

## A crítica de arte de Murilo Mendes, Baudelaire e Apollinaire

Eduardo Rosal  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Université Nice Sophia Antipolis

Nascido em Juiz de Fora, Minas Gerais, mas tendo vivido a maior parte da vida no Rio de Janeiro, paisagem que comparece com enorme frequência em sua obra, Murilo Mendes teve uma sólida formação francesa, desde criança, como era bem comum entre os de sua geração. Como professor e difusor da Literatura Brasileira na Europa, viveu também um longo período em Roma (mais precisamente os últimos dezoito anos de vida, de 1957 até sua morte em Portugal, em 1975, enquanto visitava a família da esposa portuguesa, Maria da Saudade Cortesão). Durante essa fase “europeia”, além das inúmeras viagens pelo mundo, debruçou-se decisivamente na prosa, sobretudo a crítica de arte. Apaixonado pela Espanha, o fascínio por Mozart fez com que considerasse Salzburgo uma das suas pátrias de eleição, mas constituía suas bases intelectuais na Grécia e, como já dito, na França, sempre com profunda abertura ao mundo oriental. Viveu de fato o universalismo e o princípio de abstração espaço-temporal que tanto buscou em sua poética de *homogênesse essencialista*, como ele mesmo definiu a partir das ideias filosóficas do amigo Ismael Nery.

Todo esse itinerário, de um sujeito que é ao mesmo tempo pertencente e perdido no mundo, está registrado, aos lampejos, em muitos dos seus livros nos quais relatou viagens, paisagens, culturas, como *Carta geográfica*, *Janelas verdes*, *Espaço espanhol*, *Contemplanção de Ouro Preto*, além das inúmeras cidades e países que aparecem em seus ensaios críticos, como *Retratos relâmpago* e *Invenção do finito*. Murilo realizou uma verdadeira antropofagia do mundo, e escreveu incansavelmente sobre as viagens que fizera, desde suas impressões, “pesquisas de campo”, até os seus acasos. Maria Betânia Amoroso chega a falar em “imbricada relação entre lugar e trabalho” (Amoroso, 2013: 58).

É nesse terreno, de incansáveis viagens transpostas em palavras – quase sempre em prosa –, que se colhem os melhores frutos da crítica de arte muriliana, com seus *retratos* e *invenções* de lugares, eventos, exposições, além das obras e dos amigos encontrados nesses lugares. Mário Pedrosa, a quem podemos considerar o primeiro crítico de arte sistemático do Brasil, tendo contribuído decisivamente para o fortalecimento do gênero e para a recepção/apreensão das artes

moderna e de vanguarda nas letras brasileiras, foi grande amigo e incentivador da crítica muriliana, e destacava a singularidade de Murilo Mendes no cenário de debate sobre as artes, considerando-o um “crítico amador”.

Sendo assim, na esteira do pensamento levantado por Pedrosa, compreendemos que a prosa ensaística muriliana se realiza como uma crítica de memória, afetiva e, nesse sentido, amadora, porque enxerga nesse traço da sensibilidade a condição de aliar passado e invenção. Escreve Murilo: “Nas asas do transistor voa o áugure” (Mendes, 1994: 1038). O Murilo crítico é uma espécie de áugure do passado, que abstrai espaço e tempo, porque entende que só liberto das noções fechadas de cronologia e topografia é capaz de criar as dissonâncias do ver que marcam sua obra, possibilitando um raro alcance sensível e intelectual, para além da dicotomia sensacionismo-racionalismo. É justamente esse o ponto motriz da admiração que Mario Pedrosa nutria pela prosa crítica de Murilo: a afetividade alicerçada tanto em um vasto repertório cultural, erudito, quanto na amizade, no contato humano imbricando vida e obra.

Um dos diferenciais, portanto, da crítica muriliana é a dimensão de afeto que ela abarca e da qual se alimenta. Uma crítica calcada na amizade, mas que, ao contrário do que se pode imaginar, não se caracteriza por um tom meramente elogioso, ou por uma privação total de juízo estético, embora este ponto não seja, de fato, uma preocupação central para Murilo. A amizade, antes, dá-lhe a possibilidade de um contato direto e íntimo com a essência e o processo de concepção da obra.

Acerca do livro *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, um de seus grandes amigos, Murilo destaca “as armas da intuição, da sensibilidade crítica, da lucidez e da estreita afinidade”. Não nos é difícil perceber que temos, nesses tópicos, um rascunho de alguns dos elementos basilares do projeto crítico muriliano, a saber: a *intuição*, a *sensibilidade crítica*, a *lucidez* da leitura e a *afinidade* com a pessoa e/ou a obra do retratado. Além disso, nesse paralelo entre os dois amigos entram também a problemática do tempo e do espaço; a busca de “fixar o efêmero” e transcendê-lo; o catolicismo como um “humanismo universalista”, etc.

O que marca a prosa crítica de Murilo Mendes é o afeto dialógico do encontro intelectual. Não à toa, grande parte da crítica muriliana é composta por relatos de visitas a ateliês, casas de poetas, encontros, viagens, etc., sobretudo de seus dezoito anos em Roma, onde sua própria residência tornou-se um dos principais pontos de encontro dos artistas da época. Então, nesse ponto, ele de certa forma retoma uma tradição biográfica vasariana, em muito criticável por diversos aspectos, mas que, com Murilo, é reatualizada à sua maneira, como se seguisse a esteira do que escreveu Ernst Gombrich: “Nada existe realmente que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas” (Gombrich, 2015: 15). Assim, Murilo ocupa, pouco a pouco, um lugar a que podemos chamar de espaço crítico da amizade.

Para começar a pensar o aspecto da amizade de Murilo Mendes pela relação com o mundo, povos, culturas, vale a pena destacar o fato de a base da sua formação intelectual ser principalmente francesa: “Em grande parte sou de cultura francesa”, ele confessa, em entrevista a Leo Gilson Ribeiro. Se durante a infância fora o melhor aluno de língua francesa da escola, foi ao longo da adolescência (quando, inclusive, deu aulas de francês, por certo tempo, no colégio Palmira, atual Santos Dumont) que sua educação cultural francesa fincou suas raízes definitivamente. Ele escreve: “Tive dois professores principais de língua e literatura francesa: Louis Andrès e Joaquim de Almeida Queirós. O primeiro transmitiu-me os elementos básicos da língua, o segundo iniciou-me na literatura.” (Mendes, 1994: 963). Com Almeida Queirós, ele aprendeu a ler vários intelectuais franceses, como Racine, La Fontaine, Nerval, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, etc. Vale deixar um pequeno exemplo de quão tocado o jovem Murilo ficava com a sensibilidade do professor Almeida Queirós, que era por sua vez muito perceptivo à de seu aluno:

Sabendo que eu tinha sido fortemente *ébranlé* pela visagem do cometa Halley, o professor confiou-me ser muito preocupado pelos problemas da “personalidade dos astros” e da existência da vida em outros planetas. Angustiado durante um certo período pela meditação de Pascal, “*Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie*”, tomara Fontenelle como seu antídoto. Relia os “*Entretiens sur la pluralité des mondes*”, mostrando-me algumas passagens que sublinhava a lápis vermelho. Mais tarde, abordando sozinho este tratado, pude constatar a atualidade das questões que levanta; comecei a situar o passado no futuro. (Mendes, 1994: 965-6).

Depois de Almeida Queirós, outra figura foi de extrema importância na relação de Murilo com a cultura francesa, “o charme da França, país ao qual eu já começava a me sentir ligado” (Mendes, 1994: 70). Trata-se da francesa Amélie, que se casara com Primo Nélon. Escreve Murilo: “Ela me ajudava a interpretar o teatro clássico francês, além de Chateaubriand, Lamartine e Musset” (Mendes, 1994: 70). Murilo tinha em torno de nove anos de idade.

A fortuna crítica muriliana já destacou o fato de ele ter definitivamente se dedicado à atividade de crítico de arte a partir de sua mudança para a Itália. Entretanto, pouco se ressalta que viver em Roma foi mais a consequência de uma oportunidade do que de uma escolha. Há, antes do advento de Roma, elementos primários (que até então não foram abordados pelos estudiosos) que ligam inegavelmente Murilo Mendes à tradição cultural francesa. Ainda que seu livro de estreia (*Poemas*, 1930) seja marcado por uma forte brasilidade, devido à presença (não ortodoxa, como sempre) dos elementos do modernismo brasileiro, desde então é explícita a aproximação com o dadaísmo, o cubismo e o surrealismo. Mais que isso, há uma formação filosófica e religiosa francesa cuja importância é central em sua obra.

A relação de Murilo com a França, é evidente, não se resume aos movimentos de vanguarda, em especial o surrealismo, ainda que esta ligação seja inegável. Trata-se, na verdade, de um estudo comparado inesgotável, a começar pelo fato de que ele escreveu inúmeros textos em francês. Os principais estão reunidos em seu livro póstumo *Papiers*. Mas há em toda a sua obra inúmeras citações em francês, além do emprego constante de palavras e expressões francesas. Além disso, o que mais merece destaque é o caráter ao mesmo tempo tradicionalista e vanguardista que marca toda a obra de Murilo, de modo que não se pode nunca dissociar inovação e tradição. Esse aspecto sempre fez de Murilo um profanador, no sentido elaborado por Giorgio Agamben, pois ele sempre se apropria tanto do antigo quanto do novo à sua maneira, isto é, desligado das noções cronológicas e espaciais. Portanto, no plano do surrealismo especificamente, sempre houve em Murilo uma espécie de predisposição surrealizante da criação, anterior e independente da doutrina surrealista bretoniana, com a qual manifestou vários pontos de contato e tantos outros de divergência.

Em famosa entrevista a Leo Gilson Ribeiro, Murilo diz: “eu sou um homem de essência, é preciso não esquecer que tenho uma formação francesa, estudei Descartes” (Mendes, 2001: 117). Um Descartes nada cartesiano, é verdade; um Descartes que promove a dimensão da dúvida. Eis um ligeiro exemplo de como na obra de Murilo podem entrar em diálogo Descartes e Breton, Sócrates e Nietzsche, etc.

Mas voltemos à ligação Murilo-França. No ensaio “Resistência da poesia”, podemos sentir o tom de entusiasmo de Murilo com relação à França:

Ainda há poucos dias, evocávamos, o escritor e Professor Michel Simon, a França dos últimos tempos. Na mesma época — reunidos — como numa segunda Renascença, numa segunda Plêiade — os nomes de Bergson, Rêgny, Barrès, Claudel, Gide, Valéry e tantos outros. Os “Cahiers de La Quinzaine”. O movimento unanimista. O movimento do apostolado social. A série de espantosos debates de consciência e de opinião do caso Dreyfus. O significado universal da Escola de Paris, síntese de todas as correntes artísticas da nossa época. As conversações de Pontigny. O espetáculo raríssimo — só presenciado antes, talvez na Grécia antiga — de um escritor da importância de André Gide, comparecendo perante um tribunal de adversários. Um governo de frente popular recebendo a colaboração da Igreja. E tantos outros sinais marcantes de um corpo social crescendo para uma realização histórica sob o signo de um ideal altamente civilizador.

Já na década de 1930, Murilo começava a ter alguns poemas publicados na França. Poucos, é verdade, e graças ao tradutor Dominique Braga, de quem hoje pouco se sabe. Mas é só em 1957 que sai a primeira antologia poética de Murilo em francês, *Office humain*, traduzida novamente por Dominique Braga, mas, dessa vez, contando também com traduções de Maria da Saudade Cortesão.

Talvez por consequência dessas publicações, a quantidade de cartas trocadas com vários franceses continuou a aumentar, antes mesmo de Murilo se instalar em Roma, onde definitivamente

estabeleceu relações de amizade com artistas e intelectuais de toda a Europa, além de muitos orientais. Além disso, inúmeros contatos foram feitos já em sua primeira viagem<sup>1</sup> a Paris, em 1954, a fim de proferir, na Sorbonne, a célebre conferência sobre Jorge de Lima, falecido no ano anterior. No entanto, outro aspecto importante que convém sublinhar é a visita de vários franceses ao Brasil, entre os anos 1930, 1940 e 1950, com os quais Murilo travou os primeiros contatos, que se estenderam pelo resto da vida. Vale citar, por exemplo, Albert Camus (é provável que tenha sido ele o responsável por colocar Murilo em contato com René Char), Albert Béguin, Roger Bastide, Georges Bernanos, etc. A lista é extensa, sabemos.

A partir de 1952, Murilo faz várias viagens à Europa como conferencista: “Entre 1953 e 1955 trabalhei, como *chargé de conférences*, nas universidades de Bruxelas, Louvain, Amsterdam e Paris, sobre temas de cultura brasileira. Fazia as conferências em francês” (Mendes, 1994: 48).

Em cartas à irmã — hoje guardadas no Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), Juiz de Fora / MG —, Murilo diz que muitos de seus textos sobre crítica de arte eram escritos diretamente em francês, e que, só depois, eram traduzidos por ele mesmo. Além disso, em algumas ocasiões confessou que se sentia muito à vontade para escrever em francês.

Isso tudo revela a intimidade de Murilo com a língua francesa, que aparece em todo momento em sua obra, ressaltando um minucioso e apaixonado leitor da cultura francesa. Partindo desse ponto, podemos estabelecer um diálogo da obra de Murilo Mendes com a tradição e os movimentos de vanguarda franceses. Mas dentro desse amplo espectro dialógico possível, nosso enfoque aqui será o paralelo entre a crítica de arte feita por poetas franceses (mais precisamente Charles Baudelaire e Guillaume Apollinaire) e os escritos sobre arte murilianos.

É certo que, assim como Aragon recusava ser chamado de crítico de arte, Murilo também não era considerado um crítico sistemático, um crítico de profissão, digamos assim. Em seu texto “Fragmentos de Paris” (do livro *Carta geográfica*), Murilo escreve sobre Delacroix: “O excedente é recolhido aos arquivos, matéria arqueológica, pasto dos críticos especializados”. Por essa ironia já podemos perceber de que maneira ele enxerga seu papel como crítico, menos como um especialista, e mais como alguém que quer captar — no todo — uma essência, uma unidade, aquilo com que ele mais dialoga.

O tema da amizade, já o destacamos, é uma interessante chave de leitura da crítica muriliana (e podemos dizer o mesmo com relação à crítica de arte de Apollinaire), pois a grande maioria de seus escritos tem como motivo condutor o contato afetivo com os artistas sobre os quais ele escreveu, mesmo aqueles a quem não conheceu pessoalmente. E aí entra uma interessante face da

---

1 A primeira viagem para a Europa se deu entre 1952 e 1956, em função de uma missão cultural, com destino à Bélgica e à Holanda. Durante esse tempo, Murilo proferiu a conferência na Sorbonne, em Paris.

singularidade de Murilo: graças ao seu projeto *essencialista*, de abstração do tempo e do espaço, era capaz de se considerar contemporâneo tanto de René Char e Drummond quanto de Pascal, Dante, Homero, etc. Por isso mesmo, sua crítica (assim como sua poesia) parte de um profundo senso imagético que cria pontos de convergência entre quem olha e o olhado, parte de uma aliança sensível (sem deixar de ser também pensada) entre memória e imaginação, tanto do artista, quanto do crítico e seu leitor.

A importância da correlação artista-espectador já está presente nas reflexões das críticas de arte de Baudelaire. Ele é uma espécie de herdeiro da escrita poética feita pelos românticos. É preciso não esquecer, como mostra Lionello Venturi, que a crítica de arte francesa do século XIX tem como fonte os princípios estéticos dos alemães. Assim, na crítica baudelairiana vemos ganhar relevo a imaginação<sup>2</sup> – ele destaca a importância dos elementos visuais – e a criatividade, o que nos permite reconhecer, portanto, um projeto crítico de bases românticas. Afinal, num certo sentido podemos dizer que é no romantismo<sup>3</sup> que a barreira entre literatura e arte é derrubada, de modo que vários escritores definitivamente passaram a discutir e escrever sobre arte, como Stendhal, os irmãos Goncourt, Émile Zola, etc., além, é claro, do próprio Baudelaire.

Mas, nesse sentido, é preciso destacar que a maior “herança” da crítica de arte baudelairiana é a obra de Denis Diderot, o precursor da crítica de arte moderna, o primeiro a ir além da prática dos *connaisseurs*, inaugurando assim também a tradição de escritores-críticos.

Há, na crítica de arte de Diderot, elementos basilares para a compreensão do que propomos que seja aqui a crítica de arte de Murilo Mendes em comparação com as de Baudelaire e Apollinaire. Diderot promove o estabelecimento do gênero por um caminho crítico que vai das *Cartas* até os *Ensaio*s, passando pela Crônica das exposições<sup>4</sup>. Ou seja, a crítica de arte iniciática de Diderot nos abre para essa perspectiva de rompimento de barreiras de gênero, característica que marca o ponto de contato das concepções artísticas dos poetas-críticos Murilo, Baudelaire e Apollinaire. Não por acaso, esses nomes, a começar pelo próprio Diderot, são os maiores exemplos de críticos que pensavam a arte que se fazia em seu presente, não mais presos exclusivamente aos modelos do passado. Em outras palavras, são todos nomes exemplares de escritores-críticos abertos ao novo, aos vanguardismos, cada qual com suas especificidades. Por tais razões, foram muitas vezes considerados mais jornalistas que efetivamente críticos de arte, embora tenham desempenhado papéis decisivos não só para a constituição, mas também para a consolidação do gênero. Essa acusação funda-se, em grande parte, na insistência cega e vazia — que perdura até

---

2 Um grande exemplo é o *Salão de 1849*, uma espécie de elogio à imaginação.

3 O Romantismo tardio francês começa por volta de 1820 e vai até 1850.

4 Vale lembrar também que um dos livros de prosa de Murilo Mendes chama-se *Carta geográfica*, no qual ele escreve crônicas sobre os lugares que visitou. Perceba-se, portanto, a imbricação também de *carta* e *crônica*, em textos que relatam majoritariamente a cultura, a arte, que Murilo conhece em cada um dos lugares por onde passou.

nossos dias — em não aceitar que a crônica e o ensaio são formas dotadas de uma ampla possibilidade de enriquecimento (estético e histórico) da escritura crítica.

É provável que Baudelaire tenha buscado em Diderot a liberdade para escrever sobre as pinturas de maneira irrequieta, a partir de uma observação atenta, de pretensões enciclopédicas, é verdade, mas sem demarcar fronteiras entre uma obra e outra, assumindo a importância da sensação na observação da obra. Por conta disso, há na crítica baudelairiana um aspecto afetivo, de proximidade com as obras criticadas, como quem caminha livremente por entre essas obras a tal ponto de se tornar quase que um personagem delas, entrando em contato mesmo com o tempo íntimo da obra. E nesse aspecto, sim, vemos um importante paralelo com a crítica de Murilo Mendes, sobretudo do ponto de vista de uma crítica que se apropria dos movimentos da crônica, das descrições detalhadas mas sem perder o tom livre, da fixação dialógica de uma essência universal.

Há também em Baudelaire algo da concepção estética de *L'Histoire de la peinture en Italie* de Stendhal, como se este livro fizesse uma mediação na leitura que Baudelaire faz dos *Salons* de Diderot. E vale destacar que para Stendhal o conceito de belo difere da definição do “prazer desinteressado” de Kant. Para Stendhal, o belo é “une promesse de bonheur”, e é Nietzsche<sup>5</sup> quem chama a atenção para essa diferença entre as duas concepções, atenção sobre a qual recai depois Giorgio Agamben<sup>6</sup>. O conceito de belo, nesse sentido, passa a ser visto não mais do ponto de vista do “espectador desinteressado” kantiano, mas do próprio “artista interessado” stendhaliano, apesar das críticas que fazemos hoje à atitude stendhaliana diante dos quadros. Mas, enfim, se formos enveredar pelas fontes da concepção de crítica para Baudelaire teríamos que ir a Pascal, Balzac<sup>7</sup> e muitos outros.

Um dos pontos de divergência entre Baudelaire e Murilo é a conhecida recusa de Baudelaire à fotografia, que ele contrapunha à imaginação, esta, sim, uma força criativa para ele. Lembremos que Murilo escreve *retratos*. De qualquer forma, a imagem<sup>8</sup> é elemento central na crítica (e na obra como um todo) baudelairiana, e o interesse tanto de um quanto do outro é pelo impacto causado pela visualidade, pela contemplação de uma obra. “Muitas vezes me acontece de apreciar um quadro unicamente pela soma de ideias ou de devaneios que evoca em meu espírito” (Baudelaire, 1995: 774). É como se não houvesse na obra uma verdade estética a ser extraída, uma leitura específica a ser feita. Interessa-lhe mais o que a imagem da obra causa ou suscita, o que provoca de “sobrenatural”. E esse apreço pela imaginação e pela sensibilidade é um dos legados mais importantes deixados pelo romantismo, e o encontramos tanto em Baudelaire quanto em Murilo,

5 Terceira dissertação — “O que significam ideais ascéticos?” — sobre a *Genealogia da moral*.

6 No capítulo de abertura — “A coisa mais inquietante” — de *O homem sem conteúdo*.

7 Em *Exposição universal de 1865*, Baudelaire menciona a influência de Balzac na sua crítica de arte.

8 Murilo fala em “‘pintor’ Baudelaire” (Mendes, 1994: 1133), numa clara alusão ao poder imagético do poeta-crítico francês.

enquanto ecoa em nós a afirmação de Élie Faure: “Somente escutando nosso coração podemos falar da arte sem a diminuir” (Faure, 1990: 3).

Por conta da quantidade de artistas que expunham nos Salões (ele excluía muitos, mas também introduzia outros que não haviam exposto), Baudelaire precisava estabelecer uma estratégia crítica. O que ele decide fazer é ordená-los por assunto, isto é, pela temática, um procedimento que consequentemente não aparece na crítica de Murilo, que era completamente anacrônico (tal como Didi-Huberman concebe esse termo) e livre nesse sentido. Mas, assim como em Baudelaire, na obra muriliana são muito importantes os relatos das visitas. O francês relatava como havia sido a visita a determinado Salão, como as pessoas reagiam às obras, ao evento, etc. Da mesma forma, Murilo reconta – muitas vezes com riqueza descritiva – como foi a visita que fizera ao ateliê de um, ou um encontro fortuito com outro, uma anedota ou caso curioso, ou mesmo a visita que recebera de alguém (o que acontecia grande frequência). Enfim, trata-se, nos dois casos, de uma crítica que se apropria da narratividade e da técnica de descrição<sup>9</sup>. São críticos que tentam criar a imagem do artista, a captação fulgurante do gênio de um determinado artista, seu processo imaginativo, muito mais do que a apreensão detalhada de uma obra específica, o comentário geral sobre um quadro ou tendência. Há em ambos um interesse pela essência da arte, do processo criativo. Portanto, o que eles buscam é reconhecer o artista que consegue acessar à sua maneira tal essência, aquilo que é invisível, o inexplicável, ou seja, aquilo que é impossível dizer de uma obra.

Na crítica de Murilo encontramos descrições de ateliês; relatos de encontros e de experiências vividas por ele ou pelo retratado; confissões, dele e dos outros; apresentação do percurso do retratado, desde a concepção da obra, a formação cultural e intelectual do retratado, até a recepção do público e da crítica especializada. Suas citações não provêm unicamente de livros, mas também de conversas e lembranças. Em resumo, Murilo nunca foi um crítico de escola, sua escrita é extremamente lacunar, preocupada mais com a essência, a unidade e o simbólico do que com o detalhe, a minudência.

Júlio Castañon Guimarães rejeita, de certa forma, o termo “crítica de arte” com relação à obra muriliana. Escreve ele: “Pode-se falar em crítica de arte, mas nem sempre a expressão parece inteiramente adequada, pois muitos dos textos não têm as características habituais de um texto de crítica de arte e se aproximam de textos de outra natureza, como até mesmo o poema, com os quais de fato muitas vezes se confundem”<sup>10</sup>. Mas o que importa destacar é que, justamente nessa confusão de gêneros, Murilo se encontra como um “crítico amador”.

---

9 A descrição de uma obra de arte já é por si só uma interpretação em que a percepção foi significada a priori, porque já está imbuída de um “conteúdo conceitual”. Escreve Georges Didi-Huberman: “Todo objeto, todo fenômeno visíveis já trazem sua consequência interpretativa” (Didi-Huberman, 2013: 135).

10 GUIMARÃES, Júlio Castañon. “A forma severa: ajustes de roteiro em Murilo Mendes”. *Remate de males*, Campinas-SP, (32.1): pp. 19-33, jan.-jun., 2012.



Provavelmente nesse ponto é possível estabelecer um dos paralelos mais interessantes com as *Chroniques d'art* de Guillaume Apollinaire, pois não sendo a expressão “crítica de arte” a mais apropriada, seria então talvez melhor utilizar em seu lugar “crônica de arte”? Não esquecer que o próprio termo “retrato-relâmpago”, por si só, já apresenta a crítica muriliana como um instantâneo, como a tentativa de fixação de um episódio (como a crônica?).

Por fim, é importante lembrar também que Apollinaire não era tido como um crítico especialista. Para Nicolas Beauvin, ele tinha “une sorte d'autorité naturelle”. Ou seja, por ser um autodidata da arte, alguém que não possui uma formação tradicional<sup>11</sup> em arte, Apollinaire, assim como Murilo, permitia-se leituras mais visionárias e, por consequência, vanguardistas. Ele é conhecido pelo tom jornalístico (embora não consideremos que seja o caso da crítica poética que ele realiza em *Les peintres cubistes*) de sua crítica. Embora Murilo, ao que se sabe, não tenha sido taxado de forma tão explícita e pejorativamente de jornalista, podemos continuar traçando o paralelo com a crítica-crônica de Apollinaire. Muitas vezes, identificam nesse “tom jornalístico” uma falta de domínio dos recursos estéticos e históricos da análise crítica. Mas, ainda que não tenha a audácia teórica de um Baudelaire ou um Valéry, por exemplo, ou que não escreva como pintores-teóricos como Matisse e Kandinsky, é inigualável sua alta capacidade de reconhecer entre tantas obras e artistas aquilo que de fato possui densidade artística, e são muitos a destacar esse raro poder de discernimento. Além disso, ele exerceu na França um papel decisivo na discussão da arte, além de ter sido, assim como Murilo, um centro de amizades, como escreveu Manuel Bandeira sobre Murilo Mendes, era: “amigo dos seus amigos”.

As crônicas de arte de Apollinaire, ainda que obviamente marcadas por um relato temporal característico desse gênero, não apresenta nada de simplório. É preciso apreender o que há por trás do aspecto memorialístico do texto fluente e elegante (ainda que porventura com certas marcas de oralidade) de Apollinaire. Entre a erudição de trabalhador incansável e o detalhe insólito, entre a memória e o tom elegíaco, há nas crônicas de arte desse poeta-crítico francês a busca de um mundo perdido, ao que o ligamos imediatamente com a crítica muriliana, também sempre em busca de uma perda. Em ambos fica evidente a aliança entre inovação vanguardista e tradição, com base em saberes múltiplos, manifestadores de variados interesses; em ambos vemos uma crítica de arte feita como crônica, para além das concepções classicistas de crítica e do biografismo de Vasari, movimento já iniciado nos *Salões* de Diderot.

---

11 Mas o que seria uma “formação tradicional em arte” naquele tempo? A resposta obriga-nos a adotar um olhar histórico de extrema importância, para que possamos situar a crítica-crônica na história da crítica de arte. Entretanto, precisaríamos de muito mais espaço e fôlego para este estudo. Basta-nos, por enquanto, destacar o fato de já Baudelaire — quando comenta sobre a *Estética* de Hegel e o próprio legado romântico — manifestar uma espécie de recusa a qualquer sistematização. E podemos dizer que Murilo e Apollinaire adotaram essa mesma postura liberta.

Propomos, enfim, partindo do método intuitivo da forma crítica amadora de Murilo Mendes – e seu diálogo com todos os ecumenismos, com a convergência das muitas formas de conhecimento humano –, a defesa de uma *sensibilidade científica* como meio de observar e testemunhar (visual e textualmente) a experiência com a arte-vida. Essa união da sensibilidade intuitiva com a busca intelectual está na base no projeto crítico imagético de Murilo (e a reconhecemos, com as devidas ressalvas, nos escritores-críticos franceses que aqui abordamos), mas é antes de tudo algo inerente à condição humana, por mais que muitos ignorem. Em outras palavras, precisamos sensibilizar a nossa inteligência, porque somos antes de tudo seres tocados pelas sensações, pelas emoções, pelos afetos. Mário Pedrosa resume bem essa obviedade tão imperceptível para muitos:

Sim, a sensibilidade é motriz em tudo o que o homem faz, em tudo sobre que age, em tudo que descobre pela imaginação criadora. Em todos os domínios, inclusive nos da política e da ciência. Não é apanágio só dos artistas. Os cientistas mais fecundos têm de fazer prova de muita sensibilidade, de muita finura intelectual e de muita imaginação inventiva quando, partindo de suas experiências, que jamais são fruto de simples cadeia lógica de argumentos, conseguem formular hipóteses, derrubar teorias, desvendar horizontes. (Pedrosa, 2015: 260-1)

Outra chave de leitura importante, que não pode nos escapar, para compreender a crítica de arte universalista muriliana é sua ligação com o catolicismo. Há, podemos dizer, pelo menos três momentos do catolicismo muriliano: o anterior à conversão na década de 1930, quando da morte de Ismael Nery, isto é, um “catolicismo” – por assim dizer – de formação familiar; o catolicismo, digamos, mais fervoroso, de um certo período que se segue à conversão, bem perceptível nos livros *Tempo e eternidade* e *O discípulo de Emaús*; e o catolicismo arrefecido do Murilo habitante de Roma, isto é, em sua fase de maior desenvolvimento do ofício da crítica de arte, como vimos. Mas o que importa salientar é que desde o Murilo da década de 1920, aquele que já atentava para a poética surrealista e os demais movimentos de vanguarda surgidos na Europa, já apresenta uma força cristã que singulariza sua concepção de literatura e arte.

No ensaio “Breton, Rimbaud e Baudelaire” Murilo rebate o livro *Position politique du surréalisme* (1935), de Breton, defendendo que ao contrário do que o pai do surrealismo afirma, Baudelaire e Rimbaud são poetas de profunda força cristã. Por aí se pode perceber como as concepções de catolicismo e surrealismo do Murilo entram e saem por múltiplas e complexas vias, que ora se cruzam, ora se negam, mas pelas quais precisamos seguir, correndo o risco das contradições, mas encorajados pela liberdade das convergências. Sobre *Uma temporada no inferno*, de Rimbaud, por exemplo, Murilo escreve:

Nesse livro sombriamente, desesperadamente cristão [...] – não desse cristianismo adocicado de Coppés ou Francis Jammes, mas do cristianismo catastrófico de certos místicos da Idade Média, que força religiosa, que intuição do martírio e do sacrifício. [...] Quando diz que “l’existence est ailleurs” e “que nous ne sommes pas au monde”, transcreve – talvez inconscientemente – palavras de despedida do Cristo aos apóstolos, no Evangelho de São João – palavras que Breton naturalmente desconhece... “J’ai reçu au coeur le coup de la grâce!”. E a sentença famosa – “changer la vie” – é a mesma que S. Paulo aplica ao homem velho – o homem formalista, o fariseu, o rotineiro – para se revestir do homem novo, que enxerga todas as coisas à luz do Cristo, e ajuda à transfiguração do mundo. (Mendes, 2001: 47-51).

Da mesma forma, Murilo reconhece em Apollinaire alguém que percebe a atualidade moderna do catolicismo. E escreve também que Baudelaire era “um homem integralmente possuído pelo espírito católico” (idem). Murilo reconhece na prosa crítica de Baudelaire uma indiscutível formação católica, e percebe, em Rimbaud, inclusive um conhecimento da tradição mística medieval.

Sobre Breton e a diferença entre catolicismo e marxismo, Murilo escreve que

[...] a questão se resume no seguinte: Breton desconhece inteiramente o catolicismo, ou confunde com os catolicões. Ele julga que essa doutrina só pode abrigar os bem-pensantes, os carolas, os conformados com a mediocridade, e os fanáticos da ordem policial. Entretanto, o espírito católico é mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo. Enquanto o marxismo espera a destruição de uma classe, a transferência de seus bens para outra, e a instalação de um confortável paraíso na terra, o catolicismo espera a destruição do universo inteiro pelo fogo do Espírito Santo. Não ficará pedra sobre pedra! (Mendes, 2001: 47-51).

No entanto, em *Retratos-relâmpago* e *Invenção do finito* Murilo Mendes já não lê mais os intelectuais e artistas a partir de um viés católico mais evidente, estando este esmaecido no subtexto, nos silêncios. Mesmo as obras de grande força cristã já não são mais tão abordadas por esse ângulo. Talvez pelo fato de a mudança definitiva para Roma coincidir com a fase de arrefecimento do fervor católico de Murilo, o que não significa dizer que ele abandona sua espiritualidade, mas sim que ela assume uma manifestação de ordem muito mais mística do que católica.

O importante é perceber o quanto essa multiplicidade de interesses evidencia um caráter irrequieto e questionador por excelência da postura muriliana diante da vida e da arte. Além do mais, parece-nos que podemos detectar também essa mesma atitude inquieta na obra de Diderot, Baudelaire e Apollinaire. Cabe-nos dizer, por fim, que os paralelos e as contradições entre estes escritores-críticos são inúmeros. Afinal, eles constituíram, cada qual, um universo à parte, com traços e características peculiares que os distingue não só entre si, mas entre todos os que se debruçaram sobre as discussões em torno das artes. Foram levantadas aqui apenas algumas

centelhas para um futuro trabalho comparativo com maior densidade. Mas, ao mesmo tempo, não nos privamos de rascunhar certas aproximações entre eles.

### **Referências Bibliográficas**

AGAMBEN, G., [2012]. *O homem sem conteúdo*. (Trad. Cláudio Oliveira). Belo Horizonte: Autêntica.

AMOROSO, M. B., [2013]. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. São Paulo: Editora Unesp; Juiz de Fora: Museu de Arte Murilo Mendes.

APOLLINAIRE, G., [1997]. *O Bestiário ou cortejo de Orfeu*. (Trad. Álvaro Faleiros). São Paulo: Iluminuras.

APOLLINAIRE, G., [2009]. *Chroniques d'art (1902-1918)*. Paris: Gallimard.

APOLLINAIRE, G., [2013]. *O flâneur das duas margens*. (Trad. Júlio Castañon Guimarães). Rio de Janeiro: José Olympio.

ARGAN, G. C., [2010]. *Arte e crítica de arte*. (Trad. Helena Gubernatis). Lisboa: Editorial Estampa.

BAUDELAIRE, C., [2000]. *Critique d'art: suivi de critique musicale*. Paris: Gallimard.

BAUDELAIRE, C., [2008]. *Escritos sobre arte*. (Trad. Plínio Augusto Coêlho). São Paulo: Hedra.

BAUDELAIRE, C., [2010]. *O pintor da vida moderna*. (Trad. Tomaz Tadeu). Belo Horizonte: Autêntica.

DIDEROT, D., [1993]. *Carta sobre os surdos e mudos: para uso dos que ouvem e falam*. (Trad., apresentação e notas Magnólia Costa Santos; citações do grego e do latim traduzidas por João Ângelo Oliva Neto). São Paulo: Nova Alexandria.

DIDEROT, D., [2013]. *Ensaio sobre a pintura*. (Trad., apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky). Campinas: Ed. Unicamp.

DIDI-HUBERMAN, G., [2010]. *O que vemos, o que nos olha*. (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Ed. 34.

DIDI-HUBERMAN, G., [2013]. *Diante da imagem*. (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Editora 34.

FAURE, É., [1991]. *A arte moderna*. (Trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes.

FAURE, É., [1990]. *A arte renascentista*. (Trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes.

GOMBRICH, E. H., [2015]. *A história da arte*. (Trad. Álvaro Cabral) Rio de Janeiro: LTC.

- GUIMARÃES, J. C., [1993]. *Territórios/Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago.
- GUIMARÃES, J. C., [2012]. (Org.) *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- MENDES, M., [2001]. *Breton, Rimbaud e Baudelaire*. In: *Anuário de Literatura: especial Murilo Mendes*. V.9.
- MENDES, M., [1994]. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- NEHRING, M. M., [2002]. *Murilo Mendes: crítico de arte: a invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial.
- NIETZSCHE, F., [2012]. *Genealogia da moral: uma polêmica*. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras.
- NOVALIS; SCHILLER, F.; SCHLEGEL, F.; KLEIST, H.; HÖLDERLIN, F., [1994]. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. (Antologia e edição de Javier Arnaldo). Madrid: Tecnos.
- PEDROSA, M., [2015]. *Arte. Ensaios*. (Org. prefácio e notas Lorenzo Mammi). São Paulo: Cosac Naify.
- VENTURI, L., [2016]. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70.