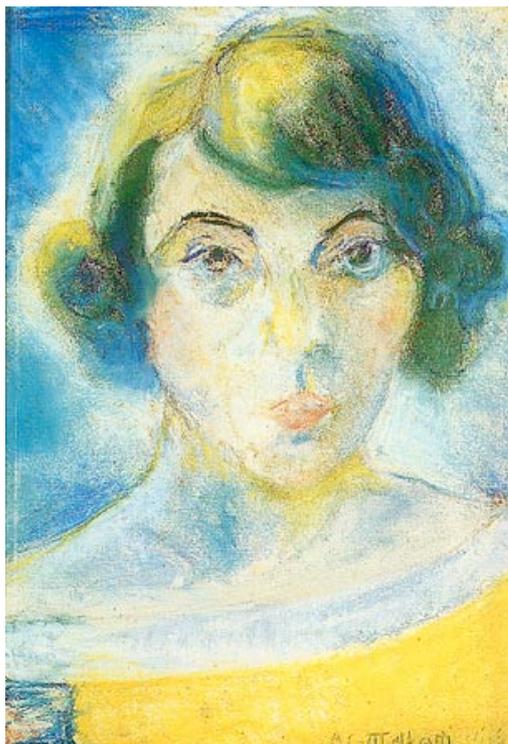


Fig. 141: Anita Malfatti, Autorretrato, pastel sobre papelão, 36,5 x 25,5 cm, 1922, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, Reprodução fotográfica Leonardo Crescenti.

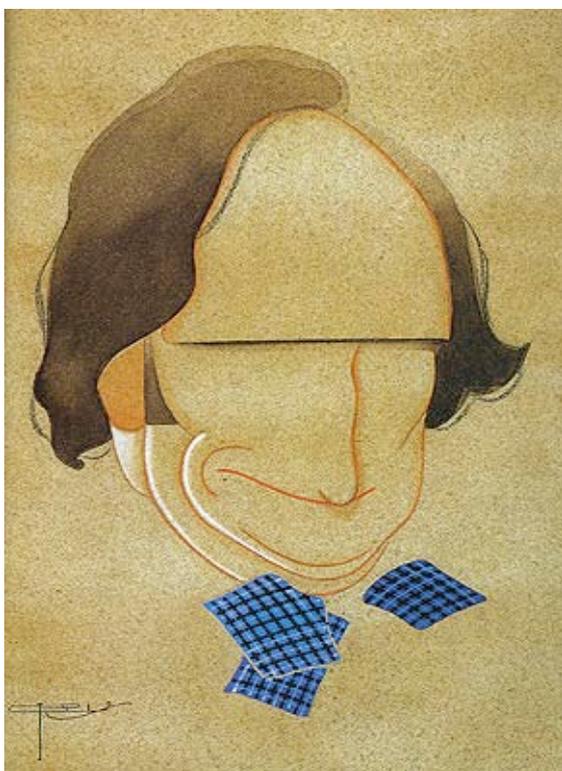


Fig. 142: J. Carlos, Olegário Mariano, 1925, sem informação de técnica, dimensões e localização.

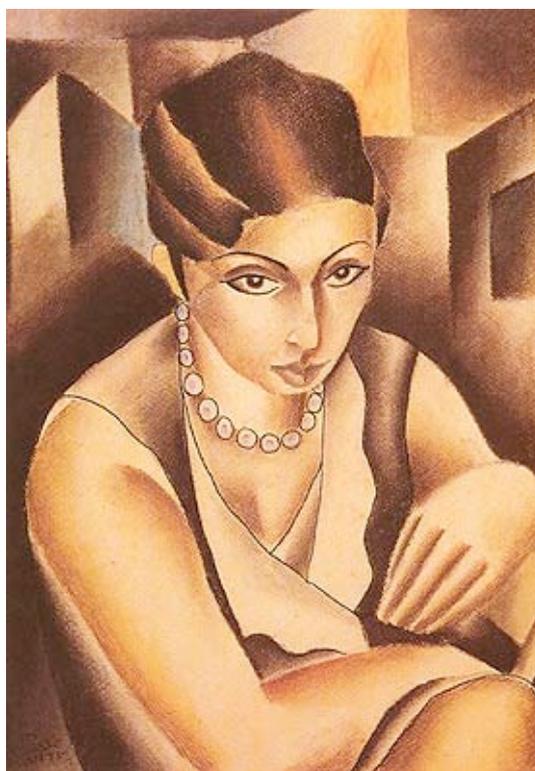


Fig. 143: Di Cavalcanti, Retrato de Maria, crayon e aquarela sobre cartão, 32 x 22 cm, 1927, Coleção Particular.



Fig. 144: Maria Helena Vieira da Silva, Sem título [Ilustração para Janelas Verdes], tinta da china sobre papel, 25,6 x 37,2 cm, sem data.

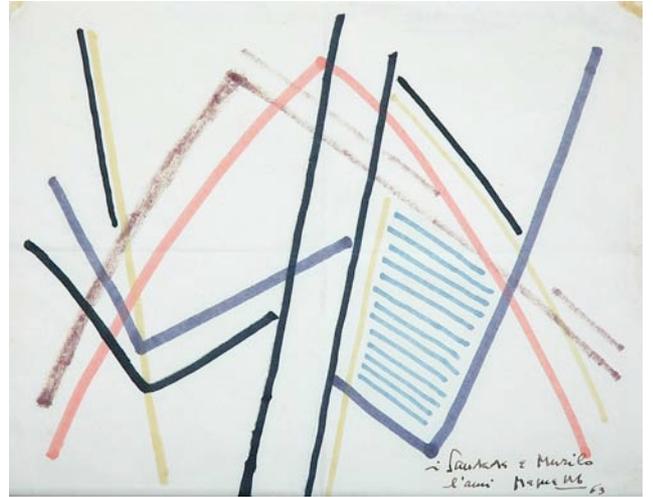


Fig. 145: Alberto Magnelli, Sem título, ponta de feltro sobre papel, 20,9 x 26,9 cm, 1963



Fig. 146: Arpad Szenes, Tocadora de Harpa, grafite e tinta da china sobre papel, 31,4 x 23,5 cm, 1940.

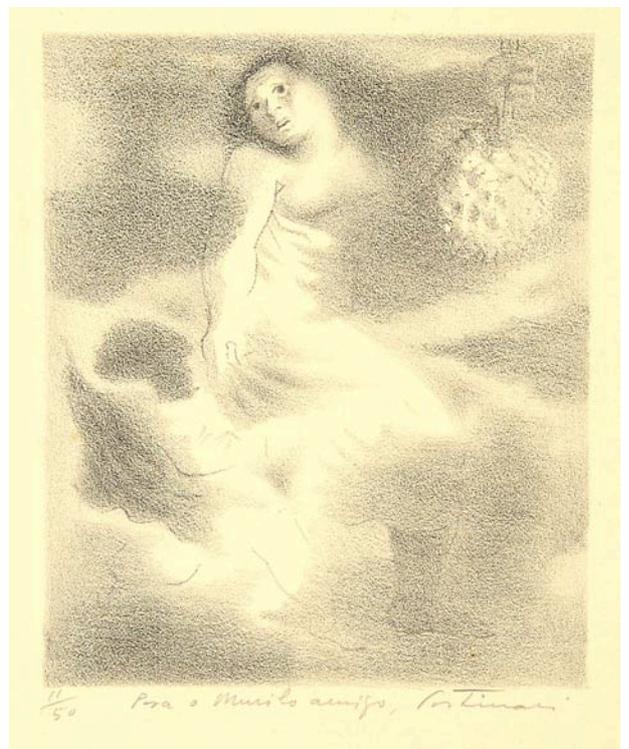


Fig. 147: Cândido Portinari, Sem título, tinta da china e óleo sobre papel [Ilustração para "As Metamorfozes"], 25,5 x 18,3 cm, sem data.



Fig. 148: Athos Bulcão, Sem título, tinta da china sobre papel, 22 x 17 cm, 1945.



Fig. 149: Eros Martins Gonçalves, Sem título, tinta da china e grafite sobre papel, 31,3 x 22,2 cm, 1948

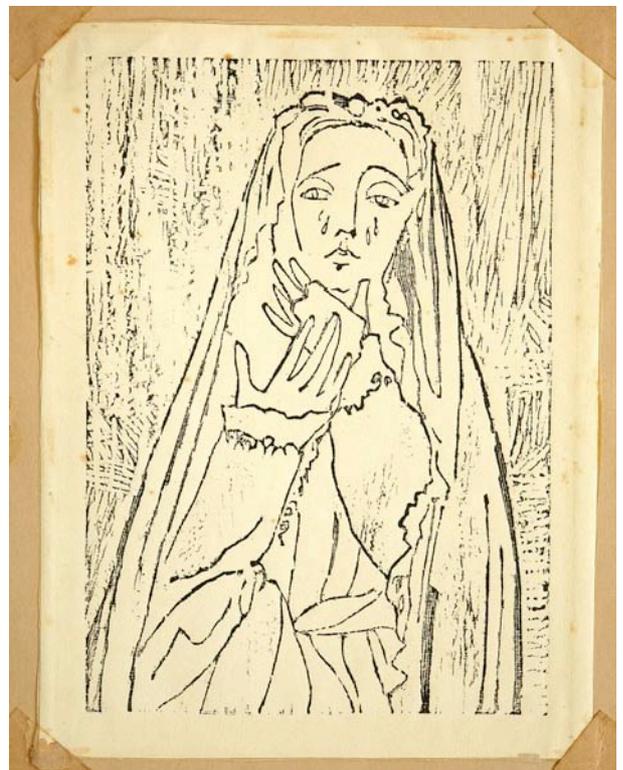


Fig. 150: Eros Martins Gonçalves, Sem título, Xilogravura sobre papel, 29,9 x 22,4 cm, sem data.



Fig. 151: Flávio de Carvalho, Dois Soldados Ingleses, grafite sobre papel, 17 x 28 cm. 1915, Col. Família Custódio R. de Carvalho Jr.

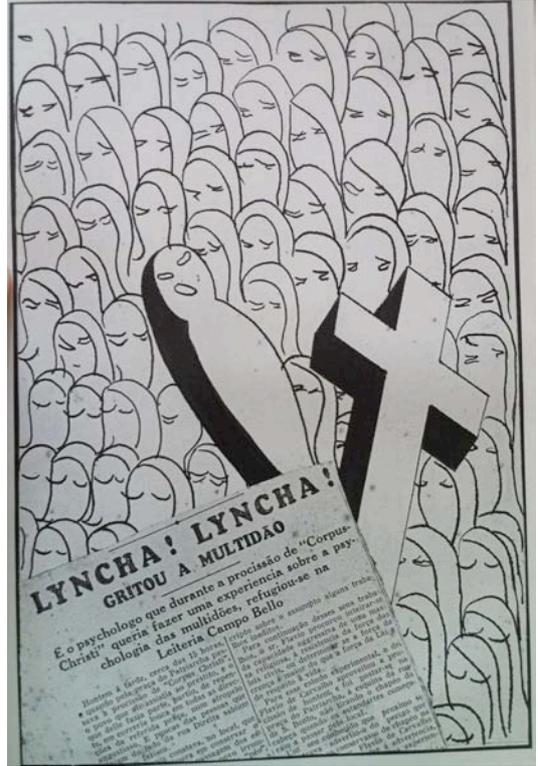


Fig. 152: Flávio de Carvalho, Ilustração para a capa do livro Experiência no. 2 [Carvalho, F. Experiência no. 2. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931 (capa)].

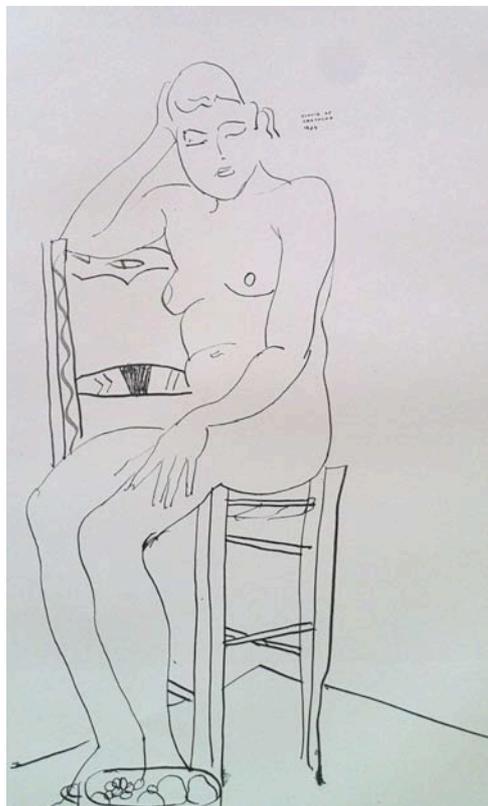


Fig. 153: Flávio de Carvalho, Mulher, caneta sobre papel, 39,5 x 28,5 cm, 1934, Coleção Mário de Andrade, Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo.



Fig. 154: Flávio de Carvalho, Retrato da escritora Patrícia Galvão, carvão sobre papel, 65 x 51 cm, 1945, Coleção Marta e Paulo Kuczynski.



Fig. 155: Flávio de Carvalho, Retrato do escritor Geraldo Ferraz, carvão sobre papel, 65 x 51 cm, 1945, Coleção Marta e Paulo Kuczynski.



Fig. 156: Flávio de Carvalho, Série trágica, IX, carvão sobre papel, 68,6 x 51 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.



Fig. 157: Flávio de Carvalho, Série trágica, VII, carvão sobre papel, 69,4 x 50,4 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.



Fig. 158: Flávio de Carvalho, Série trágica, VI, carvão sobre papel, 66,1 x 50,9 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.



Fig. 159: Flávio de Carvalho, Série trágica, I, carvão sobre papel, 69,9 x 51 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.



Fig. 160: Flávio de Carvalho, Série trágica, II, carvão sobre papel, 69,6 x 50,5 cm, 1947, Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.



Fig. 161: Flávio de Carvalho, Retrato de Newton Freitas, carvão, 58x47, 1948, Coleção Particular.



Fig. 162: Flávio de Carvalho, Retrato do marchand René Drouin, carvão sobre papel, 70 x 52 cm, 1948, Coleção Bertha e Isaac Krasilchik.

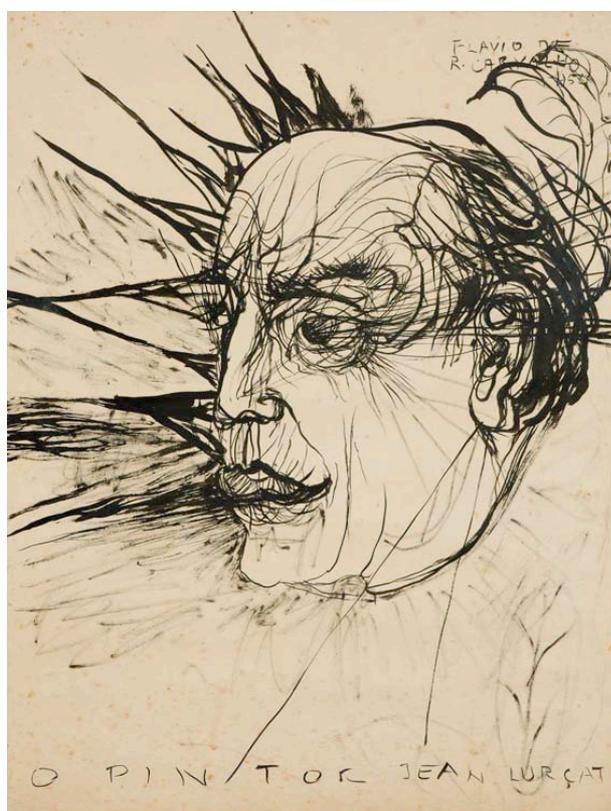


Fig. 163: Flávio de Carvalho, Retrato do pintor Jean Lurçat, nanquim sobre papel, 70 x 50 cm, 1954, Coleção Orandi Momesso.



Fig. 167, Flávio de Carvalho, Retrato de Nicolas Guillén, nanquim, 86x46, 1947, original desaparecido. Reproduzido no jornal O Estado de S. Paulo.

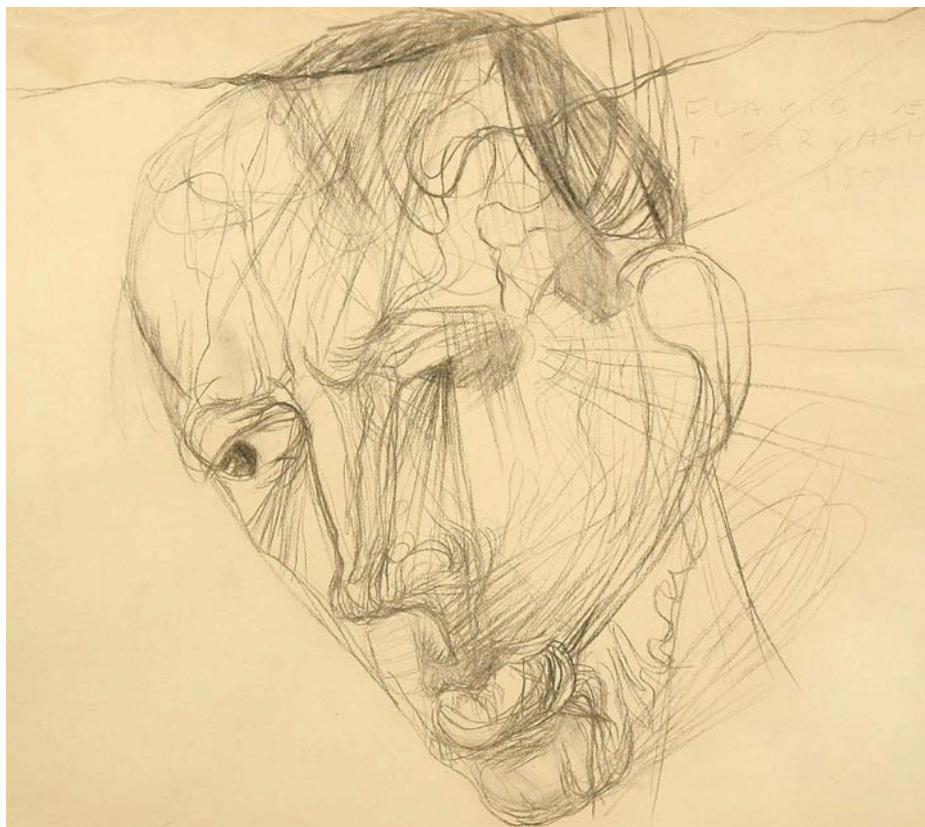


Fig. 168: Flávio de Carvalho, Detalhe de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora



Fig. 169: Flávio de Carvalho, Detalhe da testa de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.

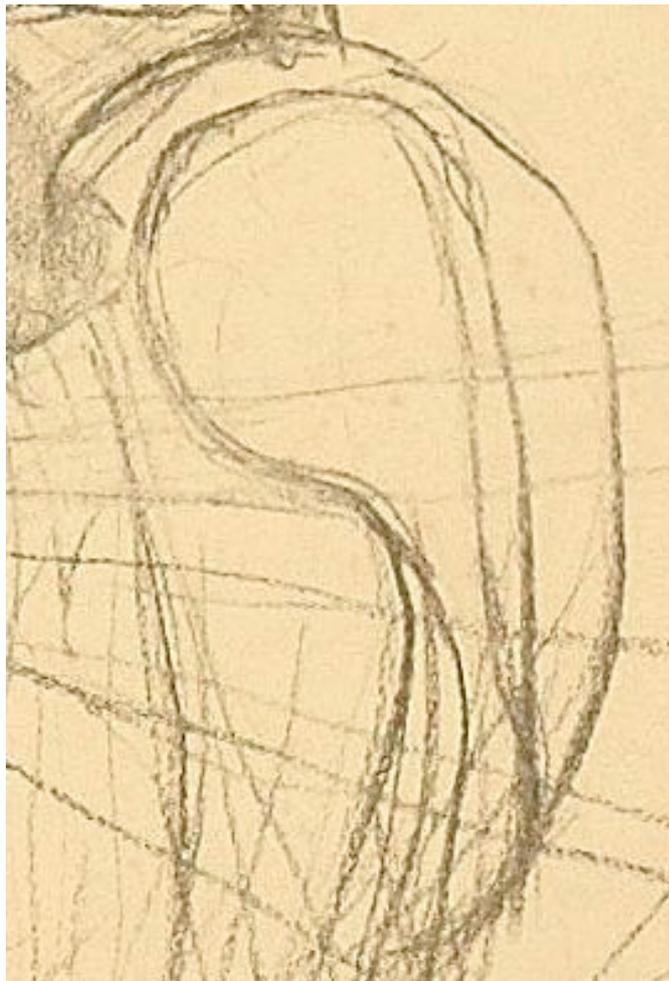


Fig. 170: Flávio de Carvalho, Detalhe da orelha de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.

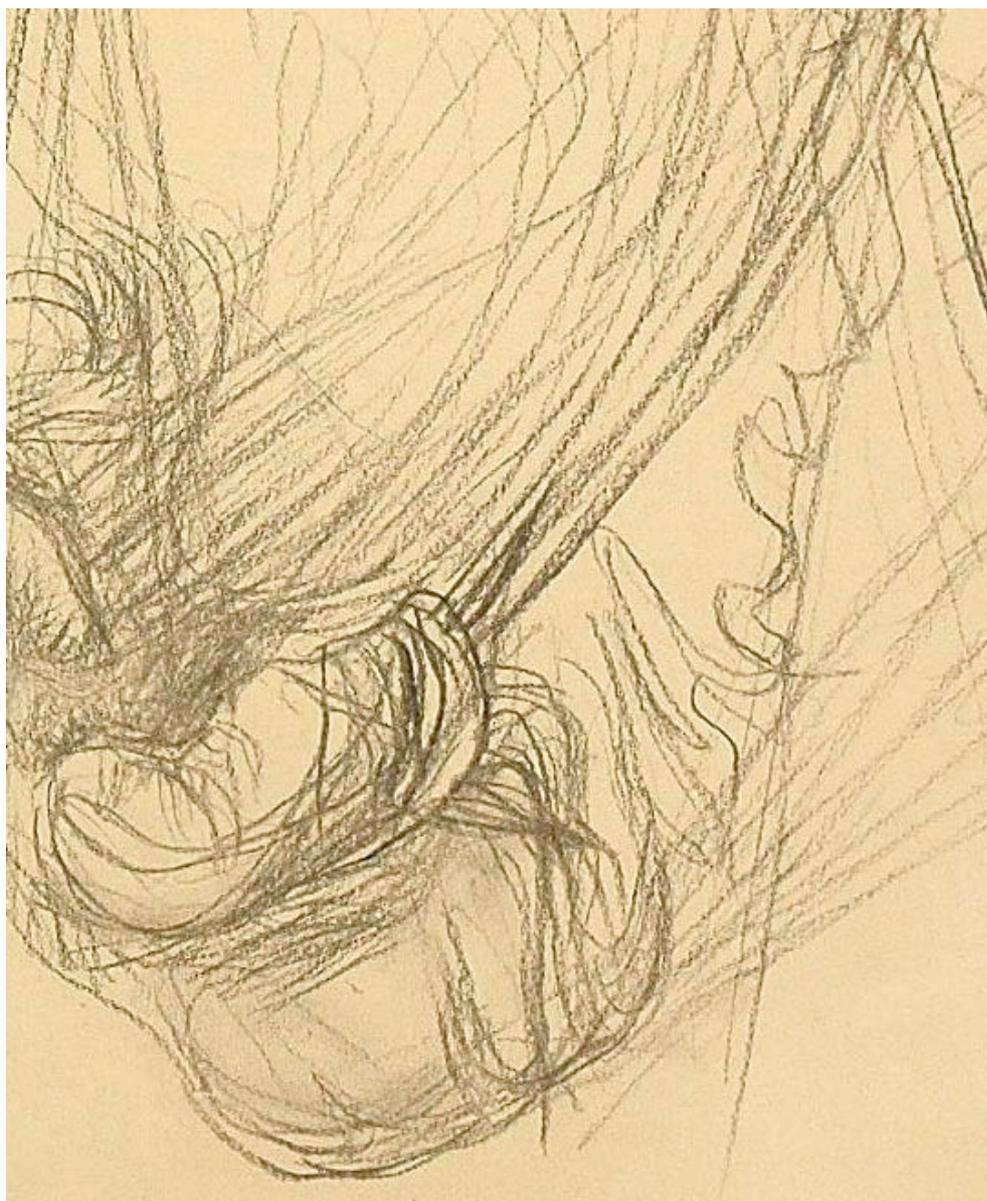


Fig. 171: Flávio de Carvalho, Detalhe do queixo e da boca de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.

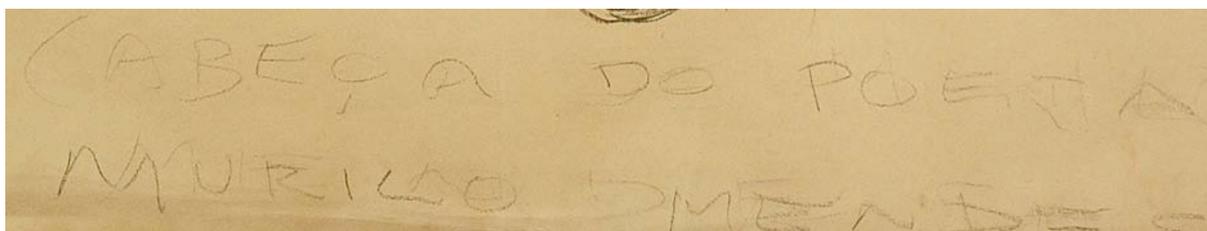


Fig. 172: Flávio de Carvalho, Detalhe dos escritos do canto superior de “Cabeça do poeta Murilo Mendes”, grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.

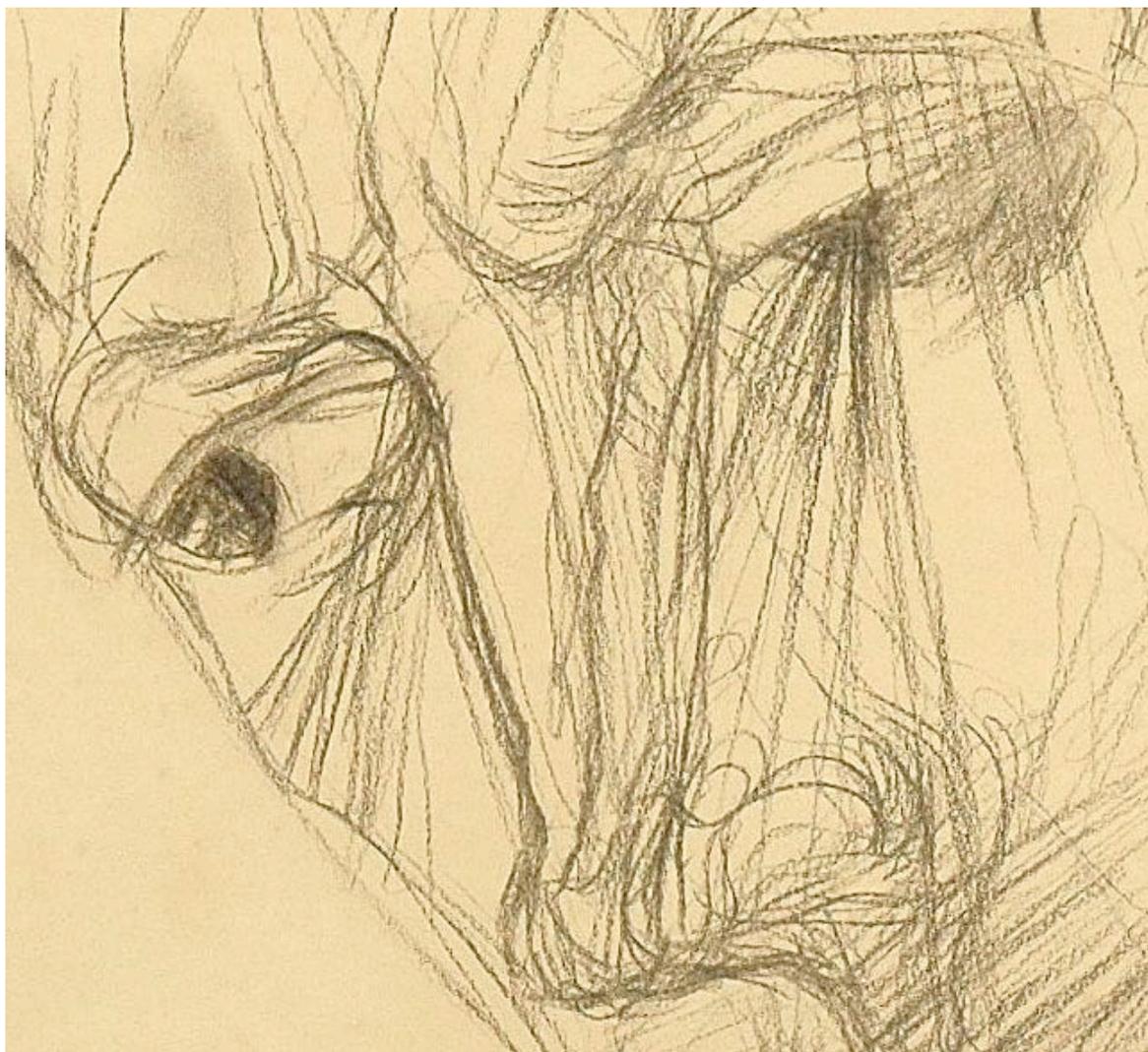


Fig. 173: Flávio de Carvalho, Detalhe dos olhos e do nariz de "Cabeça do poeta Murilo Mendes", grafite sobre papel, 53,6 x 68,3 cm, 1951, Museu de Arte Murilo Mendes, Juiz de Fora.