



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

ARTE DOS QUATRO CANTOS DO MUNDO: a coleção do poeta e o processo contínuo de formação do acervo do Museu de Arte Murilo Mendes

Lucas Figueiredo Lopes

UNIRIO / MAST – RJ, fevereiro de 2016

DISSERTAÇÃO

apresentada ao

Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio

***LINHA DE PESQUISA 02 – MUSEOLOGIA PATRIMÔNIO INTEGRAL E
DESENVOLVIMENTO***

Professor Orientador – Prof. Dr. Márcio Ferreira Rangel

Aluno – Lucas Figueiredo Lopes

Rio de Janeiro, fevereiro de 2016

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO RIO DE JANEIRO – UNIRIO EM PARCERIA COM O MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS – MAST COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO.

Aprovado por:

Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel (orientador)

Prof. Dr. Mário Chagas (PPG-PMUS/UNIRIO)

Prof. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira

L864 Lopes, Lucas Figueiredo.
Arte dos quatro cantos do mundo: a coleção do poeta e o processo contínuo de formação do acervo do Museu de Arte Murilo Mendes / Lucas Figueiredo Lopes, 2016.
102 f. ; 30 cm

Orientador: Márcio Ferreira Rangel.
Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro ; MAST, Rio de Janeiro, 2016.

1. Museu de Arte Murilo Mendes. 2. Mendes, Murilo, 1901-1975
3. Museologia. 4. Museus – Administração da coleção. 5. Arte – Colecionadores e coleção. I. Rangel, Márcio Ferreira.
II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais Mestrado em Museologia e Patrimônio.
III Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDD – 069.5

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me ajudar a trilhar este caminho.

Ao final deste processo, algumas pessoas merecem estar presente neste momento de gratidão.

Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Marcio Ferreira Rangel, pela orientação, pela paciência e por todo o aprendizado neste período.

Ao Prof. Dr. Mário de Souza Chagas, pela presença constante em toda profissional e pelo afeto a mim oferecido.

À Prof. Dr^a. Nícea Helena de Almeida Nogueira, pelo carinho e respeito.

Ao meu queridíssimo Valtencir Almeida Passos, por ser mais do que um irmão e por abrir as portas do seu conhecimento.

A toda a equipe do Museu de Arte Murilo Mendes, por me receber sempre da melhor forma imaginável e me auxiliar neste trajeto.

Ao poeta Murilo Mendes, que, mesmo após sua partida, continua a instigar aqueles que minimamente têm a sorte de conhecer parte de sua obra.

À minha família, que sempre estive ao meu lado.

À Vitória e Pagu, que me fizeram repensar o mundo.

À minha amada, amiga, companheira Thainá, que é minha razão de ter chegado tão longe. Obrigado por permitir que eu viva ao seu lado.

RESUMO

Pesquisa referente ao processo de formação do acervo do Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, a partir de sua primeira coleção: Coleção de Artes Plásticas Murilo Mendes. Para tal, as principais noções elencadas para a elaboração do presente trabalho se relacionam diretamente com os conceitos de Musealização, Memória, Coleção, Coleccionismo, Coleccionador e Documentação Museológica. Para compreender essa primeira coleção, foi necessário revisitar o colecionador e adentrar parte de seu universo. O levantamento de seus dados biográficos trouxe indícios de suas preferências afetivas e estéticas que permeavam sua coleção. Por se tratar de uma instituição que se originou em função de um determinado personagem e sua coleção, no caso, o poeta Murilo Mendes, a análise perpassou a verificação das ações museológicas desenvolvidas pela instituição análoga ao seu acervo. Foram considerados ainda nessa etapa os processos de aquisição, no sentido de perceber o equilíbrio entre a identidade do museu, sua coleção e as novas obras adquiridas.

Palavras-chave: Murilo Mendes – Museu - Museologia – Patrimônio - Coleção

ABSTRACT

Research referring to the process of formation of the collection of the Museum of Art Murilo Mendes from Universidade Federal de Juiz de Fora, taking as a starting point his first collection: Murilo Mendes Fine Arts Collection. To this end, the main notions listed for the preparation of this work are directly related to the concepts of Musealization, Memory, Collection, Collecting, Collector and Museological Documentation. To comprehend this first collection was necessary to revisit the collector and into part of his universe. The survey of his biographical data brought evidence of their emotional and aesthetic preferences that permeated his collection. Considering it is an institution which originated due to a certain persona and his collection, in this case, the poet Murilo Mendes, analysis pervaded by checking the museum actions taken by the museum, analogous to its collection. They were also considered at this stage acquisition processes in order to perceive the balance between the identity of the museum, its collection, and new art objects acquired.

Key-words: Murilo Mendes – Museum – Museology – Heritage - Collection

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CDDC	CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL
CMM	CENTRO MURILO MENDES
CEMM	CENTRO DE ESTUDOS MURILO MENDES
FAFILE	FACULDADE DE FILOSOFIA E LETRAS
FUNALFA	FUNDAÇÃO CULTURAL ALFREDO FERREIRA LAGE
ICOM	CONSELHO INTERACIONAL DE MUSEUS
MAM	MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO
MAMM	MUSEU DE ARTE MURILO MENDES
MAST	MUSEU DE ASTRONOMIA E CIENCIAS AFINS
MEC	MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DESPORTO
PROPLAN	PRÓ-REITORIA DE PLANEJAMENTO E DESENVOLVIMENTO
UFJF	UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Retrato de Murilo Mendes por Ismael Nery	22
Figura 2	Murilo Mendes e Cândido Portinari	24
Figura 3	Murilo Mendes ao lado da obra <i>composição surrealista</i>	30
Figura 4	Croqui de Ismael Nery para capa do livro <i>Poemas</i> de Murilo Mendes	50
Figura 5	Texto de Abertura do álbum <i>Colages</i> , de Magnelli	54
Figura 6	Gravura <i>Le Voileier Dans La Forêt</i> , de Hans Arp, 1962	55
Figura 7	Verso da obra <i>Le Voileier Dans La Forêt</i> , de Hans Arp, 1962.....	55
Figura 8	Óleo sobre tela, <i>Variabile verde 5</i> , de Gastonne Biggi, sem data ...	56
Figura 9	Sede do antigo Centro de Estudos Murilo Mendes	64
Figura 10	Museu de Arte Murilo Mendes	67
Figura 11	Colagem de Alberto Magnelli, sem título, 1965	80
Figura 12	Desenho, <i>Murilo ouvindo música</i> , de Arpad Szenes	81
Figura 13	Gravura, <i>Sabará</i> , de Fayga Ostrower, 1948	82
Figura 14	Gravura sem título de Beatriz Milhazes, 1992	87

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	OS CAMINHOS DE MURILO	16
1.1	MURILO MENDES: UM POETA COLECIONADOR	17
1.2	PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS	26
1.3	MURILO MENDES: UM VANGUARDISTA COLECIONADOR	36
CAPÍTULO 2	OS CAMINHOS DA COLEÇÃO	46
2.1	BIOGRAFIA DE UMA COLEÇÃO	46
2.2	COLEÇÃO MURILO MENDES E A UFJF	57
2.3	DO CEMM AO MAMM	63
CAPÍTULO 3	A COLEÇÃO MURILO MENDES HOJE	70
3.1	POLÍTICA DE ACERVO E O DISCURSO COLECIONISTA	70
3.2	MURILO, AFETO, COLEÇÃO E MAMM	77
3.3	NOVAS COLEÇÕES E NOVOS CAMINHOS	84
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade, inextinguível pelas formas me assaltavam e assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida

Murilo Mendes em “O olho precoce”

Considero importante iniciar este trabalho contextualizando o leitor acerca de minha própria trajetória, que resultou na escolha do referido tema escolhido. Para tanto, opto por utilizar, inicialmente, os verbos *em primeira pessoa* a fim de proporcionar a quem lê a proximidade que julgo adequada com esta pesquisa, bem os caminhos percorridos durante esse percurso.

Durante a infância, um hábito comum aos amigos e familiares me despertava interesse: o colecionismo. Mesmo sem perceber, as pessoas colecionam, cotidianamente, uma gama bastante substancial de objetos: figurinhas, chaveiros, obras de arte, acessórios, brinquedos, móveis, entre outros tantos. Poderíamos elencar uma infinidade de categorias de objetos colecionáveis, porém, dentre tantas categorias, uma em especial salta aos meus olhos: coleções de obras de arte.

Meu interesse por objetos de coleções teve início durante a graduação em Museologia, principalmente nas experiências de estágio proporcionadas pelo curso. Observar a trajetória dos objetos inseridos na dinâmica dos acervos museológicos me possibilitou refletir sobre como os processos técnicos se fundamentam na teoria, permitindo explorar as potencialidades dos objetos.

No ano de 2007, durante estágio no extinto Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU) do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), pude participar do projeto de implantação do Ecomuseu da Ilha Grande. Por se tratar de uma tipologia diferenciada de um museu tradicional¹, poder observar o processo de formação do acervo da instituição me chamou muito a atenção. A seleção e doação dos objetos feita pelos indivíduos residentes naquela localidade mostravam, ainda que subjetivamente, que eles, de fato, desejavam ser representados ali, e, mais do que isso, mostravam como eles queriam ser representados dentro daquele espaço. A formação da coleção da instituição estaria, portanto, ligada a representações individuais, através de objetos pertencentes a coleções particulares.

No ano de 2009, tive oportunidade de estagiar no setor educativo do Museu da República no Rio de Janeiro, onde pude vivenciar outro momento da trajetória dos objetos. Diante das exposições, através de visitas mediadas e atividades educativas, pude perceber como a polissemia de narrativas emanava dos objetos diante de variados públicos. Isso mostra a potencialidade informacional que as coleções possuem. Por mais que o museu tenha uma intencionalidade embrionária na narrativa da exposição e por mais que esse processo ocorra em seu espaço, ele, de alguma maneira, foge de sua alçada, uma vez que a leitura expográfica por parte do público não pode ser controlada em definitivo, por mais técnicas e recursos museográficos que se tenham empregados.

Durante a graduação em Museologia, concatenar esses interesses me levava sempre aos museus de Arte e a como as coleções inseridas nessas instituições eram pensadas e repensadas com o tempo.

No ano de 2010, recém-formado em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), fui admitido em Concurso Público na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). A referida instituição possui, até o momento de realização desta pesquisa, um total de sete museus². No entanto, esse número, em breve, será ampliado, tendo em vista a criação do Memorial da República Presidente Itamar Franco, com previsão de inauguração programada para

¹ Enquanto museu tradicional se dá sobre o tripé edifício, acervo e público, o ecomuseu relativiza esse tripé, transformando-o em território, processos culturais e comunidade.

² Informação cedida pela Secretaria de Relações Internacionais da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

agosto de 2014³, e do Planetário, ainda sem data de inauguração prevista, que comportará um museu de ciência e tecnologia.

Uma vez inserido no quadro de funcionários da UFJF, fui alocado na Pró-reitoria de Cultura, sendo, posteriormente, encaminhado para o Museu de Arte Moderna Murilo Mendes (MAMM). Uma vez apresentado à equipe técnica do museu, pude perceber que existia, ali, uma preocupação latente em relação à qualificação daquela. Essa equipe contava, até então, com um *designer*, um expógrafo, dois restauradores de obras em suporte de papel, um restaurador de pintura e escultura, uma educadora, uma bibliotecária, uma arquivista e um produtor cultural. Além da equipe técnica qualificada, a instituição dispunha de infraestrutura privilegiada, contando com um laboratório de conservação e restauro de obras de arte em suporte papel, um laboratório de conservação e restauro de pinturas e esculturas, anfiteatro com 188 lugares, biblioteca, reserva técnica e três galerias de exposições, sem considerar, aqui, os setores administrativos da instituição. Vale ressaltar que todos os ambientes supracitados estavam, naquele momento, devidamente aparelhados e climatizados.

Diante das boas condições para o desenvolvimento de exposições e demais atividades de comunicação do museu, iniciamos um processo de qualificação do acervo, buscando pesquisas que nos possibilitassem compreender a formação da coleção e os traços de seu colecionador. Diante das necessidades da instituição, não pudemos nos debruçar com o tempo devido sobre essas questões, o que causou em mim um vazio contextual quanto à compreensão do acervo. Conhecer Murilo Mendes a partir de sua trajetória pessoal e profissional é, de alguma maneira, enxergar as obras de arte desse museu em sua plenitude. Os caminhos que essas obras percorreram desde a sala de seu colecionador até a Reserva Técnica do museu nos abrem uma gama de leituras e interpretações valorativas à vida de nosso personagem e de suas coleções.

A proposta do trabalho em questão é estudar o processo de formação da coleção de arte do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) a partir de sua criação, em 19 de dezembro de 2005, até o presente momento. Compreende-se o Museu como um espaço de construção de conhecimento, assim como um lugar de memória, posicionado, socialmente, como um local de aquisições de objetos, no

³ O Memorial da República Presidente Itamar Franco foi inaugurado no dia 21 de dezembro de 2015.

caso, obras de arte, que contribuam no processo narrativo ao qual o museu se propõe. Para tal, deve-se considerar que todo o acervo artístico embrionário que possibilitou a transformação do Centro Murilo Mendes (CMM), que existia em função da coleção literária e arquivística de Murilo Mendes, em Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) e, posteriormente, em MAMM partiu da vontade do patrono da instituição em estabelecer, para si, uma coleção de obras de arte. Dessa maneira, para estudar a formação da coleção do museu, inevitavelmente, é necessário remeter-se ao colecionador primeiro, ou seja, à figura de Murilo Mendes.

Remeter-se ao poeta mineiro significa abordar a sua trajetória de vida, identificando elementos que possam ter contribuído nos critérios de seleção e formação de sua coleção. O próprio Murilo auxiliará na realização dessa tarefa, uma vez que, como poeta e escritor, dedicou parte de sua obra à narrativa de sua história de vida. A partir de seus escritos, poder-se-ão encontrar relatos e expressões que indicarão a relação sensível de Murilo com o sentido da visão, os quais, posteriormente, irão desencadear em sua maneira singular de perceber a realidade e sua relação com o mundo das artes plásticas. Momentos como sua mudança para o Rio de Janeiro em 1921 e, posteriormente, para a Itália, em 1957, foram marcantes na sua teia de relações que lhe possibilitaram começar e ampliar sua coleção de obras de arte. Deve-se considerar, ainda, que a formação dessa coleção deve ser analisada “[...] de maneira abrangente a trajetória de Murilo Mendes como poeta, crítico e, sobretudo, grande amante da pintura. É preciso nunca perder de vista a importância da visualidade e, mais especificamente, das artes plásticas na produção muriliana” (DAIBERT, 1995, p. 109).

A extensão da coleção de artes plásticas de Murilo se deu até perto de sua morte em 1975. Pelo fato de a maioria de suas obras terem sido agraciadas como presentes dos próprios autores, é possível acreditar que sua coleção poderia ser ainda maior se sua trajetória de vida não chegasse ao fim aos 74 anos.

Alguns anos após a criação do CMM e a descoberta do acervo de artes plásticas de Murilo Mendes, é realizado um acordo entre a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e a então viúva do poeta, Sra. Maria da Saudade Cortesão Mendes, com o intuito de trazer esse acervo para a cidade natal de Murilo. Dessa forma, o CMM é transformado em CEMM e, posteriormente, em MAMM (Museu de Arte Moderna Murilo Mendes), com a missão de “[...] ampliar o acesso da sociedade ao acervo relacionado ao poeta Murilo Mendes, estimulando e desenvolvendo

pesquisas e atividades científico-culturais para preservar e difundir o pensamento muriliano” (MAMM, 2010, p. 6). É sobre esses processos e caminhos pelos quais a coleção passou, com enfoque maior no museu, que o presente trabalho se debruçará.

O presente trabalho teve como objetivo geral compreender como se deu a formação da coleção de obras de arte do poeta Murilo Mendes e como esse processo se refletiu nos caminhos que esses objetos percorreram até o Museu de Arte Murilo Mendes. Dentro desse propósito, constituímos como objetivos específicos: analisar os objetos da coleção como documentos e a coleção como suporte da trajetória do colecionador; investigar a relação existente entre a coleção e o perfil pessoal e profissional do poeta; e refletir a como a Política de Acervo pode abarcar discursos dos colecionadores dos quais as coleções se originam. Tendo como estudo de caso a coleção de Murilo Mendes.

Para compreender a trajetória dessa coleção diante de seus colecionadores – ora Murilo Mendes, ora o Museu de Arte Murilo Mendes –, realizamos um levantamento bibliográfico sobre a produção do poeta e crítico de arte, bem como de suas correspondências e documentos, a fim de subsidiar as categorias críticas basilares ao nascimento desta coleção. Para tanto, identificamos, junto à Divisão de Arquivo do Setor de Biblioteca e Informação do Museu de Arte Murilo Mendes, toda a documentação que estava vinculada às relações traçadas pelo poeta. Concomitantemente, elaboramos outro levantamento bibliográfico com o intuito de identificar estudos anteriores realizados sobre Murilo Mendes e sua obra a fim de compreendê-lo segundo outros campos de conhecimento, conseguindo enxergá-lo, principalmente, a partir da história, da literatura e das artes. Realizamos, ainda, um levantamento de recortes de jornais e correspondências, identificando uma disputa criada entre três cidades – Brasília, Rio de Janeiro e Juiz de Fora – para adquirir a coleção do poeta após sua morte.

Após a análise da coleção embrionária do MAMM, realizamos levantamento e pesquisa sobre as demais coleções pertencentes ao museu, relacionando-as com a missão da instituição. Em seguida, destacamos a documentação disponibilizada pela instituição em procedimentos de pesquisa presencial e/ou virtual que apontam sua política de acervo.

Com o intuito de responder as questões propostas, fez-se necessário abordar alguns conceitos inerentes ao tema e seus autores. Para tratar da relação

estabelecida entre o colecionismo, a coleção e o colecionador, trabalhamos os conceitos supracitados e seus respectivos autores. Nesse sentido, analisar os trabalhos de Pomian, Baudrillard, Benjamin, Blom e Moles se mostrou indispensável para cumprir tal tarefa. Compreendendo que era necessário classificar o perfil de colecionador inerente a Murilo Mendes, buscamos em Maria de Lourdes Eleutério tal definição.

Assim, o presente trabalho se estruturou em três capítulos. No primeiro, apresentamos o personagem Murilo Monteiro Mendes. Além de poeta, Murilo possui outras facetas que só fazem sentido quando compreendemos os caminhos pelos quais transitou. Uma breve incursão por sua trajetória de vida permitiu ainda mapear lugares e momentos relevantes para o desenvolvimento do presente trabalho. Além de apresentar o personagem principal, este capítulo buscou elucidar os principais movimentos e pessoas que influenciaram sua produção e o aproximaram do mundo das artes plásticas. Por último, intentou apresentar sua faceta colecionista.

O segundo capítulo se dedicou a identificar alguns dos processos que possibilitaram Murilo Mendes formar uma coleção, procurando identificar os traços identitários impressos nos objetos que refletem diferentes momentos da vida do poeta mineiro, aportado nos conceitos de coleção e circuito do objeto. Ademais, analisamos a trajetória da coleção após sua morte até sua aquisição pela UFJF, além do processo de transformação do CEMM em MAMM.

Já no terceiro capítulo, analisamos, inicialmente, a percepção do museu sobre o processo colecionista que envolve sua coleção. Nesse sentido, foi necessário refletir sobre a relevância da Política de Acervo como ferramenta de compreensão da coleção. No segundo momento, elucidamos alguns dos critérios de seleção da coleção Murilo Mendes. Por último, foi analisada a proposta da instituição de Política de Acervo, relacionando-as às novas coleções adquiridas.

Trabalhar com a questão da coleção do poeta Murilo Mendes se mostrou uma tarefa árdua e recheada de surpresas. Cada momento em que me debrucei sobre seus escritos e em escritos sobre ele pude conhecer um novo indivíduo. Uma figura que é impossível de ser classificada com um adjetivo que não aponte movimento, mudança, transitoriedade. Um homem que sempre buscou a contemporaneidade, não aceitando jamais se esgotar em um único momento.

Ter a oportunidade de estudar a coleção iniciada por Murilo Mendes e associá-la a ações museológicas é uma tarefa dura e, ao mesmo tempo, agradável.

Dura porque essa temática ainda é recente dentro da produção a respeito do poeta, existindo, portanto, poucas pesquisas nesse sentido. Contudo, agradável, tendo em vista a afeição desenvolvida pela coleção durante os três anos nos quais me dediquei à tarefa de catalogá-la. Sem deixar de mencionar o prazer que é debruçar-se sobre essas obras de arte ainda que para estudo, se é que é possível realmente só parar um momento para estudá-las sem contemplá-las.

A relevância, para determinados grupos, de tal coleção se mostra evidente ao percebermos as disputas estabelecidas após a morte do poeta, e este trabalho tem como intuito divulgar esse acervo singular e contribuir, ainda que modestamente, para uma maior visibilidade do Museu de Arte Murilo Mendes. Acreditamos que essas ações contribuem para manter pulsante a veia vanguardista do poeta mineiro.

CAPITULO 1

OS CAMINHOS DE MURILO

*Assisto em mim a um desdobrar de planos.
As mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move,
A luz desce das origens através dos tempos
E caminha desde já
Na frente dos meus sucessores.
Companheiro,
Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma.
Sou todos e sou um,
Sou responsável pela lepra do leproso e pela órbita vazia do cego,
Pelos gritos isolados que não entraram no coro.
Sou responsável pelas auroras que não se levantam
E pela angústia que cresce dia a dia.*

Murilo Mendes, em "Poesia em Pânico".

Antes de iniciar as principais questões do presente trabalho, é necessário apresentar esse personagem da literatura brasileira. Professor, poeta e crítico de arte, Murilo Mendes foi, antes de qualquer coisa, uma pessoa apaixonada pelas artes. Desde sua infância, mostrava sensibilidade e interesse por literatura e música (MENDES, 1968). Adentrando nos escritos de Murilo e sobre Murilo, é possível, inclusive, perceber uma intencionalidade em toda a sua trajetória ante o meio artístico, sua busca por uma rede social que influenciaria sua vida e produção.

Este capítulo não tem por objetivo realizar uma extensa biografia sobre o poeta, até mesmo porque não daria conta, em suas poucas páginas, de fazê-lo. O que se pretende é trazer à superfície dados que possam reforçar a associação da figura de Murilo: o colecionador.

Nesse sentido, a presente seção está dividida em três partes: a primeira traz uma apresentação de sua vida, através de autores como Júlio Castañon, Arlindo Daibert e Marta Nehring. Será levada em conta, também, a narrativa do próprio Murilo, que, em seu Livro *A Idade do Serrote*, de 1968, revive sua infância e adolescência na cidade de Juiz de Fora; a segunda busca apontar momentos que fizeram parte da construção identitária de Murilo, incluindo, aqui, sua faceta como artista; à terceira parte, caberá apresentar o colecionador existente na figura do poeta e a relevância dessa atividade para sua própria produção.

1.1 MURILO MENDES: UM POETA COLECIONADOR

Murilo Monteiro Mendes, filho de Onofre Mendes e Elisa Valentina, nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, no dia 13 de maio de 1901. Apesar de não ser abastada, sua família possuía uma condição privilegiada dentro da realidade juiz-forana da época. Seu pai desempenhou, ao longo de sua vida, a função de escrivão. É mostrando admiração por ele que Murilo se refere ao pai como:

Homem religioso, fez muito pela pobreza juiz-forana. Tomara parte saliente nas iniciativas progressistas da cidade. Liberal. Civilista. Detestava o alicismo. Irônico, trocista. E bom. Suas leituras preferidas: vidas de santos; certos livros de Alencar e Machado. Interessou-se muito pela minha educação literária. (MENDES, 1968, p. 81)

Sua mãe, Elisa Valentina Monteiro de Barros Mendes, cantora e pianista, faleceu aos 29 anos de idade, deixando Murilo com apenas um ano de vida. Onofre, seu pai, casa-se pela segunda vez com a sobrinha de Elisa, Maria José Monteiro Mendes. Sobre ela, Murilo escreve: “[...] Minha segunda mãe, Maria José, grande dama de cozinha e salão, resume a ternura brasileira. Risquei do vocabulário a palavra madrasta” (MENDES, 1968, p. 7).

Pela casa onde vivia, passaram pessoas importantes na vida de Murilo. Seu primeiro contato com a poesia se deu através da figura de Belmiro Braga (1872-1937), poeta brasileiro:

[...] eis o poeta Belmiro Braga, filho de português, autor de Montezinas, o João de Deus mineiro, dizem; amigo de meu pai, tendo eu sete anos voluntariamente me ensina a rimar e metrificar, mais tarde me abre as cavernas de sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descubro Bocage, Antônio Nobre, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, vingando-me dos tratados de F.T.D., Raposo Botelho, Conrado Cruz e dos chatíssimos livros de Samuel Smiles; passando sempre debaixo de nossas janelas me pergunta o que eu estou lendo agora, corrige meus primeiros versos engatinhando, sugere-me temas, com exemplar caligrafia capaz de tresfigurar o pior texto escreve quadras que recitarei nos saraus literários do Colégio Lucindo Filho ou da casa da Sinhá Leonor [...]. (MENDES, 1968, p. 53-54)

Esse foi o despertar do interesse de Murilo pela literatura. Nesse período, “[...] chegou a escrever a Alphonsus de Guimaraens, [...], Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Coelho Neto” (GUIMARÃES, 1993, p. 18). Obteve respostas de alguns deles, recebendo, inclusive, exemplares de livros.

No ano de 1910, ocorre a passagem do cometa de Halley, que acontece a cada 76 anos. Esse contato visual marcou profundamente a vida do poeta:

Mas ainda hoje a visão do cometa de Halley é uma das impressões mais fortes que guardo. Nunca vi coisa mais bela do que aquele corpo luminoso, com a sua enorme cauda resplandecente de estrelas, passeando pelo céu de minha cidade natal. Durante as três noites em que apareceu não dormi um minuto sequer e talvez tenha sido esse o primeiro instante em que me senti tocado pela Poesia. (MENDES, 1968, p. 93)

Apesar de compartilhar com seu filho a paixão pela literatura e interessar-se por tal educação, como o próprio Murilo narrou, Onofre mostrava grande preocupação quanto à postura do filho como estudante. O menino nunca se adaptou à estrutura rígida das instituições de ensino da época: “[...] Mau aluno, insubordinado, o garoto não se resignava à rigidez dos colégios. Só estudou quando teve a namorada a incentivá-lo” (GUIMARÃES, 1993, p. 19), fato este que durou um ano. A última instituição de ensino pela qual passou foi o colégio interno Salesiano, localizado na cidade de Niterói (RJ), de onde saiu sem se formar para nunca mais voltar a estudar. Mesmo não tendo se formado em Niterói, nessa mesma época, Murilo presencia um acontecimento que também foi importante para sua

aproximação à poesia. No ano de 1917, o futuro poeta foge do colégio interno para assistir a duas apresentações do bailarino russo Vaslav Nijinski. O próprio poeta descreve o efeito desse fato em sua vida:

Estamos no Rio de Janeiro dançante, ainda com o infinito da baía, sem arranha-céus ou pista de automóveis. Tenho 16 anos, logo rejeito a dimensão comum do mundo. Precipita-se o carro do meu destino. Alço-me à faixa do relâmpago. (MENDES, 1994, p. 1275)

Tocado mais uma vez pela poesia, Murilo se recusa a retornar para o colégio, sendo enviado para uma fazenda de parentes no interior de Minas Gerais, onde passa meses a ler, escrever e andar a cavalo. Ao regressar, não sentia mais o desejo de estudar, e sim o de ser poeta (GUIMARÃES, 1993).

Devido ao abandono dos estudos, a relação com seu pai, nesse momento, não era boa. Uma vez anunciado o desejo de ser poeta, Onofre demonstra grande preocupação com os provimentos de seu filho (GUIMARÃES, 1993), argumentando que “[...] o ofício de poeta, diz ele, não alimenta ninguém” (MENDES, 1994, p. 972). No entanto, respeita a decisão de Murilo, solicitando apenas que o filho arrumasse um trabalho de que pudesse tirar seu sustento. Como nos informa Guimarães (1993, p. 21), o aspirante a poeta atua em diversas áreas, sem, no entanto, se fixar em nenhuma. Telegrafista, guarda-livros e revisor de provas foram algumas de suas profissões nesse período. Em uma das atividades desenvolvidas por Murilo, ocorre um fato curioso. Professor de francês na cidade de Palmira (hoje, Santos Dumont/MG), próximo à Juiz de Fora, ele sai do emprego devido a desentendimentos com um padre. De acordo com Murilo, o religioso “[...] queria lhe roubar a namorada [...]”, e, “[...] segundo a versão do padre, Murilo transmitia aos alunos as ideias de Rousseau” (GUIMARÃES, 1993, p. 21).

De volta à sua cidade natal, a relação com seu pai se deteriora cada vez mais, chegando ao ponto de Murilo sair de casa. Passa por dificuldades até arrumar outro emprego, também por pouco tempo. Nesse período, colaborou com crônicas no jornal juiz-forano *A tarde*. Sob o pseudônimo de Medinacelli, na “[...] coluna 'Chronicas Mundanas', Murilo trata de forma crítica e muitas vezes irônica os acontecimentos sociais da Juiz de Fora do início do século XX, radiografados em seus footings pela Rua Halfeld” (THOMPSON, 2009, p. 30).

No ano de 1921, Murilo Mendes se muda para a cidade do Rio de Janeiro no intuito de trabalhar com seu irmão mais velho. Engenheiro, José Joaquim é “[...] convidado para chefiar a comissão de retombamento da lagoa Rodrigo de Freitas, do Ministério da Fazenda” (GUIMARÃES, 1993 p. 22)⁴, na zona sul da cidade, e decide chamar seu irmão para ser arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda. Mesmo morando no Rio de Janeiro, continua a colaborar, durante um período, com publicações de textos no jornal de sua cidade.

Em meio a um ambiente de renovações artísticas no Rio de Janeiro do início do século XX, Murilo se encanta e se inspira com um movimento que busca, entre outras coisas, uma arte que se diferenciaria do academicismo: o modernismo. O poeta mineiro não participou da Semana de Arte Moderna que ocorreu em São Paulo, mas percebeu claramente seus reflexos no Rio de Janeiro: “[...] 1922! Eram os preliminares do Brasil moderno; troavam os canhões de Copacabana. Em S. Paulo, um grupo de moços começava a desarticular a máquina do academismo” (MENDES, 1994. p. 70).

Murilo se demonstra inspirado e empolgado com essas novas possibilidades. Não adere oficialmente ao movimento, como é possível perceber em seu relato: “[...] Em 1922, eu estava no Rio, olhando de longe e com simpatia o movimento, mas sem aderir oficialmente, porque nunca tive instinto gregário, o que sempre me impediu de participar de qualquer grupo” (MENDES, 1968. p. 123). Ainda assim, não esconde a influência exercida em sua escrita pelo modernismo brasileiro (THOMPSON, 2009).

Durante a década de 1920 e sobre todas essas influências que permeiam sua vida, Murilo publica poemas na *Revista Antropofágica*, periódico modernista de São Paulo, e na revista *Verde*, da cidade de Cataguases, Minas Gerais, com a mesma

⁴ A expressão “retombamento”, utilizada pelo autor, possivelmente está se referindo ao projeto de reurbanização da referida área. A autora Fania Fridman (1997, p. 57), em seu artigo *As propriedades públicas no Rio de Janeiro*, aborda esse episódio como um exemplo específico na retomada de terras privadas pelo Distrito Federal. No caso da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, foi elaborada, também, uma legislação especial. Relata, ainda, um conjunto de obras na mesma data citada por Castañon: “[...] Cabe lembrar que em 1921 a Prefeitura do Distrito Federal empreendeu grandes obras destinadas a embelezar e sanear os mangues da Lagoa”. Ademais, cumpre ressaltar que, no decorrer do artigo, a autora utiliza a expressão “Comissão de Tombamento dos Próprios Nacionais”.

temática da anterior. Nesse mesmo período, o poeta já escrevia seus textos pensando em seu primeiro livro.

Ainda que não concordasse com a escolha do filho em ser poeta, Onofre se reconcilia com Murilo e o ajuda, sendo o grande patrocinador de seu livro de estreia: *Poemas*, lançado no ano de 1930. Como retorno à ajuda de seu pai, o poeta é agraciado com o prêmio de poesia da Fundação Graça Aranha. Em 1932, lança, ainda, *História do Brasil*, marcado por um humor iconoclasta, que retrata um Brasil satirizado em 60 poemas. Entre outras temáticas abordadas neste Brasil de Murilo Mendes, podemos destacar as relações de poder e política, e o tom de denúncia das mazelas sociais como podemos ver no poema transcrito abaixo:

Linhas Paralelas

Um presidente resolve
 Construir uma boa escola
 Numa vila bem distante
 Mais ninguém vai nessa escola:
 Não tem estrada para lá. Depois ele resolveu
 Construir uma estrada boa
 Numa outra vila do Estado.
 Ninguém se muda para lá
 Porque lá não tem escola. (MENDES, 1932, p. 29)

É ainda no início dessa vivência no Rio de Janeiro que Murilo conhecerá uma figura extremamente importante em sua vida: Ismael Nery⁵. Este, recém-chegado da Europa, é nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia da Diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda e passa a ser colega de trabalho do poeta. Ismael, além de arquiteto, pintor, filósofo, poeta e dançarino, era dotado de grande capacidade intelectual e alimentava seus amigos com as novidades trazidas da Europa (GUIMARÃES, 1993).

Essa amizade que começava a se desenhar torna-se a mais importante da vida de Murilo Mendes. Entretanto, é interrompida no ano de 1934 com a morte de Ismael. Apesar da brevidade dessa amizade, ela é claramente refletida na produção literária de Murilo e na rede social que se desenhava em torno de Ismael e que o poeta integrava:

⁵ Ismael Nery (1900-1934) foi um pintor brasileiro, considerado um dos precursores do surrealismo e criador do essencialismo.

Em torno dele [Ismael] formou-se um grupo composto, entre outros, por Jorge Burlamaqui, Evandro Pequeno, Antônio Bento, Mário Pedrosa, Elsie Houston, Guignard, Aníbal Machado, Dante Milano e Murilo Mendes. Reuniam-se na casa da família de Nery, no bairro carioca de Botafogo, no n.170 da rua São Clemente. (GUIMARÃES, 1993. p. 23)

No ano de 1927, Ismael havia viajado à Europa, trazendo consigo uma nova bagagem cultural que influenciaria sua própria produção e a de seu amigo: o surrealismo.



Figura 1: Retrato de Murilo Mendes por Ismael Nery
Fonte: <http://www.elfikurten.com.br>.

Ainda que o próprio Murilo não tivesse aderido formalmente a nenhum grupo, encontramos uma declaração sobre sua relação com o surrealismo:

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação da atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro frisson nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e de suas possibilidades extremas. (MENDES, 1994, p. 1239, grifo nosso)

Além de ter marcado a vida de Murilo Mendes em vários sentidos, Ismael Nery foi o primeiro amigo pintor que o poeta teve. Ainda na década de 1930, ele influencia a obra de Murilo Mendes. Além da inserção no surrealismo, Ismael era católico. Durante o desenrolar dessa relação, o poeta se mantinha alheio à questão religiosa em sua produção. Após a morte de seu amigo em 1934, Mendes não só se torna católico, como sua adesão ao catolicismo é claramente percebida em seus poemas:

O Poeta na Igreja

Entre a tua eternidade e o meu espírito
se balança o mundo das formas.
Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais
pra repousar nos teus caminhos perfeitos.
Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres,
pronto.
Estou aqui, nu, paralelo a tua vontade
sitiado pelas imagens exteriores.
Todo o meu ser procura romper seu próprio molde
em vão! Noite do espírito
onde os círculos da minha vontade se esgotam.

(MENDES, 1994, p. 106)

É também durante essa década que Murilo estreitará laços com outros artistas importantes no cenário nacional. Nas artes plásticas, podemos destacar, dentre outros nomes, Cândido Portinari. Pintor representante do modernismo, em suas obras, há a presença de sua preocupação pessoal com as questões sociais retratada na figura do trabalhador. Tem em seus painéis *Guerra e Paz*, de 1956, duas de suas obras mais emblemáticas. Torna-se o primeiro modernista brasileiro a receber um prêmio internacional de arte no ano de 1935 – prêmio do Carnegie Institute of Pittsburgh (AYALA, 1997).



Figura 2: Murilo Mendes e Cândido Portinari
Fonte: Acervo MAMM.

Na literatura, um nome de destaque é o de Carlos Drummond de Andrade, que dedicou ao amigo um de seus escritos: *Saudação a Murilo Mendes* (DRUMMOND apud MENDES, 1994). Poeta, cronista e contista, Drummond segue as principais questões do modernismo em relação à poesia – a métrica e o verso livre – e as temáticas cotidianas fazem parte da construção de sua obra, tal como nos afirma Bosi (1994):

Na verdade, desde *Alguma poesia*, foi pelo prosaico, pelo irônico, pelo anti-retórico que Drummond se afirmou como poeta congenialmente moderno. O rigor de sua fala madura, lastreada na recusa e na contensão, assim como o fizera homem no momento participante de *A Rosa do Povo*, o faz agora homem de um tempo reificado até à medula pela dificuldade de transcender a crise de sentido e de valor que rói a nossa época, apanhando indiscriminadamente as velhas elites, a burguesia afluyente, as massas. (BOSI, 1994. p. 444, grifo no original)

Com ambos os nomes citados nos dois parágrafos anteriores, a relação de amizade é percebida, entre outros fatos, através dos conjuntos de cartas trocadas ao longo dos anos. Os temas mais recorrentes presentes nas correspondências eram notícias sobre vida pessoal e a produção artística, seja ela literária, no caso de Drummond, ou nas artes plásticas, no caso de Portinari:

Fiquei satisfeito com as notícias sobre as tuas últimas experiências de pintura. Não resta dúvida que poderás conseguir grandes coisas, pois tens a exata dimensão da pintura e da missão do pintor. Abres um grande caminho aos artistas pintores do Brasil com esta notável tentativa de validar o afresco nos trópicos. (MENDES, 1937. p. 1)

Poderiam ser citados, ainda, outros nomes relevantes dentro do campo das artes plásticas nacional e internacionalmente, como Alberto da Veiga Guignard, Flávio de Carvalho, Joan Miró, Alberto Magnelli, George Braque, Giorgio de Quirico e Almir Malvignier, com os quais o poeta também manteve algum tipo de relação. Essas relações apontam para uma considerável rede de artistas, da qual ele também fazia parte.

Durante a Segunda Guerra Mundial, uma série de artistas se refugia no Brasil, principalmente entre o eixo Rio - São Paulo, tornando o cenário cultural dessas cidades ainda mais enriquecedor. É justamente nesse momento de crise mundial e efervescência cultural que Murilo conhece a poeta e tradutora portuguesa, que viria a ser sua esposa, Maria da Saudade Cortesão, filha do dramaturgo, historiador e também poeta português Jaime Cortesão. Opositores do governo ditatorial de Salazar, ambos transferem-se para o Brasil após passarem por Paris e Madrid. É também nesse período que Mendes se tornará amigo do casal de artistas Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, amizade esta que trará grandes transformações na trajetória de vida do poeta. A partir da década de 1940, as críticas de arte passam a ser mais comuns às publicações de Murilo Mendes. Diferentemente da grande parte da intelectualidade brasileira de sua época, Murilo, que já havia mergulhado no universo do surrealismo, se torna uma exceção ao mostrar interesse pela arte abstrata apresentada por seu casal de amigos.

Em 1952, Murilo Mendes, acompanhado de sua esposa e influenciado por Vieira da Silva e Arpad Szenes, viaja para a Europa a trabalho, viagem esta configurada como missão cultural, fruto da sua rede de contatos com intelectuais. Sua estada na Europa durou quatro anos. Durante esse período, Murilo fez conferências sobre cultura brasileira nas universidades de Madrid, Bruxelas, Louvain, Amsterdam e Paris. Seu encantamento com a Europa foi tamanho que, com o fim da missão cultural e sua volta ao Brasil em 1956, o poeta já se debruça em planos para o retorno, fato que se concretiza no ano seguinte. De volta à Europa, se torna professor de Literatura Brasileira na Universidade de Roma, onde fixa

residência. Envolvido com a cultura europeia, começa a desenvolver uma nova rede de relações sociais, que se dá, assim como no Brasil, com artistas e intelectuais europeus. Dentre vários nomes, podemos destacar alguns, como os artistas plásticos Alberto Magnelli, fundador do grupo abstração - criação – grupo que visava a ultrapassar a barreira do figurativo apoiando a criatividade através do abstracionismo –, cuja influência teve relevância no desenvolvimento das artes plásticas no Brasil, auxiliando a compra de obras para o Museu de Arte Moderna de São Paulo na década de 1950; e Joan Miró, que buscava, dentro da metáfora, signos que representassem a natureza. Murilo também se relacionava com artistas brasileiros que se encontravam na Europa, como era o caso de Almir Malvignier. Pintor e artista gráfico, Malvignier se destaca no concretismo e, posteriormente, na *optical* arte. A casa do poeta, situada na Via del Consolato nº6, se tornou o grande ponto de encontro de artistas, críticos de arte, poetas e intelectuais.

Nos anos seguintes, Murilo continua a produzir. Lança, no ano de 1968, *Idade do Serrote*, um livro de memórias que narra sua infância e juventude. Em 1970, lança *Janelas Verdes*, uma coleção de textos sobre cidades e artistas portugueses. Traz, ainda, a público, no ano de 1970, o livro *Convergência*.

Ainda em 1972, é agraciado com o prêmio internacional de poesia Etna-Taormina, na Itália, pelo conjunto de sua obra e, pouco tempo depois de ser premiado, realiza sua última visita ao Brasil. Sua morte se dá aos 74 anos de idade no ano de 1975 enquanto visitava Portugal.

1.2 PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS

Antes de adentrar esse universo de pessoas e movimentos que influenciaram a obra de Murilo Mendes, brevemente abordado na seção anterior, cabe ressaltar alguns fatos ocorridos, assim como características no modo do poeta de perceber o mundo que ajudam a reconstituir, parcialmente, a proximidade dessa figura intrigante da literatura brasileira com as artes plásticas.

A passagem do Cometa Halley no ano de 1910, como abordado anteriormente, marca profundamente a vida de Murilo e se demonstra, também, reveladora sobre sua interação com o mundo através do sentido da visão:

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 na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida. (MENDES, 1968, p. 172)

Essa relação com o olhar também é perceptível em outros textos do poeta, como no trecho do poema *Pirâmides*: “[...] meus olhos convergem para todas as coisas que de todos os lados convergem para mim” (MENDES, 1994, p. 876). Através de suas memórias, é possível compreender como a percepção do mundo através do olhar foi importante em sua constituição como indivíduo, influenciando sua produção como poeta, como crítico e como mais do que mero apreciador, e sim amante das artes plásticas (DAIBERT, 1995).

O olhar se faz, então, um grande aliado, permitindo traçar a proximidade existente entre o poeta e a pintura, que pode ser comparada à forma com que Lessing⁶, em seu trabalho do séc. XVIII intitulado *Laocoonte*, analisa a poesia e as artes plásticas. Para o autor, essa relação se dá “[...] como a de dois vizinhos condescendentes quanto ao limite comum de suas propriedades, os quais se permitem pequenas liberdades, pequenas invasões recíprocas” (GUIMARÃES, 1993, p. 75). Nesse sentido, tratar a visualidade na obra de Murilo é perceber sua observação de um mundo em constante transformação e as inúmeras interpretações atribuídas por ele a momentos, pessoas e objetos.

Pontuada a questão do olhar, que acompanhará o poeta em toda a sua produção, faz-se necessário, neste momento, demarcar um momento de extrema relevância em sua vida: a mudança para a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1921. Mesmo já envolvido com a poesia e publicando artigos em jornais em sua cidade natal, é a ida para a até então capital brasileira que lhe permite mergulhar no universo do modernismo brasileiro cunhado sob fortes influências do modernismo europeu. Segundo Argan (1988), entre 1890 e 1910, sob o termo *Modernismo* (europeu), surgem as correntes com a proposta de estudar, interpretar, acompanhar e apoiar o esforço progressista. Durante essas duas décadas, podemos destacar algumas tendências: renúncia dos modelos clássicos; busca de funcionalidade decorativa; busca por uma linguagem internacional ou europeia; busca pela inspiração e redenção do industrialismo. Passada a euforia inicial pelo progresso

⁶ Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781). Poeta, dramaturgo e filósofo, Lessing foi um dos representantes do iluminismo nas artes.

industrial, emergem no interior do movimento as vanguardas artísticas preocupadas em mudar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

No Brasil, o modernismo é desencadeado a partir da assimilação das vanguardas europeias, que antecedem a Primeira Guerra Mundial. O grande marco de eclosão do movimento é a Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, no ano de 1922. O evento agregou diferentes manifestações artísticas, como poesia, pintura, escultura e música. A partir dessas novas proposições, os artistas brasileiros passam a inserir enfoques da cultura nacional. Nesse momento, a chamada primeira fase, ou primeira geração do modernismo, busca a consolidação de um movimento artístico que valorizasse a cultura nacional. Para tal, alguns representantes desse movimento, como Tarsilla do Amaral, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Paulo Prado e Olívia Penteadó, viajam para as cidades históricas de Minas Gerais, pouco tempo após a Semana de 22, no intuito de redescobrir o Brasil. Nesse ponto, o movimento encontra sua principal questão: na busca pelo novo, encontrava, no velho, uma identidade brasileira, marcada pela tradição.

Murilo Mendes mostra grande proximidade com o movimento, utilizando-se das propostas e possibilidades deste, como as liberdades de pensamento e de expressão, sendo essas partes constituintes em sua construção literária. Dentro dessa proposição, traz, ainda, “[...] princípios de outras artes na composição de seus poemas. O espírito libertário e o experimentalismo da Escola de Paris contribuíram para a concepção de arte do poeta” (NEHRING, 2002. p. 42). O livro *Poemas*, apesar de ser publicado em 1930, começa a ser escrito durante a década anterior a seu lançamento, quando a questão do experimentalismo e da aproximação com outras artes é claramente percebida em diversos poemas, como “Aquarela”, “Glória de Cícero Dias” e “Perspectiva da sala de jantar”, este a seguir transcrito:

Perspectiva da Sala de Jantar

A filha do modesto funcionário público
dá um bruto interesse à natureza-morta
da sala pobre no subúrbio.
O vestido amarelo de organdi
distribui cheiros apetitosos de carne morena
saindo do banho com sabonete barato.

O ambiente parado esperava mesmo aquela vibração:
papel ordinário representando florestas com tigres,
uma Ceia onde os personagens não comem nada
a mesa com a toalha furada

a folhinha que a dona da casa segue o conselho
e o piano que eles não têm sala de visita

A menina olha longamente pro corpo dela
como se ele hoje estivesse diferente,
depois senta-se ao piano comprado a prestações
e o cachorro malandro do vizinho
toma nota dos sons com atenção. (MENDES, 1930, p. 37)

A segunda fase do modernismo é marcada pelo seu amadurecimento e consolidação. O amadurecimento tanto do movimento como de seus integrantes traz consigo a presença da crítica social. Tanto na poesia quanto nas artes plásticas, é possível perceber o tom de denúncia em relação a temáticas como desigualdade social, coronelismo, retirantes, entre outros. Manuel Bandeira, poeta pernambucano e um dos expoentes do movimento modernista brasileiro, traz, em seus versos, algumas das características dessa fase:

O Bicho

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.
(BANDEIRA, 1958, p. 356)

Em sua terceira fase, o modernismo, segundo Bosi (1994), será influenciado pelo cenário político tanto nacional, passando pelo fim da era Vargas, como internacional, com o fim da Segunda Guerra Mundial e o advento da guerra fria. Nesse sentido, algumas características modernistas, como a liberdade formal, a sátira e a ironia, passam a ser negadas em função de uma produção mais séria e equilibrada.

A arte moderna não propunha uma divisão estanque entre as diferentes tendências de produção artísticas. Como já tratado há pouco, e ratificado por Nehring (2002), ela se tornou o desprendimento das amarras dos modelos clássicos,

buscando independência e autonomia do processo criativo. O que se pode perceber nesse momento é a presença de dois grupos brasileiros distintos: o grupo carioca e o grupo paulista. Enquanto o modernismo paulista se pautava sob a ótica do cubo-futurismo de Léger, tendo como uma de suas principais representantes Tarsila do Amaral, os modernistas do Rio endereçavam seu interesse para as correntes do dadaísmo e do surrealismo (NEHRING, 2002).



Figura 3: Murilo Mendes ao lado da obra composição surrealista de Ismael Nery
Fonte: Acervo MAMM.

É precisamente sobre essa matriz, a do surrealismo, que Murilo desenvolverá parte de sua produção. O surrealismo, enquanto movimento artístico, surge na Paris da década de 1920, no período entreguerras. Possui nas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud sua grande influência. Nesse sentido, tem foco no inconsciente como parte relevante da ação criativa do homem (KAPLAN, 2009).

Seu grande marco inicial é a publicação do Manifesto Surrealista pelo poeta e psiquiatra André Breton em 1924. Considerado o primeiro teórico do movimento, seu manifesto aborda, entre outras questões, o que se poderia chamar de princípios do surrealismo:

SURREALISMO, sim. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 2014, p. 12, grifo no original)

A partir da fala de Breton, é possível extrair questões como a liberdade de expressão e criação e a ausência da lógica, características que acompanharão o modo de fazer arte do surrealismo. O movimento, desde seu início, se constitui heterogêneo, incluindo pintores, escritores, poetas e fotógrafos. Em termos de produção, nunca houve unidade estilística, até mesmo porque essa unidade nunca foi recomendada pelos surrealistas. A produção surrealista pode ser considerada “[...] um campo de representação em constante mudança” (FER, 1998. p. 171).

Apesar de o surrealismo ganhar força internacionalmente em 1930, já na década de 1920, artistas brasileiros faziam incursões no movimento, tendo em vista que alguns deles haviam voltado recentemente da Europa. Sob a influência dessa vanguarda e das ideias de Breton, intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto iniciam sua produção de cartas surrealistas (KAPLAN, 2009).

Próximo a Murilo, Ismael Nery se torna o grande divulgador das ideias surrealistas para o poeta. Dessa forma, influenciado por seu amigo – que acabara de voltar da Europa, estabelecendo relação com membros do surrealismo, como o próprio Breton, e trazendo, com isso, também vasta documentação sobre o tema –, Murilo Mendes manifesta sua vertente surrealista. Nesse sentido, “[...] Ao longo de toda a produção de Murilo encontram-se referências mais ou menos extensas ao surrealismo; nos textos mais tardios, essas referências muitas vezes ocorrem como rememoração/revisão dos períodos anteriores” (GUIMARÃES, 1993, p. 31).

Essa rememoração/revisão do surrealismo pode ser vista através de fala de Murilo sobre a figura de André Breton, um dos precursores do movimento, na qual o poeta afirma que “[...] A revolta permanente de Breton, recusando cumplicidade com o sistema corrente do mundo, é modelar; revolta asceta pelo avesso, formado na doutrina de Freud que criara e adaptara desde muito cedo para seu uso pessoal” (MENDES, 1994. p. 1288). Mesmo sem se autodenominar surrealista, é possível encontrar em diversas passagens a relevância dessa tendência para o poeta:

Desde a primeira época da formação do surrealismo, informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha “conversão”, ainda que parcial, àquele método não foi difícil. (MENDES, 1994. p. 1218-1219, grifo no original)

A proximidade entre o poeta e o surrealismo também é perceptível para além da sua produção. Como exemplo, “[...] em sua biblioteca, há um pequeno volume de reproduções do Chagal,” assim como “[...] fotomontagens de Jorge de Lima, nas quais chegou a trabalhar, conforme crédito da capa de seu livro *A poesia em pânico*” (GUIMARÃES, 1993 p. 32, grifo no original).

Ismael Nery era católico. Segundo Murilo Mendes (1996), nas décadas de 20 e 30, uma parcela considerável de intelectuais brasileiros era avessa a religião. Sabendo dessa aversão, Ismael apresenta algumas de suas produções vinculadas ao catolicismo baseadas na racionalidade, afirmando seu lugar no modernismo brasileiro. Mesmo com a proximidade entre Murilo e Ismael, o poeta não compartilhava da mesma vocação religiosa que a do amigo pintor. Contudo, Murilo se converte ao catolicismo logo após a morte de seu melhor amigo. Guimarães (1993, p. 36), baseado na fala de Alceu Amoroso Lima e Pedro Nava, contemporâneos de Murilo, atribui sua conversão à perda de Ismael: “[...] Diz o pensador católico não julgar que esta tenha sido uma conversão súbita, por iluminação; ao contrário, teria sido meditada e resultado ainda, das conferências [...] dos padres jesuítas”.

Já em Pedro Nava (1984), presente no enterro de Ismael, encontrar-se-á uma fala na qual afirma que a conversão se deu através da alteração do estado emocional em que Murilo se encontrava. Independentemente da razão de sua adesão ao catolicismo, fato é que a religião o acompanhará por toda a sua vida e estará presente, também, em sua produção literária. A fé, para Murilo, torna-se tão relevante que o poeta assume, publicamente, sua religiosidade. Pouco depois da morte de Ismael Nery, o poeta publica o texto “*Ismael Nery, poeta essencialista*”, no qual se leem frases como “[...] e toquei o imenso poeta Ismael Nery, que, morrendo, me converteu à lei de Jesus Cristo, fonte de poesia viva” (MENDES, 1996. p. 38).

Assumir publicamente sua fé gera uma reação de muitos poetas e artistas contrários à posição de Murilo. O jornalista Carlos Lacerda chega, inclusive, a lançar

uma crítica pública ao poeta, por meio da qual “[...] simplesmente considera o poeta como estando morto por ter-se convertido” (GUIMARÃES, 1993, p. 37). Ainda assim, não deixou de produzir, utilizando-se das matrizes que, até então, compunham sua construção literária. No ano de 1935, publica, em colaboração com o poeta Jorge de Lima⁷, o volume de poemas *“Tempo e eternidade”*, trazendo a seguinte frase: “Restauremos a poesia em Cristo”. Aqui, claramente, Murilo traz a estética religiosa para sua produção, uma vez que via no catolicismo, para além da fé, “[...] também uma dimensão cultural, sendo objeto de seus estudos” (GUIMARÃES, 1993, p. 42). Dessa forma, Murilo utiliza-se do que ele mesmo intitula de surrealismo à moda brasileira “[...] pelo que se poderia entender uma acomodação das tensões, mas que também se pode ler, no espaço da poética muriliana, exatamente como a sua recriação dessas tensões” (GUIMARÃES, 1993, p. 50).

Diante da efervescência de movimentos artísticos preponderantes naquele momento nos quais o poeta juiz-forano tinha atuação, cabe aqui ressaltar a proximidade que Murilo assumia em relação às artes plásticas. Sob influência dos movimentos citados, seus poemas abordavam, entre outras temáticas modernistas, pintores e suas obras. Para além de seus poemas, a partir da década de 1940, intensifica também sua atuação como crítico de arte.

Enquanto crítico de arte, é interessante analisar a relativização que ele mesmo faz sobre sua atuação. O poeta acredita que existam duas categorias de crítico de arte, incluindo-se na segunda categoria:

Há, a meu ver, duas categorias principais de crítico de arte: o crítico oficial de grande envergadura e responsabilidade, o analista, o sistematizador de opiniões e correntes estéticas, um Bernard Berenson, um Lionello Venturim, um Hebert Read – analista que se aparenta de um certo modo ao homem da ciência; e há o crítico amador, o que faz das artes mais um campo de deleitação, de contemplação, do que de estudo ou pesquisa – categoria em que poderíamos incluir um Rilke, um Apollinaire, um Cocteau. (MENDES, 1959, p. 81)

Essa distinção, no entanto, não é uma tentativa de desqualificar a segunda categoria em que o próprio Murilo se enquadra, mas sim uma preocupação com os limites da área de atuação. A produção Muriliana, em relação à crítica de arte, pode

⁷ Alagoano, o poeta e pintor tem sua iniciação na poesia através do movimento parnasiano. Após entrar em contato com a produção regionalista de sua época, faz experimentações no modernismo abandonando a rigidez estética parnasiana.

ser mais bem compreendida como “[...] gênero literário com eficácia crítica [...] podendo este ser considerado um ‘escritor da arte’” (GUIMARÃES, 1993, p. 84).

No Brasil, Murilo produzirá textos sobre artistas como Tarsila do Amaral, Lívio Abramo, Cícero Dias, Djanira, Di Cavalcanti e Ismael Nery, bem como publicará também escritos sobre crítica de arte. Concomitante a essas temáticas, o poeta também debruçará seus pensamentos e textos sobre movimentos artísticos, tais como o modernismo, o surrealismo e o concretismo, já na década de 1950.

Dentro do concretismo, uma vertente importante se dá em relação à discussão arte nacional/ influência estrangeira, preocupando-se com o futuro da arte brasileira. No entanto, após estabelecer residência definitiva em Roma no ano de 1957, essas questões saem de sua pauta, mantendo viva a preocupação com o que denomina de “virtudes plásticas” (GUIMARÃENS, 1993, p. 96). Essa virtude, que seria a própria construção plástica, não deveria estar em segundo plano em detrimento de uma busca exclusivamente política da obra de arte. Nesse período, Murilo se cerca de tendências artísticas europeias, mostrando-se aberto ao novo. Como ressalta Pereira (2003, p. 4), muitos “[...] críticos literários concordam que Murilo Mendes jamais abandona o tom vanguardista, ao contrário de outros modernistas brasileiros, que foram gradualmente se afastando do estilo e da intenção dos manifestos”.

Essa faceta vanguardista de Murilo, que permeia tantos movimentos, não permite classificar sua obra em uma categoria isolada. Barbosa e Rodrigues (2000, p. 70) afirmam que “[...] A análise crítica da obra de Murilo Mendes é extremamente desconcertante, uma vez que seu caráter poliédrico, sua multiplicidade são difíceis de serem unificadas”.

Fatores importantes, como a aproximação de novas tendências e vertentes artísticas europeias, assim como a inserção em uma nova rede social repleta de intelectuais e artistas, mostram-se como essenciais nesse período da produção literária de Murilo Mendes. Artistas como René Magritte, Alberto Magnelli, Hans Arp e Maria Helena Vieira da Silva passam a ser alvos constantes de sua construção literária. Poemas, críticas e textos para catálogos de exposição se fazem presentes nesse momento.

Nessa última fase da produção muriliana, além da veia vanguardista que continua a pulsar, como exposto nos parágrafos anteriores, o poeta mineiro realiza uma incursão a um passado nem sempre tão distante, realizando uma série de

textos que trazem em si revisão e afirmação de suas preferências e escolhas. Os Murilogramas e os Retratos-relâmpago trazem a lembrança e as influências culturais que permitiram essa multiplicidade presente na obra de Murilo. O primeiro trata de poemas dedicados a artistas plásticos, músicos e escritores sobre essa forma de se comunicar:

[...] o poeta cria um hibridismo. Liga Murilo, do espanhol, ao elemento composicional grego – ‘grama’, letra, sinal, marca – [...]. O neologismo traz implícito o prefixo grego – ‘tele’. Os telegramas como a poesia ocupam uma folha em branco. Diferente daquela só são endereçados às pessoas vivas. Nos murilogramas, o ‘vivas’ ganha uma dimensão cósmica, transcendente. Vivas, aqui englobam tanto o sentido físico (pessoas do mundo), como o de ideias energéticas circulares. (SANTOS, 1996, p. 28, grifos no original)

Dentre os nomes homenageados pelo poeta, destacam-se Camões, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa. Essa reunião de poemas é lançada no livro *Convergência* e mostra uma aproximação de Murilo com o concretismo⁸.

Já nos Retratos-relâmpago, nota-se o seguinte aspecto:

Murilo parece criar, a partir de vários artistas, um outro tipo de biblioteca que permite compreender o processo intelectual e de formação de sua prática poética. Trata-se de uma tradição pessoal influenciada intimamente por seus afetos e por suas afecções, entendendo-se ‘afecção’, neste contexto, como uma alteração das faculdades receptoras: um modo próprio de receber e de transformar impressões – aquelas de um Murilo-leitor. (GERHEIM, 2010. p. 23, grifo no original)

Tudo o que abordamos até aqui é uma tentativa de evidenciar a permeabilidade de Murilo com as artes plásticas, trazendo quase uma não dissociação entre os dois, apesar de ele ser poeta, e não artista plástico. Através da proposta do modernismo da corrente surrealista de que é preciso viver a poesia é que as amizades de Murilo serão estabelecidas ao longo de sua vida. O contato estreito com artistas plásticos nacionais e internacionais que passam a fazer parte do ciclo de relações pessoais do poeta afeta, diretamente, sua relação com o mundo. Isso “[...] marcaria a mesma identificação entre arte e vida que orientava

⁸ O concretismo foi um movimento vanguardista das artes plásticas, poesia e da música surgido no Brasil em meados da década de 1950. Suas principais características são: racionalidade; busca da forma precisa; formas geométricas abstratas; utilização de recursos gráficos na poesia aproximando-a da linguagem do *design*.

Murilo Mendes começada nos anos que vivera no Rio de Janeiro” (NEHRING, 2002. p. 44). Reafirma, também, a permeabilidade citada entre Murilo e as artes plásticas, que, igualmente, nos tempos de Rio de Janeiro, possibilitará apresentar sua outra faceta: a de colecionador.

1.3 MURILO MENDES: UM VANGUARDISTA COLECIONADOR

Uma vez exposto esse ambiente de efervescência cultural no qual Murilo não só viveu, mas do qual também fez parte como agente produtor, iremos, agora, discutir Murilo Mendes como colecionador. Contudo, antes mesmo de abordar essa vertente, consideramos relevante discutir as implicações do ato de colecionar.

O colecionismo se faz presente na história do homem desde seus primórdios. Possui relevante papel no desenvolvimento do indivíduo e, assim como o ser humano, não foi uniforme em todos os momentos. Em uma primeira instância, esse ato serviu de grande aprendizado, uma vez que os atos de coletar e colecionar permitiram o aprendizado essencial para a manutenção da espécie (MARSHAL, 2005). Em outros momentos, tal ato representou poder, propriedade, saber, reafirmando sua maleabilidade intencional:

[...] até o século XVI colecionar fora privilégio de príncipes, cujos interesses se concentravam em objetos ao mesmo tempo belos e preciosos, que aumentavam sua fortuna e poder. Tutankamon colecionava cerâmicas finas, e o faraó Amenhotep III era conhecido por sua paixão por esmaltes azuis; e santuários, do Templo de Salomão à Acrópole, assim como as cortes de nobres, sempre guardaram famosos tesouros. (BLOM, 2003. p. 32-33)

Segundo Blom (2003), durante o período da Idade Média, o colecionismo, juntamente com condições políticas e religiosas favoráveis, permitiu um crescente acúmulo de bens e relíquias por parte da Igreja e dos governantes, resultando em grandes coleções na Europa. Durante o século XIV, parte dessas coleções passa por um processo de apreciação mais privado através dos chamados *studiolos*. Essa modalidade de aglomeração e contemplação de objetos reafirma a relação de poder e o estrato social que detinha esses bens. Mesmo com as inovações tecnológicas e mercantis que possibilitaram uma maior facilidade nas trocas de bens, a partir do século XVI, o ato de colecionar ainda se restringia a classes sociais economicamente favorecidas. Isso porque os objetos dignos de adentrar uma

coleção tinham um determinado custo. Ademais, havia ainda a questão do tempo, necessário para se achar tais objetos (BLOM, 2003).

Blom (2003) afirma que, posteriormente, com a ascensão do iluminismo, o ato de colecionar passa por uma racionalização. A classificação, documentação e o surgimento de disciplinas passam a fazer parte do colecionamento. A ação de colecionar buscará a compreensão dos fenômenos da natureza.

Sob a influência da Revolução Francesa, quando ocorre a abertura das grandes coleções da nobreza para o público (GRECCO, 2003), o século XX propaga um colecionismo apoiado no valor econômico:

Vemos, nesse último momento, a expansão do colecionismo atrelado ao campo das mercadorias, não que não houvesse (ou não haja hoje) coleções no campo do sagrado, mas com a industrialização e o consumo massificado os objetos viraram produtos, e a velocidade com que são produzidos os definem como mercadoria. (COSTA, 2011, p. 33)

Dentro das mais variadas formas do colecionismo, a sua agregação ao modo de vida urbano traz um outro aspecto: o processo “civilizatório colecionista” (MARSHAL, 2005. p. 14). Essa faceta passa por um sistema ideológico “[...] onde a descrição cultural é apresentada como forma de coleção” (CLIFFORD, 1994, p. 69). Nesse sentido, pode-se perceber que colecionar acompanha toda a evolução dos processos culturais que permearam o homem ao longo de sua existência:

A prática do colecionamento pode ser considerada universal. Em todas as culturas humanas, os indivíduos formam coleções, sejam particulares, sejam coletivas. O ato de colecionar pode ser mesmo pensado como uma operação mental necessária à vida em sociedade, expressando modos de organização, hierarquização de valores, estabelecimento de territórios subjetivos e afetivos. Colecionar, neste sentido, significa estabelecer ordens, prioridades, inclusões, exclusões e está intimamente associado à dinâmica da lembrança e do esquecimento, sem a qual os indivíduos não podem mover-se no espaço social. (ABREU, 2005, p. 28)

Além disso, o “[...] ato de colecionar, como projeto filosófico, como tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo, e talvez até descobrir seu significado oculto, também sobreviveu a nossa época” (BLOM, 2003, p. 61).

Em havendo a universalidade e a constante presença do colecionismo na história do homem como direcionamento, cabe aqui, então, tentar responder o que é propriamente esse ato. Colecionismo é a ação de “[...] adquirir e possuir coisas de

forma ativa, seletiva e apaixonada” (FARINA; TOLEDO, 2006. p. 3). Passa, ainda, pela ideia de preservação da história, por uma ação de satisfação. Coleccionar indica, também, a formação de um conjunto de coisas, uma coleção. Ao mesmo tempo, o “[...] ato de coleccionar varia do *hobby* à busca sagrada e o coleccionador se sente como o escolhido pela providência divina para juntar os objetos que procura” (FARINA; TOLEDO, 2006, p. 4, grifo no original). Coleccionar pode estar relacionado às mais diferentes forças motrizes, como a nostalgia, quando se coleccionam objetos do passado dotados de uma carga emocional; diretamente relacionado a pessoas, quando se colecciona algo que remeta a indivíduos importantes para o coleccionador; e ser a extensão do próprio coleccionador, à medida que este se vê representado através dos objetos coleccionados. Essas coisas passam a ser extensão do indivíduo que as possui (FARINA; TOLEDO, 2006).

Essa atividade se mostra, então, como uma ferramenta que permite, entre outras coisas, compreender a trajetória do indivíduo e as marcas que constituem sua identidade cultural. Considerando-se “[...] sua dimensão ordenadora, o coleccionismo desponta como um dos fundamentos culturais de mais profundo enraizamento e de mais amplas consequências em toda a trajetória humana” (MARSHAL, 2005. p. 14).

Ao analisarmos Murilo como coleccionador, nesse primeiro momento, cabe separar algumas especificidades de um poeta que colecciona. Nesse sentido, o texto *Murilo Mendes, o coleccionador*, de Maria de Lourdes Eleutério, faz-se apropriado para trabalhar essa questão. Por se tratar de obras de arte, a autora separa o coleccionador desses objetos em duas categorias: “[...] coleccionadores que não pertencem ao círculo dos produtores de arte” e “[...] coleccionadores-artistas” (ELEUTÉRIO, 2001, p. 1-3).

É importante pensarmos o que define um coleccionador para, então, compreendermos as categorizações que Eleutério (2001) aponta. Segundo Pomian (1984), uma coleção pode ser definida como um conjunto de objetos, retirados de circuito, expostos ao olhar. O coleccionador é, então, o agente intencional da ação, “[...] pois a atitude do coleccionador em relação aos seus pertences provém do sentimento de responsabilidade do dono em relação a sua posse” (BENJAMIN, 2006, p. 234). Um objeto só se torna parte de uma coleção a partir do momento em que o indivíduo lhe atribui valor excepcional e o retira do circuito, sendo o sujeito da ação o sentido da própria coleção, uma vez que, sem o coleccionador, esta não

poderá existir. Toda reunião de objetos colecionados nasce, inicialmente, do desejo de possuir do indivíduo:

[...] e os colecionadores são os fisiognomistas do mundo dos objetos – se tornam intérpretes do destino. Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos. (BENJAMIN, 2006, p. 228)

A primeira categoria de que nos fala Eleutério (2001) apresenta um processo de seleção mais objetivo, buscando uma coesão estilística, podendo respeitar um determinado período de tempo, um determinado tema, ou, ainda, reunindo peças que estabeleçam sentido entre si. Já a segunda categoria, na qual se enquadra o poeta, é uma categoria singular, uma vez que realiza um tipo diferente de colecionismo, “[...] pois seus acervos se constituem sob uma trama de influências das quais afloram processos criativos” (ELEUTÉRIO, 2001, p. 31).

O colecionismo e o campo das artes sempre estiveram relacionados. O que nos interessa perceber aqui é o modo de seleção que origina essas coleções e que será essencial para a compreensão de Murilo Mendes como colecionador: obras que adentravam seu acervo presenteadas por amigos. Como exemplo, “[...] Entre os brasileiros, podemos citar [...] Oswald de Andrade, em cujo acervo muitas das obras foram presentes de amigos pintores ou mesmo da esposa pintora, Tarsila do Amaral” (ELEUTÉRIO, 2001, p. 32). As obras de arte presenteadas, ou seja, que vão ao encontro do poeta, tornam-se, aqui, uma característica que diferencia o colecionador, Murilo, dos outros indivíduos. Em um circuito das coisas não colecionadas e dos indivíduos que não as colecionam, vai em direção aos objetos. O colecionador inverte essa trajetória, as coisas vão ao seu encontro:

[...] Poder-se-ia dizer que, se vivêssemos segundo um outro ritmo – mais serenos diante de certas coisas, mais rápidos diante de outras -, não existiria para nós nada “duradouro”, mas tudo se desenrolaria diante de nossos olhos, tudo viria de encontro a nós. Ora, é exatamente isso que se passa com o grande colecionador em relação às coisas. Elas vão de encontro a ele. Como ele as persegue e as encontra, e que tipo de modificação é provocada no conjunto das peças por uma nova peça que se acrescenta, tudo isso lhe mostra suas coisas em um fluxo contínuo. (BENJAMIN, 2006, p. 239-240, grifo no original)

Outro exemplo utilizado pela autora é o de Mario de Andrade, cuja coleção “[...] revela também o itinerário das amizades que constituiu ao longo da vida através dos presentes recebidos” (ELEUTÉRIO, 2001, p. 34). Ainda que a coleção de Mário se diferencie da de Murilo, a relevância para o presente estudo está em perceber as semelhanças no processo de formação de ambas.

A coleção de Mário de Andrade possui mais de 25 mil itens, entre acervo bibliográfico, arquivístico, etnográfico, musical e artístico (CHAGAS, 2007). Restringindo-nos à comparação apenas no que tange à parcela das artes plásticas, ela, assim como a de Murilo, reúne “[...] histórias e relações corporificadas em obras” (CHAGAS, 2007, p. 70). Assim como o do poeta juiz-forano, o conjunto de Mário é pontual, já que suas aquisições se baseiam em valores de época e na afetividade (LORENÇO, 1999). Ambos também frequentavam as mesmas redes sociais, juntamente com outros intelectuais que produziam sobre o modernismo, tanto brasileiros quanto estrangeiros (ELEUTÉRIO, 2001). Esse tipo de relação estabelecida permitiu que produções artísticas, como desenhos, pinturas, poemas, fossem, muitas vezes, inspiradas, escritas e oferecidas como símbolo de um apreço mútuo:

Tais presentes estão na origem de muitas coleções, nas quais o presenteado se descobre colecionador, devido ao círculo de amizades derivadas do próprio fazer artístico. Podemos estabelecer associações que delineiam a sociabilidade, tanto da afetividade quanto do percurso do trabalho, daqueles que possuem um acervo feito de lembranças, no qual os objetos constituem um verdadeiro mapeamento de reciprocidade de afetos e interesses. (ELEUTÉRIO, 2001, p. 31)

Há que se destacar ainda que tanto Mário como Murilo tiveram, após seus falecimentos, instituições criadas com os seus respectivos nomes, dedicadas ao estudo de suas produções e coleções.

Uma vez que se descobrem colecionadores, trazem para si a tarefa de organizar seus acervos. Para o colecionador, esse arranjo é indispensável, contudo não se baseia em regras pré-estabelecidas, mas se dá a partir dos seus próprios critérios:

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. (BENJAMIN, 2006, p. 241)

Murilo assume tal papel com consciência e, inclusive, é o grande responsável por manter unido um grande número de obras de Ismael Nery, uma vez que recolhia sistematicamente as obras das quais o amigo, por alguma razão, se desfazia (ELEUTÉRIO, 2001). Esse feito mostra, ainda, outra característica, oculta do poeta enquanto colecionador, descrita por Benjamin: “[...] Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão” (BENJAMIN, 2006, p. 246). Através desse embate contra a dissolução, no qual foi bem-sucedido, manteve um relevante acervo de pinturas e desenhos de Ismael. Em posse desse acervo, Murilo organiza uma exposição um ano após a morte do pintor e, em ato de respeito e afetividade à família do amigo, restabelece o conjunto de obras à esposa Adalgisa Nery após a exposição. Foi através desse ato de salvaguarda, trazido na fala de Emmanuel Nery (1996, p. 137), filho de Ismael, que foi e é possível trazer a público o conhecimento de um dos maiores pintores surrealistas brasileiros: “[...] Murilo salvou a maioria das obras escritas e pintadas por meu pai, o único responsável pela preservação do acervo”. Compreendendo ainda que a coleção dos “coleccionadores-artistas” (ELEUTÉRIO, 2001, p. 50) também faz parte de seu processo criativo, “[...] visto que a coleção, na maioria das vezes, resulta do círculo de amigos que se compõe, e não de objetos que se escolhem” (ELEUTÉRIO, 2001, p. 50), o processo de ressignificação dessas obras passa por um redimensionamento, uma vez que estas passam a ser fontes de estudos essenciais para a produção de Murilo (ELEUTÉRIO, 2001).

Esses dados se comprovam na trajetória de Murilo Mendes, em um processo metamórfico de aglutinação de todas as facetas até aqui apresentadas: poeta, crítico e colecionador. Sua coleção, adquirida ao longo da vida, advém, em sua grande maioria, de presentes de seus amigos pintores e escultores. Algumas dessas obras adquirem outra dimensão, tornando o próprio poeta um objeto de inspiração para os artistas que o retratam e constituindo o mesmo papel para Murilo, servindo de fonte inspiradora para sua obra literária. Mais uma vez, aqui, se apresenta a questão do olhar. O mesmo olhar pelo qual Murilo percebe e decodifica o mundo através desses objetos que tanto o inspiraram em sua produção literária é o olhar singular que

somente um colecionador possui. Um sentido aguçado, perquiridor, que vai além do olhar comum:

Esse olhar, porém, não explica a fundo esse comportamento singular. Pois não é esta a base sobre a qual se constrói uma contemplação “desinteressada” no sentido de Kant e de Schopenhauer, de tal modo que o colecionador consegue lançar um olhar incomparável sobre o objeto, um olhar que vê mais e enxerga diferentes coisas do que o olhar do proprietário profano, e o qual deveria ser melhor comparado ao olhar de um grande fisiognomista. Entretanto, o modo como esse olhar se depara com o objeto deve ser presentificado de maneira ainda mais aguda através de uma outra consideração. (BENJAMIN, 2006, p. 241)

É armado com esse olhar diferenciado que Murilo traz para si o sentido do “verdadeiro colecionador” (BENJAMIN, 2006, p. 242). Tendo como base a fala de Benjamin (2006, p. 238) de que “[...] é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas”, o poeta retira esses objetos, obras de arte, do que seria o circuito para o qual eles foram criados e os ressignifica, tornando-os fonte para sua produção literária. Contudo, deve ser considerado que o poeta-colecionador, Murilo Mendes, tem na afetividade o conceito basilar de sua produção e, conseqüentemente, de sua coleção. Da mesma maneira que Murilo inspirou e foi inspirador, essa coleção possui, dentro da ressignificação atribuída por ele, a representação do afeto, caráter indissociável de sua produção. O poeta é movido por essa força em direção à sua coleção. O objeto colecionado por ele próprio passa a ser fonte de estudos e experimentação da poesia muriliana:

Nesse sentido, vislumbramos uma articulação intrínseca entre produção poética e experiência vivida através de amizades que se revestem de um caráter reflexivo conjugando o criar e o viver. Viver não só de diálogos sobre a produção, mas viver exercitando o olhar na produção. Referências, intencionalidade de citações mútuas, homenagens e dedicatórias tecem muitos caminhos que confluem para as paredes da casa de Murilo Mendes vestidas de quadros. (ELEUTÉRIO, 2001, p. 56)

Dessa relação de troca, existem inúmeros exemplos dentro da coleção do poeta mineiro. Enquanto residia no Brasil, sem dúvida, a relação que mais se destaca é a de Murilo com Ismael. Ao longo dos quase quinze anos de amizade entre os dois, o poeta-colecionador inspira e é inspirado pela figura e produção de Ismael Nery. Durante o percurso dessa amizade, o poeta relatou encontros com o

pintor, escreveu textos sobre sua produção e lhe dedicou o poema *Saudação a Ismael Nery*:

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis
 um Ente magnético sopra o espírito da vida.
 Depois de fixar os contornos dos corpos
 transpõe a região que nasceu sob o signo do amor
 e reúne num abraço as partes desconhecidas do mundo.
 Apelo dos ritmos movendo as figuras humanas,
 solicitação das matérias do sonho, espírito que nunca descansa.
 Ele pensa desligado do tempo,
 as formas futuras dormem nos seus olhos
 recebe diretamente o Espírito
 a visão instantânea das coisas, ó vertigem!
 penetra o sentido das ideias, das cores, a totalidade da Criação,
 olho do mundo,
 zona livre de corrupção, música que não para nunca,
 forma e transparência.

(MENDES, 1994, p. 115)

A recíproca nessa relação, que vai além da amizade, são os desenhos e pinturas realizadas por Ismael Nery presenteadas a Murilo. Além dos retratos, foram oferecidas outras obras ao poeta, como *Enseada de Botafogo* e *Composição Surrealista*, esta última feita em sua homenagem.

Essa amizade continua a ser inspiradora para Murilo mesmo após a morte do pintor. Entre os anos de 1948 e 1949, o poeta publica 17 artigos que, posteriormente, foram reunidos sob a forma de livro na publicação *Recordações de Ismael Nery*, de Davi Arrigucci Junior, em 1996.

Já na Itália, uma relação similar pode ser referida a Alberto Magnelli, pintor pertencente à Escola de Paris e considerado, segundo Eleutério (2001), um dos mais expressivos representantes da experimentação nas artes de sua época, variando do figurativo à abstração e perpassando diferentes técnicas.

Mais uma vez, é trazida, aqui, a questão da cumplicidade. O poeta se inspira na produção do pintor escrevendo textos como *Alberto Magnelli em A invenção do finito* e *Magnelli em Papiers*:

MAGNELLI

Un uomo dagli occhi grifagni
 allucia la prospettiva di Firenze
 allucia la prospettiva de Parigi
 com l'impeto del quattrocento
 e del secolo xx

Un artigiano dalle mani memori,
fedele alla própria disciplina,
domina il tempo/costruisce lo spazio
con gli strumenti della tradizione.

Un artigiano diurno/vigilante/lucido
inventa la realtà,
la rende solida
cambia figure labili
in forme astratte che durano.

(MENDES, 1977, p. 55)⁹

O pintor, por sua vez, o presenteia com cerca de vinte trabalhos entre gravuras, colagens e desenhos durante os anos em que conviveram.

As amizades com Ismael e Magnelli, e muitas outras que Murilo estabeleceu sob essa mesma dinâmica, têm em comum o fato de fazerem parte de sua construção literária e colecionista. Para o poeta mineiro, “[...] a valorização da amizade se dá tanto no nível estético, na medida em que funciona como motivo de organização da poética, quanto no nível pessoal. Murilo coleciona amigos assim como sua obra coleciona ‘personagens’” (PEREIRA, 2006, p. 36).

A experimentação, característica tão marcante nos movimentos que inspiraram o poeta, se torna o amálgama dessas relações através da pesquisa. Portanto, sua “[...] coleção de obras de arte desempenha papel relevante na construção do olhar. Acrescente-se, então, à idéia de pesquisa, a preocupação perene do poeta com a aprendizagem do olhar” (ELEUTÉRIO, 2001, p. 55).

Posto que a amizade e seu círculo social foram alguns dos principais fatores que possibilitaram o ajuntamento de coleções particulares semelhantes à de Murilo, cabe ressaltar a importância que esses colecionadores tiveram para o enriquecimento do patrimônio nacional. Para Eleutério (2001, p. 33), “[...] Muito do que se encontra nos museus brasileiros foram doações ou vendas originadas de tais coleções. Parte substancial desses acervos devemos aos modernistas”.

Os acervos oriundos dessas coleções são importantes referendos da memória artística brasileira, mas muito se questiona, no campo das artes, o circuito vendável ao qual muitas coleções são submetidas. Toda coleção é formada por

⁹ Um homem com olhos de falcão / alucina com a perspectiva de Florença / alucina com a perspectiva de Paris / com o ímpeto do XV e do século XX. / Um Artesão das mãos conscientes, fiel a sua disciplina, / domina o tempo / constrói o espaço / com instrumentos tradicionais. / Um artesão diurno / vigilante / polido / inventa a realidade, / torna sólido / muda figuras temporariamente em formas abstratas que duram (MENDES, 1977, p. 5).

objetos desejados por seus colecionadores e retirados de circuito, porém, segundo Pomian (1984), essa retirada não necessariamente significa ser permanente. A trajetória dos objetos está estritamente ligada à dinâmica de seus colecionadores, e, no campo das artes, isso está também, de alguma maneira, relacionado ao mercado das artes. É importante frisar que muitas dessas coleções chegam ao mercado após a morte do colecionador, às vezes até por dificuldades financeiras deste, porém a troca/venda de obras não diminui simbolicamente as coleções dos artistas-colecionadores, apenas demonstram novos circuitos simbólicos, segundo o interesse de seus colecionadores.

Devido a momentos de dificuldade financeira, muitos pintores e poetas detentores de coleções ou composições próprias foram obrigados a se desfazer de seus acervos. No caso de Murilo, uma grande parte de seu acervo de obras adquiridas no tempo em que vivia no Brasil foi vendida quando o poeta, já na Itália, passou por dificuldades financeiras. Hoje, o que se encontra no MAMM é o que ele conseguiu manter e continuou a adquirir até sua morte. Mesmo com essa ruptura em sua coleção, foi seu viés colecionador que permitiu que a coleção tenha sido adquirida pela UFJF. Murilo utiliza-se da mescla da figura de colecionador e da imagem do poeta que o constitui. Quando Moles (1981 p. 139) coloca que o colecionador possui um “espírito” que “[...] não tem descanso enquanto não adquire zelosamente todos os elementos da série que ele constitui”, essa vertente é facilmente percebida como “[...] uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção” (BENJAMIN, 2006, p. 239). O vanguardismo de sua vida e produção literária possui esse espírito que não descansa, que busca uma completude inatingível. Assim como o “[...] colecionador dedicado que se transfere para as épocas da sua coleção” (MOLES, 1981 p. 138), Murilo, também colecionador, transfere-se para a época tanto da sua coleção quanto de sua produção literária.

CAPITULO 2

OS CAMINHOS DA COLEÇÃO

Neste capítulo, investigamos a formação da coleção Murilo Mendes. Este será dividido em três partes: a primeira trata da análise dos diferentes momentos de formação da coleção, procurando identificar os traços identitários impressos nos objetos que refletem diferentes momentos da vida de Murilo Mendes. A segunda parte aborda a trajetória da coleção no contexto da Universidade Federal de Juiz de Fora com o intuito de compreender os efeitos da institucionalização do acervo. Ainda que o foco do trabalho seja a coleção de obras de arte, foi indispensável analisar as instituições pelas quais o acervo artístico transitou e que foram responsáveis pela sua salvaguarda em algum momento. A terceira e última parte trata da reunião dos acervos arquivístico, bibliográfico e, a partir desse momento, museológico. Analisamos, ainda, o papel desempenhado pelas duas instituições, o Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) e o Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM), em relação à coleção. Nesse momento, consideramos crucial discutir a escolha de uma instituição museológica como mecanismo eficiente de preservação e comunicação da coleção.

2.1 BIOGRAFIA DE UMA COLEÇÃO

Abordar a trajetória da coleção do Museu de Arte Murilo Mendes é um exercício de busca da tentativa de compreender e apontar possíveis caminhos traçados por esse conjunto de objetos antes de se tornar acervo institucionalizado. A coleção de obras de arte Murilo Mendes é composta, atualmente, por aproximadamente 212 peças, entre gravuras, esculturas, desenhos e esculturas. Com um recorte modernista e representações das vanguardas desse período

incorporadas a si, este conjunto que pertence hoje ao MAMM é dividido em dois núcleos: arte brasileira e arte estrangeira.

O núcleo de arte brasileira foi formado em sua maioria enquanto Murilo residia no Brasil e é composto basicamente por desenhos e gravuras. Já o núcleo de arte estrangeira, o mais numeroso dentro da coleção, foi formado majoritariamente enquanto residia na Itália e possui, além de gravuras e desenhos, pinturas, esculturas e composições de técnica mista. Em relação à autoria das obras podemos, destacar nomes como Cândido Portinari, Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi, no núcleo brasileiro, além de Maria Helena Vieira da Silva, Alberto Magnelli, Joán Miró, Pablo Picasso, George Braque, Max Ernst e James Ensor no núcleo estrangeiro.

Antes, no entanto, de tratar da formação da coleção, cabe uma consideração. A pinacoteca tem sido abordada por sua nomenclatura institucional *coleção de artes Murilo Mendes*. Apesar de trazer somente o nome do poeta juiz-forano, não se pode esquecer o papel desempenhado por Maria da Saudade Cortesão Mendes na formação e manutenção da mesma. A poetisa e tradutora portuguesa, filha do poeta, dramaturgo e político Jaime Cortesão, acompanhou desde cedo seu pai no exílio. Paris, Madrid e Rio de Janeiro foram os locais nos quais a poetisa viveu nesse período. É inclusive através da rede de amigos-artistas da qual Murilo participa que ele conhece Maria da Saudade, mais especificamente através de seu futuro sogro: “[...] Mal poderia eu imaginar que quando, em 1940, conheci Jaime Cortesão, me tornaria seu genro e até genríssimo” (MENDES apud SILVA, 2014, p. 134). Essa fala do poeta nos revela ainda que a poetisa vivenciava interesses muito próximos aos de Murilo, tendo em vista que frequentava os mesmos ambientes de compartilhamento dos pensamentos vanguardistas. Sobre o processo de constituição do conjunto, vale ainda ressaltar que algumas das obras foram ofertadas a ela e a Murilo conjuntamente. Já sobre a manutenção, veremos no tópico 2.2 mais adiante.

Voltando, agora, à proposição do capítulo, o presente trabalho não objetiva datar as aquisições incorporadas por Murilo Mendes, mas apontar a trajetória de vida do poeta e a formação de sua coleção. Nesse sentido, os caminhos traçados por ele, juntamente com o cruzamento de outras informações, nos sugerem direcionamentos sobre suas obras de arte. Tendo como referência a fala de Lucciana Stegnano Picchio, amiga e especialista na produção muriliana, essa

“coleção preciosa” nasce “[...] toda da amizade e do convívio” (PICCHIO, 1994 *in* MENDES, 1994, p. 29). Este será o nosso norte.

Através das pesquisas realizadas, não foi possível definir quais foram as primeiras obras adquiridas por Murilo. Contudo, há que se considerar alguns fatores que nos aproximam desse momento. O primeiro deles é a sua mudança para o Rio de Janeiro e a aproximação com Ismael Nery. O poeta, inclusive, nos deixa vestígios sobre o que podemos considerar um dos seus primeiros relatos sobre peças de sua coleção: “[...] Em 1924, presenteara-me Ismael com um retrato seu a sanguínea, onde se lê a seguinte inscrição: ‘Há demônios com figura de santo’” (MENDES, p. 137, 1996). É também através de Ismael que Murilo entrará em contato com outros artistas modernos que, em determinada época, farão parte de sua coleção. Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard e Portinari são alguns nomes que, em algum momento, tiveram obras presentes em sua pinacoteca. Durante os mais de 30 anos em que viveu no Rio de Janeiro, Murilo colecionou os artistas e vanguardas com as quais se identificava. Mais do que presentes recebidos por seus amigos artistas plásticos, Murilo deseja possuir a materialidade dessas vanguardas.

Se compreendemos que a coleção é uma reordenação do mundo por parte do colecionador e também um espelho, ou um reflexo dele (BAUDRILLARD, 2009), o que nos diria esta coleção? Num primeiro momento, exprimiria o amor e o envolvimento de Murilo com as artes plásticas. Mas, se olharmos mais atentamente, perceberemos que ela nos revela outras informações a respeito do colecionador.

Um objeto, para se tornar parte de uma coleção, precisa ser desejado, a ponto de ser possuído. Essa posse significa, segundo Baudrillard (2009), que tal objeto é privado, temporária ou definitivamente de sua função utilitária. Esta função a que se refere o autor seria definida através dos questionamentos “por que” ou “para que” isso serve (MOLES, 1981). Diz respeito à funcionalidade do objeto, seu propósito de criação. Possui, ainda, o papel “[...] mediador entre situação e atos” (MOLES, 1981. p. 18). Essa privação de função se torna, nas palavras de Baudrillard (2009, p. 94), indispensável para que o utensílio se torne objeto de coleção: “[...] Quando o objeto não é mais especificado por sua função, é qualificado pelo indivíduo: mas nesse caso todos os objetos equivalem-se na posse, esta abstração apaixonada”.

Murilo Mendes, ao recolher ou selecionar um objeto para sua coleção, priva-o de sua função. Contudo, essa ausência, ainda que temporária, de função passa pela atribuição de outros valores ao objeto. Sem o "por que" ou "para que" ele serve, passa a representar e significar para o colecionador algo além daquilo para o qual foi inicialmente pensado. Murilo não foge a essa regra, uma vez que suas obras de arte passam a ser objetos de coleção, passam a significar outras coisas além da composição em si, como um autorretrato que aponta caminhos, pessoas, relações, momentos de sua vida. Sua coleção se torna uma autobiografia, respeitando as seleções e recortes feitos pelo próprio colecionador.

Dentro dessa fração de mundo reordenada pelo poeta, ele estabelece o processo de ressignificação não só para seus objetos, mas também para os autores dessas obras. No entanto, é possível perceber uma ideia de reciprocidade. Do mesmo modo que Murilo possui e ressignifica, é possuído e ressignificado por sua coleção.

Um dos reflexos deste processo são as gravuras elaboradas para a ilustração de seus livros. Maria Helena Vieira da Silva, artista portuguesa refugiada no Brasil à época da Segunda Guerra Mundial, elabora um conjunto de gravuras especialmente para o livro *Discípulo de Emaús* de Murilo Mendes (1944). Outro exemplo é o croqui da obra de Ismael Nery realizada para a capa do livro *Poemas*, de 1930. Esses trabalhos idealizados para fazer parte da produção literária de Murilo passam também a compor sua coleção.



Figura 4: Croqui de Ismael Nery para capa do livro *Poemas de Murilo Mendes*
 Fonte: Acervo MAMM.

Durante seu período de morada no Rio de Janeiro, o poeta também serviu de inspiração para seus amigos artistas. Flávio de Carvalho, Portinari e Alberto da Veiga Guignard foram alguns dos que o retrataram e ofereceram a Murilo os trabalhos finais. Através de textos e cartas do poeta, é possível também incluir outros artistas e obras que, em algum momento, fizeram parte da coleção do poeta. Nesse sentido, podemos citar uma gravura de Lívio Abramo que Murilo, em bilhete a Mario Pedrosa, datado de 1951, diz ao amigo que remete uma determinada quantia em dinheiro como “[...] contribuição simbólica de uma gravura” (CEDEM/CEMAP apud AMOROSO, 2012, p. 65). Em outro escrito, também endereçado ao amigo, envia a obra *Mulata*, de Alfredo Volpi, no intuito de efetivar a troca por outro trabalho do artista (CEDEM/CEMAP, 1957 apud AMOROSO, 2012, p. 65).

Além da relação afetiva que mantinha com esses personagens, o poeta via em suas obras a representação material do desejo de possuir, típico de um colecionador. A coleção que se formava mostrava claramente a busca pelos novos movimentos artísticos que surgiam e com os quais Murilo se identificava.

Esses objetos colecionados, produtos de uma nova problematização da arte, merecem um olhar mais atento. Devemos compreendê-los também como coisas pertencentes a um determinado circuito de produção e a um determinado campo de representação.

Quando Baudrillard (2009) aborda a perda de função dos objetos, refere-se a um grupo de objetos que podemos denominar de utensílios. Relógios, selos, moedas, coisas que pertencem a um determinado circuito. Nesse sentido, o acúmulo desses objetos também representa “[...] dominação provisória de colocação do homem sobre o mundo próximo, levando-o à acumulação como processo de aumento do seu *Lebensraum* e a identificar-se à soma dos objetos possuídos, sinais ostentatórios da sua capacidade de consumidor” (MOLES, 1981, p. 18) Essa dominação e esse aumento do espaço vital, *Lebensraum*, não nos permite esquecer que os objetos também estão inseridos na lógica mercadológica. Nesse sentido, Appadurai (2008, p. 89) nos permite ampliar o olhar sobre os objetos ordinários ao agregar à discussão a faceta do pensamento econômico:

[...] as mercadorias simplesmente existem. Ou seja, certas coisas e certos direitos a coisas são produzidos, existem e podem ser vistos circulando por meio do sistema econômico, conforme vão sendo trocados por outras coisas, geralmente dinheiro. Essa visão, evidentemente, abarca a definição de mercadoria segundo o senso comum: um item com valor de uso e que também tem valor de troca. (APPADURAI, 2008, p. 89)

Contudo, quando considerado o ponto de vista cultural, “[...] as mercadorias devem ser não apenas produzidas materialmente como coisas, mas também culturalmente sinalizadas como um determinado tipo de coisas” (APPADURAI, 2008, p. 89). Assim, um objeto ou uma mercadoria carrega a função para a qual foi criada e, ao mesmo tempo, pode significar outra coisa (APPADURAI, 2008). O que trará à tona esta outra coisa que o objeto pode representar é justamente o olhar atribuído a ele, olhar este que pode ser traduzido pelo sentimento de posse trazido por Baudrillard (2009). Todavia, podemos considerar o objeto de arte um objeto participante dessa mesma lógica?

A fim de tentar elucidar essa questão, tomemos a discussão proposta por Benjamin, autor conhecido de Murilo, como nos mostra esta passagem do seu texto “Salamanca” em *Espaço espanhol*:

Walter Benjamin estudou num capítulo fundamental do seu livro *Angelus Novus* a relação entre a obra Baudelaire e as transformações operadas em Paris durante o século XIX. O próprio Baudelaire já exprimia tal relação, mormente em *Le Cygne* (...). Apesar do conceito de gosto duvidoso estes versos traduzem bem a angústia dum espírito que visa o permanente e vê acelerar -se em torno de si a organização do efêmero. (MENDES *apud* KAPLAN, 2009, p. 17, grifos no original)

Para Benjamin (2012, p. 187), “[...] a produção artística começa com imagens a serviço da magia”. A obra de arte não é concebida inicialmente como tal. Sua função primeira era o místico. Sua valoração era sua potencialidade de significar algo que devesse ser cultuado. Eis aqui o que o autor chama de “valor de culto”. Para tanto, a ideia de existir determinado objeto digno de adoração se faz mais importante do que sua exposição ao olhar (BENJAMIN, 2009). Esse tipo de produção foi posicionado, em primeiro lugar, sob uma esfera diferenciada, normalmente relacionada à espiritualidade e à religiosidade. Por esses caminhos é que passaram sua agregação de sentidos: “[...] o valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas certas obras de arte” (BENJAMIN, 2009, p. 187). Inversamente proporcional ao valor de culto, encontra-se o valor de exposição. Um mesmo objeto de arte só aumenta suas possibilidades de ser exposto, libertando-se do seu uso cultural (BENJAMIN, 2009). E se Benjamin (2009, p. 187) afirma que o valor de exponibilidade de uma obra de arte aumentou de forma “descomunal”, é correto afirmar que o valor de culto se torna quase que extinto. O que não significa que, em determinado momento da história, o valor de culto possa ser retomado ou possam existir outros valores:

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra de arte levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a 'artística', a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde rudimentar. (BENJAMIN, 2009, p. 188, grifo no original)

Com a decisão tomada de ir morar na Itália, Murilo não leva consigo toda a sua coleção, porém seleciona algumas obras. Trabalhos de artistas como Portinari, Ismael Nery, Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva fizeram parte dessa seleção. A outra parte do acervo fica no Brasil. Contudo, ainda que tenha se visto obrigado a se afastar de parte de sua coleção, Murilo demonstra cuidado e

reconhece o valor, econômico e/ou afetivo, daquela ao deixá-la sob a forma de empréstimo permanente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM). O local escolhido pelo poeta para salvaguardar sua coleção não se deu ao acaso. Daibert (1995) revela que Murilo estava diretamente relacionado com as vanguardas artísticas responsáveis pela renovação da arte brasileira e que acabaram por resultar na fundação do MAM. E, nesse sentido, sua relação com o museu não poderia ser diferente:

Foi freqüentador assíduo das exposições e doador de obras. [...] Se o MAM teve a coleção surrealista no Brasil é porque partiu da própria história do surrealismo no Rio, traçada por Murilo Mendes na sua amizade intelectual com Ismael Nery e Jorge de Lima. (DAIBERT, 1995, p. 109)

Uma vez estabelecido na Itália, sua casa na Via del Consolato nº6, em Roma, passa a ser o grande local de encontro de artistas. Segundo Luciana Picchio no texto de abertura de *L'occhio del poeta* (2001), frequentavam a casa do poeta os principais pintores de Roma naquele período: Piero Dorazio, Júlio Turcato, Nino Franchina e Sanfilippo são alguns dos nomes que frequentavam assiduamente sua casa. Junto aos italianos, havia também a presença dos brasileiros de passagem e de artistas de diferentes nacionalidades. Picchio (2001) afirma ainda que a coleção de Murilo passa a aumentar à medida que esses encontros acontecem.

Considerando a exposição da coleção ao olhar como uma característica do colecionador (BAUDRILLARD, 2009), Murilo Mendes também utiliza esse recurso. As paredes de sua casa servem de suportes para expor sua coleção. Ainda assim, existia uma seleção dos indivíduos que adentravam seu museu privado (AMOROSO, 2012). Como podemos ver no trecho a seguir, tratava-se de intelectuais, escritores e artistas com os quais mantinha ou possuía interesse em estabelecer algum tipo de relação:

Graças à apresentação de Mario Pedrosa, pude ver o conjunto dos trabalhos do artista (Ismael Nery) no quarto de Murilo Mendes. [...] Voltei lá algumas vezes. [...] Aquela coleção de algumas dezenas de tela era tudo o quanto na época se podia ver aqui, em matéria de pintura moderna. Anos depois, presumo que no começo de 1928, [...] levei lá Graça Aranha, Renato Almeida, Ronald de Carvalho e Álvaro Teixeira Soares, que formavam com Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo M. Franco de Andrade, José Geraldo Vieira, Peregrino Júnior, Tristão de Athayde, Murilo Mendes e Mário Pedrosa e pouco mais o estado-maior do movimento moderno no Rio. (BENTO, 1966 *apud* AMOROSO, 2012, p. 73)

Além de Murilo ser um grande amante das artes plásticas, também desenvolvia trabalho como crítico. Essa atividade o fazia ser constantemente procurado por artistas para o desenvolvimento de textos de abertura de séries de trabalhos e exposições. Um exemplo a ser dado é o conjunto de 12 obras de Alberto Magnelli intitulado *I Colages*, com texto de abertura de Murilo Mendes. Nessa série apresentada pelo poeta mineiro, o artista introduz ao público 12 colagens que abordam a temática da bidimensionalidade do suporte da obra:

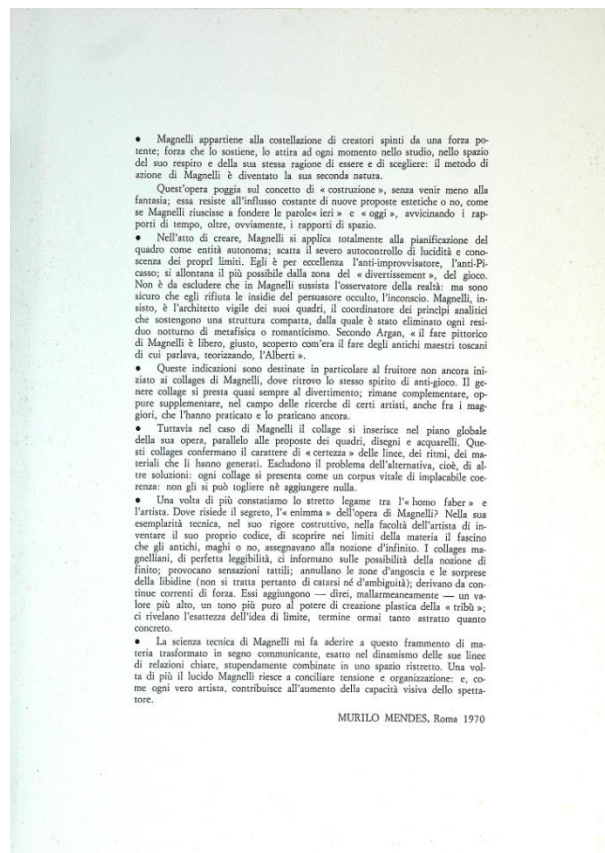


Figura 5: Texto de Abertura do álbum *I Colages*, de Magnelli

Fonte: Acervo MAMM.

Na Itália, Murilo ampliava sua coleção. A principal forma de aquisição presente na coleção eram as doações ou ofertas. Mesmo assim, o poeta adquiria obras também através da compra. Duas gravuras datadas de 1888 do pintor e gravador belga James Ensor fazem parte dessa modalidade. Apesar de Ensor não ter feito parte de sua rede social, o que poderia indicar um critério para as poucas compras realizadas por Murilo, o poeta também realiza compras de obras de seus

amigos. Esse dado pode ser verificado através de anotações realizadas por Murilo Mendes no verso de algumas de suas obras, como em uma gravura de autoria de Hans Arp que o poeta comprou em uma galeria:



Figura 6: Gravura *Le Voileier Dans La Forêt*, de Hans Arp, 1962
Fonte: Acervo MAMM.

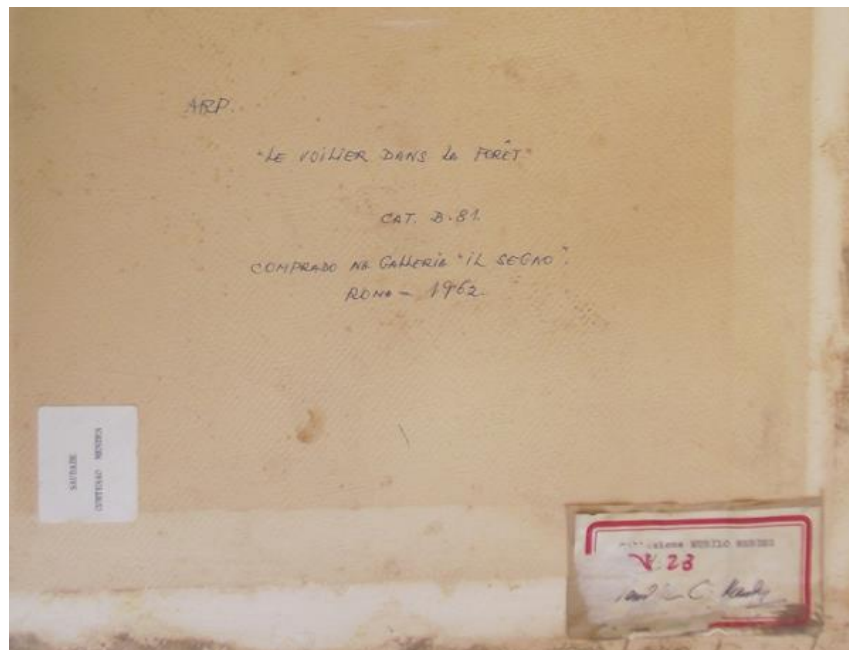


Figura 7: Detalhe do verso da obra de Hans Arp comprada por Murilo Mendes.
Fonte: Acervo MAMM.

Mesmo separado da parcela de sua pinacoteca que se encontrava no Brasil, Murilo buscava manter-se informado sobre as condições daquela. Em 1971, após ler em jornal que duas de suas telas haviam sido vendidas (telas de Portinari e Guignard), envia carta ao MAM solicitando informações sobre sua coleção e recebe a resposta de que esta encontrava-se resguardada.

A preocupação com sua coleção aponta o reconhecimento atribuído pelo colecionador para com seu conjunto de bens, além da percepção de que seus objetos possuem valor comercial. Sua contemporaneidade mostra a busca incansável pelo próximo objeto e traz consigo a compreensão de que uma coleção nunca é completa (BAUDRILLARD, 2009).

Como Murilo Mendes se inspira pelo novo, sua coleção torna-se um reflexo do pensamento do poeta, e, nesse sentido, sua pinacoteca se amplia até a proximidade de sua morte. A obra que se conhece com datação mais próxima ao ano de seu falecimento é a tela de Gastonne Biggi “Variabile verde 5”, de 1973:

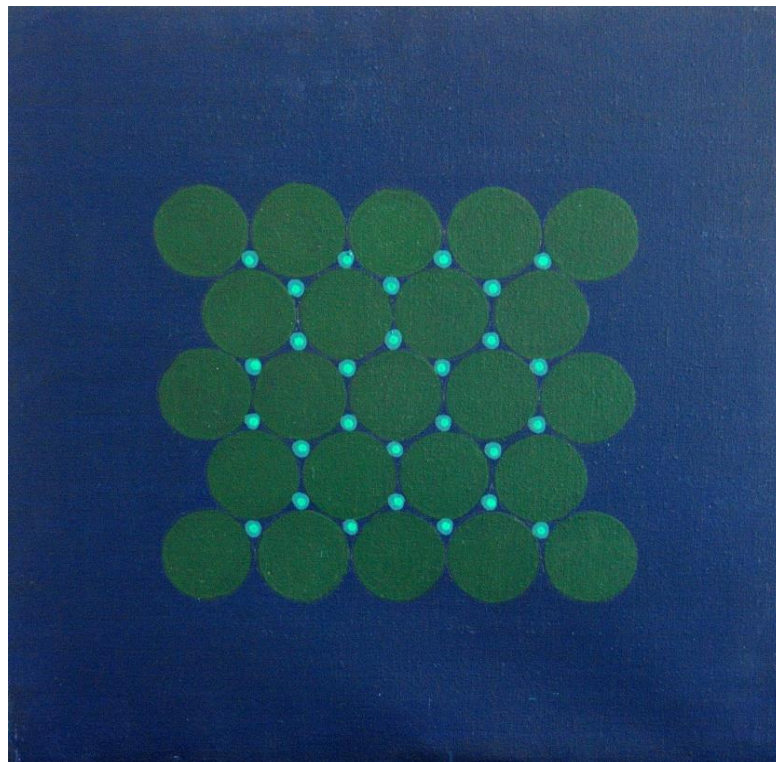


Figura 8: Variabile verde 5, Gastonne Biggi, 1973
Fonte: Acervo MAMM.

Murilo, enquanto colecionador, via em sua coleção uma manutenção de si para a posteridade. Nesse sentido, classifica e organiza seu acervo. Em diversas de suas obras, é possível presenciar, no verso das molduras, escritos do próprio poeta remetendo a alguma informação que ele julgava relevante. Local de aquisição, forma de aquisição, data de aquisição e título da obra são algumas das informações encontradas. Já perto do fim de sua vida, nos aponta um possível caminho para a coleção. Em duas cartas com datas próximas 22/10 e 28/10 de 1971, o poeta envia ao MAM fotos e cópias de dedicatórias de intelectuais europeus que julgava relevantes e que seriam oportunas após sua morte. Não se deve desconsiderar aqui a ideia de que Murilo Mendes, mais do que perceber a possível relevância de sua coleção, possuía o desejo de que ela adentrasse um espaço que o imortalizasse. Assim, podemos compreender então que:

[...] objetos de coleção são os elementos materiais que permitirão a permanência física de quem os reuniu para além de sua morte, especialmente se preservados num repositório da “imortalidade”. Nenhuma homenagem póstuma poderia ser melhor do que ter a coleção guardada em um museu, pois que permitirá ao colecionador ser também autor de uma “obra”, que deixa legado a posteridade. Sua obra/coleção garantirá o reconhecimento perene de sua inteligência, de seu bom gosto, de sua riqueza e de sua generosidade. (ALMEIDA, 2012, p. 185, grifos no original)

Após o falecimento do poeta, sua coleção é reunida. O MAM devolve a Maria da Saudade a parte que lá se encontrava em depósito. A totalidade da coleção passa a fazer parte, então, do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Goubenkian, em Portugal, sob a forma de depósito (OLIVEIRA, 2014).

2.2 COLEÇÃO MURILO MENDES E A UFJF

A trajetória da ligação de Murilo Mendes com a Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), fundada em 1960, se inicia bem antes da criação do Museu de Arte Murilo Mendes (MAMM) em 20 de dezembro de 2005. O primeiro passo dessa trajetória se manifesta através da própria vontade do poeta:

Ainda em vida, Murilo Mendes determinara que parte de sua biblioteca – sobretudo os livros estrangeiros – fosse doada à UFJF, cabendo os livros de literatura brasileira à Universidade de Roma, onde atuara como professor da cadeira de Cultura Brasileira. (DAIBERT, 1995. p. 103)

Com o intuito de realizar a vontade de seu finado marido, em janeiro de 1978, três anos após o falecimento de Murilo Mendes, sua viúva cumpre o desejo do poeta, doando sua biblioteca particular à UFJF:

A Universidade Federal de Juiz de Fora, através da Resolução nº.58/ 77, do Conselho Universitário, publicada no Boletim da Reitoria nº.193 de janeiro de 1978 às folhas 09, aprovou a doação da biblioteca particular do poeta Murilo Mendes, feita pela senhora Maria da Saudade Cortesão Mendes, viúva do escritor. A referida biblioteca compõe-se de 2.800 volumes das mais diversas áreas. (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 178)

Após sua alocação na Biblioteca Central da Universidade, um grupo de pesquisadores do Instituto de Ciências Humanas (ICH), “[...] a convite de Carlos Rafael da Fonseca Cestaro, então diretor do Centro de Documentação e Difusão Cultural (CDDC), responsável pelo acervo” (BARBOSA; TIMPONI, 2000, p. 178), resolve criar o Centro Murilo Mendes (CMM). O centro passa a contar com um espaço próprio destinado ao seu acervo, localizado dentro do CDDC. Abrigando somente a biblioteca, tinha o objetivo de estudar e divulgar a obra de Murilo Mendes. Mediante essa vasta coleção de diferentes temáticas, o professor Arlindo Daibert se tornou o coordenador do “setor de artes plásticas da biblioteca” (DAIBERT, 1995). Através do desenvolvimento desse espaço, foi criado o projeto *Murilo Mendes: o olho armado*. O projeto citado, entre outras atividades, organizou,

por ocasião dos 10 anos da morte do poeta (1985), a exposição “Murilo Mendes: o olho armado” abordando aspectos da relação de Murilo Mendes com as artes plásticas. Em junho de 1987, o Projeto inaugurou na Reitoria da UFJF a mostra “Tempo Espanhol”, [...]. Paralelamente à organização de exposições didáticas, o projeto “Murilo Mendes: o olho armado” participa dos trabalhos de organização e ampliação do arquivo do Centro Murilo Mendes, viabilizado com a valiosa colaboração da Sra. Maria da Saudade Cortesão Mendes. (DAIBERT, 1995, p. 104, grifo no original)

Enquanto sua biblioteca havia se dividido entre Juiz de Fora e Roma, sua coleção de artes plásticas [...] “encontrava-se sob custódia do Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian desde a transferência de Roma após a morte do poeta” (THOMPSON, 2009, p. 1). Não é possível precisar em que momento as pessoas, posteriormente interessadas em trazer esse acervo ao Brasil, tomaram conhecimento da existência da coleção de artes plásticas.

Nesse momento, o que mais chama a atenção é o início da disputa iniciada pelo acervo do poeta, no ano de 1988, por Rio de Janeiro, Brasília, Juiz de Fora e, ainda, segundo matéria publicada na edição do Jornal O GLOBO de 27 de março do mesmo ano por Leonardo Froes, por *marchands* na Europa:

Treze anos depois de sua morte, [...], o mineiro europeu Murilo Mendes, torna-se alvo de uma guerra de dólares. Sua rica pinacoteca – que inclui obras de Picasso, Portinari, Braque, Rouault, Léger, Miró, Max Ernst – está sendo assediada por *marchands* na Europa, desde que foi exposta em Lisboa, ou outubro passado, e conhecida no todo. (FROES, 1988, p. 3)

A referida matéria, intitulada *Quadros e dólares*, informa também que “[...] a coleção Murilo Mendes só depende de mais alguns empurrões para ficar com o Brasil” (FROES, 1988, [s.p.]). E considera que a concretização dessa transferência seria o “[...] coroamento de um trabalho iniciado pelo professor Arlindo Daibert Amaral, da Universidade Federal de Juiz de Fora, que, nos últimos dois anos, chefiando uma equipe, classificou o que Murilo deixou” (FROES, 1988, [s.p.]). No entanto, Froes alerta ainda para o possível início da referida disputa entre Museu de Arte Moderna de Brasília e Juiz de Fora, que, posteriormente, incluiria o Rio de Janeiro. Dois meses após essa matéria, o *Jornal de Estudo* (1988) edita outro texto sob o título *JF quer o acervo de Murilo Mendes*. A publicação em questão reafirma a relevância do trabalho realizado pelo professor Arlindo Daibert com o acervo bibliográfico do poeta, como também da visita realizada pelo mesmo a viúva Maria da Saudade:

O professor do Curso de Artes da UFJF e artista plástico Arlindo Daibert encontrou-se com Maria da Saudade, em consequência de seu projeto de pesquisa sobre a relação de Murilo Mendes com as artes plásticas, que tem a participação do Ministério da Cultura e que envolve o levantamento da coleção do poeta. (PASCHOALINO; RIBEIRO, 1988, p. 12)

Esta última fala também corrobora o relato de Barbosa e Rodrigues, ao afirmarem que “[...] o Professor [Arlindo Daibert] foi à Europa, onde visitou a pinacoteca particular de Murilo Mendes [...] fotografando-a como também as dedicatórias constantes dos quadros e transformou-os em uma exposição didática” (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 181).

No dia seis do mês de julho daquele mesmo ano, Isa Cambará publicara matéria intitulada *Três cidades brigando por um rico acervo* no Jornal da Tarde. A autora aborda a até então anunciada disputa, que se tornara real, entre Brasília, Juiz de Fora e Rio de Janeiro em função da pinacoteca do poeta. O texto elenca ainda possíveis atrativos para cada uma das localidades em questão. Enquanto Juiz de Fora contava com o fato de ser a cidade natal de Murilo Mendes, Brasília contava com a “simpatia do Governo” (CAMBARÁ, 1988). O Rio de Janeiro, por sua vez, segundo o texto, se mostrava como o lugar mais favorável a receber o acervo:

O Rio com o desejo do Museu de Arte Moderna, que está à frente da disputa, baseado em dados importantes: o poeta era muito ligado à instituição e, também, completamente identificado com o Rio, onde viveu 40 anos. (CAMBARÁ, 1988, p. 17)

Deve-se considerar também que o interesse do Museu de Arte Moderna do Rio em adquirir a coleção se dá, em parte, pela perda considerável de obras de arte no incêndio sofrido no ano de 1978. O MAM percebia na coleção do poeta uma possibilidade de recuperar a memória artística das vanguardas modernas, principalmente pela familiarização já existente entre a instituição e a parte do acervo que lá permaneceu durante quase vinte anos:

Se o MAM teve a coleção surrealista no Brasil é porque partiu da própria história do surrealismo no Rio, traçada por Murilo Mendes na sua amizade intelectual com Ismael Nery e Jorge de Lima. O acervo Murilo Mendes possui um núcleo de obras surrealistas sobre papel, como se fosse um retrato da coleção do MAM. Não é coincidência, mas, no dizer de Antonio Callado, foi como se Murilo Mendes colecionasse antevendo a possibilidade de resgatar a memória do MAM. Numa situação de reconstrução do MAM e, sobretudo, de reação do Rio contra os esbulhos sofridos, a vida da coleção Murilo Mendes seria, na visão de Marly de Oliveira, como uma metáfora viva de sua própria poesia: a organização do caos. Talvez já não no MAM, mas o caos da cultura na visão federal. (OLIVEIRA, 1988, p. 1)

Além da relação existente entre Murilo e o museu, outros fatores também corroboravam a favor do Rio de Janeiro, como o abaixo assinado elaborado por centenas de intelectuais reivindicando a coleção para o MAM: “[...] O arquiteto [Lúcio Costa] e mais uma centena de figuras das artes plásticas, da literatura, da música, do cinema assinaram uma petição solicitando ao presidente da República que o acervo de Murilo Mendes fique na cidade” (CAMBARÁ, 1988, p. 17)

Outras duas publicações datadas do ano de 1988 tratam do assunto. O jornal O GLOBO discorre, sem citar Juiz de Fora, sobre a disputa entre Brasília e Rio de Janeiro, e também sobre a manifestação de grande parte da intelectualidade brasileira em defender a ida do acervo para o MAM - RJ.

Artistas, escritores e intelectuais enviaram ontem abaixo assinado ao presidente Sarney pedindo que a coleção de obras de arte do poeta Murilo Mendes seja doada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Entre aqueles que desejam ver as obras no MAM, estão Chico Buarque, Cacá Diegues, Caetano Veloso, Amílcar de Castro, Antonio Houaiss, Fayga Ostrower, e os membros da academia brasileira de letras Iberê Camargo, João Cabral de Melo Neto, Fernanda Montenegro, Antonio Callado, Arnaldo Jabor e muitos outros. (CANONGIA, 1988. [s.p.])

Traz, ainda, a fala do então diretor do MAM, Paulo Herkenhoff, sobre a relevância de o acervo ser alocado no museu: “[...] A coleção Murilo Mendes, vindo para o MAM, traz para o Rio talvez a única coleção que resta formada durante o Modernismo, recompõe a história do museu e reencontra a totalidade da própria coleção Murilo Mendes” (CANONGIA, 1988, [s.p.]). O JORNAL DO BRASIL, por sua vez, trata da proximidade do poeta com a cidade em que viveu durante quase quarenta anos e da relevância da coleção permanecer no Rio de Janeiro: “[...] Murilo Mendes foi uma pessoa intimamente identificada com a cena carioca, e nem ele nem seu acervo teriam muita significação no Planalto: só no Rio as obras poderiam adquirir sua ressonância máxima” (ROELS, 1988, p. 3).

É com o intuito de realizar transferência para o MAM do Rio que Paulo Herkenhoff inicia aproximação com Paulo Torres, cunhado de Murilo Mendes, para que este o auxilie nas tratativas com a viúva Maria da Saudade:

Em Julho de 1988, fiz uma viagem a Lisboa, a convite do então curador do MAM, Paulo Herkenhof, na tentativa de obtermos da Saudade a vinda, para o Rio, do precioso acervo de obras de arte plástica que o poeta acumulara em vida. Não obstante a total anuência da viúva, por motivos de entraves burocráticos, não se concretizou nossa pretensão. Mas ficou uma porta aberta para uma nova investida futura. (TORRES, 2005, p. 389)

Mesmo com o esfriamento da negociação e as poucas possibilidades se comparada ao MAM e a Brasília, a UFJF continuava a manter contato com a viúva do poeta, por intermédio de Marisa Timponi Rodrigues e Leila Barbosa. Através das correspondências, ambas manifestavam o desejo de reunir o acervo de artes

plásticas e documental, que se encontrava em Portugal, ao acervo bibliográfico já devidamente instalado em Juiz de Fora.

Com o passar de poucos anos e com uma conjuntura política favorável, devido à ascensão do presidente da república juiz-forano Itamar Franco, bem como de seu ministro da educação e desporto (MEC) Murílio de Avelar Hingel, reacendeu-se a esperança de se poder adquirir junto a Portugal a pinacoteca de Murilo Mendes (BARBOSA; RODRIGUES, 2000). Dessa forma, a figura de Paulo Torres é novamente trazida, dando reinício às tratativas, além de amigos e alguns remanescentes do CEMM: “[...] Nesse sentido, empenhei-me no meu trabalho, diretamente com nosso conterrâneo, Itamar Franco, que acabara de assumir a presidência da República, no princípio de 1993, e junto à Maria da Saudade” (TORRES, 2005, p. 389).

Com essa nova possibilidade de trazer a coleção do poeta juiz-forano, foi iniciado, em parceria com a prefeitura de Juiz de Fora através da Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA), o projeto: *Murilo Mendes 92 anos*. Esse projeto foi concebido em cinco módulos, conforme os dizeres de Barbosa e Rodrigues (2000):

1º Módulo – Conferência e lançamento do livro Murilo Mendes – Coleção “Poetas modernos do Brasil” [...], apresentação do vídeo *MuriloFrames* [...]; mostra iconográfica sobre o Acervo, com a montagem da exposição *Murilo Mendes: um olhar*. [...].

2º Módulo – Mostra Murilo Mendes do 1º Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes de Minas Gerais [...].

3º Módulo – Palestra da professora Leila Maria Fonseca Barbosa sobre a *Idade do Serrote* [...].

4º Módulo – Exposição e lançamento do vídeo, dentro do projeto *Arte da nossa gente*, no Espaço Mascarenhas, [...] sob o título *Belmiro, Pedro, Murilo, João e Nelson* [...].

5º Módulo – Comunicação do trabalho *Do pícaro ao malandro malazartiano: o caso de Murilo Mendes*, das professoras Leila Maria Fonseca Barbosa e Marisa Timponi Pereira Rodrigues [...]. (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 181, grifos no original)

Concomitante à realização do projeto citado, a negociação com Maria da Saudade Cortesão Mendes seguia através da coordenação do MEC. Nesse sentido, estiveram em Portugal o Ministro da Educação e, posteriormente, do Pró-reitor de Planejamento e Desenvolvimento (PROPLAN) da UFJF, juntamente com o chefe de gabinete do MEC, no intuito de cuidar dos últimos acertos da transferência do restante do acervo bibliográfico e arquivístico e da pinacoteca de Murilo Mendes

para a cidade mineira (BARBOSA; RODRIGUES, 2000).

Para que o acordo pudesse ser viabilizado, Maria da Saudade estabeleceu algumas condições, das quais duas merecem destaque. Com receio de que a produção de Murilo pudesse ser paulatinamente deixada em segundo plano, em função da pinacoteca, a nova instituição que surgia não poderia ser intitulada de museu. Por conta do afeto expressado na coleção de uma vida inteira do poeta juiz-forano, a viúva selecionou uma parte do acervo que deveria permanecer em sua posse até o dia de seu falecimento. Segundo os arquivos do MAMM, tratar-se-iam de, aproximadamente, 40 obras. Obedecendo a essas condicionantes, estava concretizada a transação que traria, por fim, a coleção de artes plásticas do poeta para a UFJF.

Esse acordo estabelecido mostrou-se, posteriormente, um problema para a UFJF. Com o falecimento de Maria da Saudade no ano de 2010, a universidade iniciou a solicitação da transferência do restante das obras. Um imbróglio judicial se instaurou, iniciado pelos sobrinhos da viúva de Murilo Mendes. Até o presente momento, não se tem informação de que a transferência tenha sido realizada.

Antes mesmo da concretização da transferência do acervo para a Universidade, foi designada uma comissão responsável pela coordenação dos trabalhos a serem desenvolvidos na Universidade com vistas à implantação do Memorial Murilo Mendes, nome sugerido por Arlindo Daibert (BARBOSA; RODRIGUES, 2000). Através dessa comissão, foi elaborado um plano para o funcionamento e a reforma da edificação que abrigaria a nova instituição.

O Centro de Estudos Murilo Mendes, nome sugerido por Maria da Saudade Cortesão Mendes e acatado pela UFJF (BARBOSA; RODRIGUES, 2000), é, então, inaugurado, em agosto de 1994, como órgão suplementar vinculado diretamente à reitoria, se desvinculando, portanto, do CDDC.

2.3 DO CEMM AO MAMM

A casa escolhida para sediar o Centro de Estudo Murilo Mendes foi construída na década de 1920. Após o falecimento dos proprietários, a UFJF adquire o imóvel de seus herdeiros na década de 1970, instalando ali a Faculdade de Filosofia e Letras (FAFILE). Para poder receber adequadamente o acervo, o casarão, localizado na Avenida Rio Branco 3372, recebe uma grande reforma interna. O

espaço passa a contar com salas de exposição, auditório, laboratórios de conservação e reserva técnica. No ano de 1999, a edificação se torna bem imóvel tombado pelo município de Juiz de Fora, pertencendo ao Conjunto Histórico Arquitetônico do bairro Alto dos Passos, devendo ter, portanto, preservadas fachadas e volumetria construtiva (JUIZ DE FORA, 1993).



Figura 9: Centro de Estudos Murilo Mendes.
Fonte: Arquivo MAMM.

Após a reforma, o CEMM passa a ser o local do reencontro entre a biblioteca e o acervo de obras de arte do poeta. A relevância dessa coletânea não deve passar despercebida. Dali, vinham as inspirações do poeta. Os livros e as obras de arte eram partes indissociáveis do processo criativo na produção muriliana. Manter ambos na mesma instituição nos permite adentrar seu universo. Com isso, o CEMM resguarda a mesma lógica aplicada por Murilo na coleção de obras de arte. Através de uma simples consulta na biblioteca particular do poeta, é possível encontrar diversos exemplares com dedicatórias. Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Mário de Andrade são alguns dos que o agradaram.

Para além das dedicatórias, as anotações deixadas pelo poeta também merecem destaque. Através de pesquisas já realizadas, Maria Helena Sleutjes, Lucilha Magalhães e Bruno Defillipo Horta, que fizeram parte da equipe do MAMM, identificaram as marcações de Murilo nos livros do poeta. O poeta revisitava suas obras apontando, com seus escritos, aquilo que de alguma forma lhe interessava. As anotações não se restringiam somente aos livros de sua autoria. Em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, por exemplo, Murilo faz marcação destacando um possível erro na métrica de um dos versos. O CEMM, portanto, unifica dois conjuntos de tipologias diferentes de uma mesma coleção, permitindo a construção de uma teia que favorece o estabelecimento de relações dentro do universo muriliano.

Apesar de a nova instituição criada não receber a alcunha de museu, devemos analisar as ações ali desenvolvidas sob a ótica museológica. Uma vez manifestado pela universidade o interesse em adquirir e, portanto, institucionalizar a coleção de Murilo Mendes, observam-se procedimentos de um processo de musealização.

O ato de musealização advém de uma vontade, de uma escolha, vontade esta que pode partir de um determinado grupo de pessoas que trabalham com bens culturais ou pode surgir por meio de forças políticas. Além disso, há que se considerar uma combinação desses atores e agentes, como parece ser o presente caso:

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa. (LE GOFF, 1990, p. 535)

A fala de Le Goff (1990) nos permite lembrar que o processo de musealização perpassa pela escolha mnemônica do que lembrar e do que esquecer. Mostra, também, o empoderamento fornecido pela memória representada aqui pelos objetos/documentos musealizados ou passíveis de musealização. Diante do exposto, uma questão vem à tona: o que seria, então, propriamente a musealização de objetos? De fato, trata-se de um processo muito mais complexo do que simplesmente retirar objetos do seu circuito original e colocá-los em instituições que se tornam responsáveis por eles. Para Guarnieri (1984, p. 61-62), em termos de processo, a musealização do objeto deve ter caráter de fidelidade, testemunho e

documentalidade. A musealização opera sobre o “[...] ambiente físico alterado pelo homem”.

Corroborando o pensamento de Guarnieri (1984), Loureiro (2011) afirma que a

musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa. (LOUREIRO, 2011, p. 2-3)

Dessa forma, a musealização atribui ao objeto uma outra categoria, a de museália, definida por Stranski (1970) como objetos de museu. Assim, a musealização pode ser resumidamente percebida “[...] como processo (ou conjunto de processos) por meio dos quais alguns objetos são privados de sua função original e, uma vez revestidos de novos significados, adquirem a função de documento” (LOUREIRO, 2011, p. 2).

O Processo de musealização deve ser visto ainda como “[...] uma das formas de preservação” (GUARNIERI, 1984, p. 60). Cury (1999), corroborando as ideias de Guarnieri, remete-se ao processo de musealização, reconhecendo o seu caráter múltiplo, ressaltando, no entanto, que musealizar se refere a um ato consciente de preservar. A consciência necessária ao processo de musealização é percebida em Chagas (2009, p. 22) como um “[...] dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuições de valores socioculturais”.

Não podemos desconsiderar, portanto, que a UFJF, através do CEMM, desenvolveu, durante sua existência, as ações referentes ao processo de musealização. A instituição atribuiu um olhar diferenciado para esse acervo, manifestou o desejo de possuí-lo, fez com que ele se tornasse institucionalizado, manteve a privação de sua função original (entendemos que Murilo já o fazia), ressignificou a coleção, preservou e comunicou.

O Centro de Estudos, ao longo dos seus onze anos de funcionamento, possibilitou os primeiros direcionamentos em relação às potencialidades da coleção.

Elaborou inúmeras exposições, relacionando as obras de arte com a produção literária de Murilo Mendes, e abriu suas portas para a pesquisa, possibilitando a difusão do pensamento muriliano.

O CEMM atuou até o final do mês de dezembro de 2005. Com a construção de um novo prédio dentro do *campus* para abrigar a reitoria da UFJF, a antiga sede da universidade ganha uma nova função: abrigar o novo aparelho cultural, Museu de Arte Murilo Mendes. Com sua forma geométrica, fachada em vidro e amplos espaços internos, a edificação, datada de 1966, foi considerada um marco na arquitetura moderna de Juiz de Fora, já na época de sua construção (MAMM, 2010).



Figura 10: Museu de Arte Murilo Mendes.
Fonte: Arquivo MAMM.

Após a reforma interna, com custo aproximado de um milhão de reais, o prédio passou a contar com 488m² de espaços expositivos, divididos em três galerias, auditório com 188 lugares, amplos laboratórios de conservação de obras em suporte papel, pintura e escultura, reserva técnica, além dos espaços administrativos. A reforma do prédio durou exatos cinquenta e quatro dias e, segundo a reitora em exercício à época, professora Margarida Salomão, foi em ritmo “Juscelinístico” (LEONEL, 2005). Se comparado ao prédio do já extinto CEMM, houve um ganho considerável em espaço físico.

O MAMM tem, a partir de então, a missão de pesquisar e difundir vida e obra do poeta juiz-forano (MAMM, 2010). Para dar suporte às demais atividades de comunicação no museu e assim cumprir o objetivo proposto, a documentação museológica torna-se uma ferramenta de fundamental importância.

Segundo Camargo-Moro (1986. p. 17), a documentação museológica é um fator indispensável para todas as atividades do museu, pois, através dela, a maior gama possível de informações tornar-se-á disponível. Ela é a responsável pela decodificação de cada objeto pertencente ao acervo do museu. A documentação permite, ainda, explorar toda a potencialidade dos objetos, não se atendo, portanto, ao seu uso direto. Isso confere ao acervo uma visão interdisciplinar. É sob essa perspectiva que o MAMM passa a trabalhar.

Durante o tempo de atividade do CEMM, as ações desenvolvidas no âmbito da documentação museológica não abrangeram de forma ampla a coleção de obras de arte. Até o ano de 2010, portanto, quatro anos após a inauguração do MAMM, o material existente sobre a documentação se restringia a fichas de registro com, aproximadamente, 17 campos de informação. Como a maior parte dos campos abordava características físicas, as potencialidades extrínsecas encontravam-se restritas.

No decorrer do ano de 2010, foi iniciado um trabalho que tinha como objetivo amplificar as possibilidades do acervo. Considerando-se o caráter representacional e documental (FERREZ, 1994) da coleção de obras de arte, a prática da documentação foi pautada sobre a sistematização do acervo de forma com que pudesse desempenhar seu papel no contexto informacional (CASTRO, 1999).

No sentido de potencializar a coleção de artes Murilo Mendes, os critérios estabelecidos para uma documentação museológica eficiente foram estabelecidos na instituição. Com o aparato tecnológico disponível, o primeiro passo foi escolher um sistema de catalogação que contemplasse as características do acervo. Por se tratar de uma coleção de obras de arte, o programa escolhido foi o *Donato*¹⁰. Em um segundo momento, os demais critérios, como numeração dos objetos, vocabulário controlado, levantamento de dados e documentos sobre o acervo, inserção e segurança das informações na base de dados, também foram abordados.

¹⁰ Sistema informatizado de catalogação de acervos museológicos, desenvolvido pelo Museu Nacional de Belas Artes em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus.

Atualmente, todas as obras pertencentes à coleção Murilo Mendes encontram-se devidamente registradas, estando algumas delas em avançado processo de catalogação. Com a realização desse trabalho, além de subsidiar atividades desenvolvidas pelo museu como exposições, por exemplo, inúmeras pesquisas relacionadas ao acervo foram realizadas ou estão em andamento, como o projeto de pesquisa O Acervo de Artes Visuais do MAMM coordenado pela professora do curso de Artes e Design da UFJF, Raquel Quinet.

Ao analisar as duas instituições criadas para a manutenção da coleção do poeta, é possível perceber um amadurecimento no pensamento e na abordagem dirigida à obra muriliana. Esse dado se confirma na fala da primeira diretora do MAMM, a professora Valéria Faria, em entrevista concedida à *Revista de História da Biblioteca Nacional* (2007). Na ocasião, a professora afirmou que a coleção necessitava de um tratamento museológico. Ao pensarmos, ainda, no tripé basilar do museu – pesquisa, preservação e comunicação –, compreendendo que o equilíbrio entre as três funções é o grande desafio de uma instituição museológica (CHAGAS, 1996), a mudança de CEMM para MAMM ampliou as ações relacionadas ao acervo.

Na primeira instituição, as ações eram voltadas, principalmente, para as áreas da preservação e da comunicação. Posteriormente, na condição de museu e com a inserção do processo contínuo de documentação museológica, a coleção de obras de arte Murilo Mendes foi ressignificada. Às suas peças, é atribuída a função de objeto informacional. A função basilar da pesquisa relacionada às obras de arte passa a ser mais atuante na instituição, aproximando-se da difícil tarefa de equilíbrio, discutida anteriormente.

CAPITULO 3

A COLEÇÃO MURILO MENDES HOJE

Neste capítulo, abordamos a percepção do MAMM sobre o processo colecionista de Murilo e seus desdobramentos. Para tal, primeiramente, a discussão sobre a Política de Acervo é realizada, apontando sua relevância para uma instituição museológica, apresentando-se, ainda, como importante aliada na construção e manutenção da identidade do museu.

No segundo momento, analisamos os indicadores de critérios de seleção da coleção criada por Murilo Mendes. Consideramos, aqui, como base de fundamentação, a relação entre os textos produzidos pelo poeta, os textos produzidos sobre a afinidade do poeta e as artes e a própria coleção.

Já no terceiro tópico deste capítulo, investigamos a relação entre a proposta de Política de Aquisição de Acervos do MAMM, estabelecida no Plano Museológico da instituição (2010), subitem da Política de Acervos, e as aquisições posteriores à coleção de Artes Plásticas Murilo Mendes.

3.1 POLÍTICA DE ACERVO E O DISCURSO COLEcionista

A identidade dos museus, segundo Bittencourt (2007), está diretamente relacionada, em diversas maneiras, com seu campo de atuação, de conhecimento, e pode ser traduzido, em última instância, no objeto museológico. Compreendendo-se que essa identidade é um processo de construção contínuo e que essa discussão transpassa a coleção, a Política de Acervos é parte fundamental deste processo.

Como o caminho traçado até aqui nos trouxe para a institucionalização da coleção do poeta Murilo Mendes pela UFJF, através do CEMM e, posteriormente,

com a criação do MAMM, a presente discussão se torna pertinente nesta etapa do trabalho.

Antes de discutir a questão da Política de Acervo, é preciso compreendê-la como um dos inúmeros processos que configura a “[...] complexa cadeia operatória da museologia” (SALADINO, 2013, p. 64). Ainda segundo Saladino (2013), dentro da referida cadeia, alguns processos envolvendo práticas e procedimentos, podem ser considerados estruturantes apontando as preferências institucionais abalizadas em suas normas e valores. Nesse sentido, “[...] Perceber essa trama é de suma importância para avaliação das ações desenvolvidas pelo museu e, por conseguinte, para a reflexão sobre o seu papel na sociedade” (SALADINO, 2014, p. 65). Seguindo o pensamento proposto pela autora, a Política de Acervo é, então, um desses processos estruturantes, pois ela apoia e auxilia no planejamento das demais ações do museu. A relevância atribuída à Política de Acervo pode ser reforçada considerando, ainda, que a museologia, enquanto ciência em construção analisa, segundo Guarnieri (1989, p. 78, grifos no original),

fato museológico desde a sistematização do objeto exposto dentro de uma semântica que o torna inteligível em si dentro de um contexto, passando pela relação “Homem-Objeto” e chegando à mais profunda reflexão sobre o relacionamento “Museu-Homem-Sociedade.

Dessa forma, evidenciando a importância do acervo dentro do espaço-cenário onde se dão essas relações, fica manifesta a necessidade de uma estratégia eficiente para gerir esse acervo. Não se pode esquecer, ainda, que a Política de Acervos não é exclusiva aos objetos museológicos. As coleções arquivísticas e bibliotecárias de um museu também devem ser contempladas.

Sobre a Política de Acervo de uma instituição museológica, é correto afirmar que esta engloba diferentes metodologias práticas, científicas, éticas e jurídicas, possibilitando, ainda, o desenvolvimento de demais ações relativas aos objetos como organização, estudo, interpretação e preservação (LADKIN, 2006). A partir da sua Política de Acervo, um museu poderá, de forma embasada, clara e organizada:

Adquirir acervos em consonância com suas diretrizes e linhas de pesquisa;
Dar transparência e seriedade ao processo decisório e respaldo à tomada de decisão;
Manter o equilíbrio e a integridade na formação do acervo;
Melhorar a organização e otimização das atividades;
Respeitar a identidade

dos acervos; Viabilizar o descarte de acervos não pertinentes à sua política. (MAST, 2011, p. 3)

Dentro das ações e métodos supracitados, pode-se perceber a Política de Acervo sistematizada em dois grupos de ações contínuas: aquisição e descarte e processamento técnico (CAMARGO-MORO, 1986). Neste item, abordaremos o segundo dos dois grupos, considerando que o primeiro foi contemplado, para fins do presente estudo, no capítulo anterior.

Além da compreensão de sua relevância para os museus, há que se ressaltar seu caráter legal. Na Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, a questão da Política de Acervo aparece em dois artigos sob a forma de processamento técnico e em três artigos sob a forma de política de aquisição e descarte. Dos cinco artigos, o destaque pode ser dado ao 38º, que fala da obrigatoriedade de se manter essa política: “[...] Art. 38. Os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizadas periodicamente” (BRASIL, 2009, p. 3).

O Código de Ética para Museus (2006) do Conselho Internacional de Museus (ICOM) é outro documento que aborda a Política de Acervo. Esse conjunto de princípios básicos da ética profissional para museus reúne, segundo o próprio código afirma, “[...] os padrões mínimos de conduta e atuação” (ICOM, 2006, p. 1), que devem operar como ferramentas de autorregulamentação para os profissionais de museus e delimitar o que a sociedade deve esperar das instituições museológicas. Mediante a sua relevância para a área, ele se torna um importante instrumento para a formulação das políticas de acervo. Em seu segundo item, denominado “[...] Os museus mantêm acervos em benefício da sociedade e de seu desenvolvimento” (ICOM, 2006, p. 14), chama a atenção para questões que devem ser observadas sobre a aquisição, descarte e proteção dos objetos museológicos e aponta um dos princípios dos museus também relacionado à Política de Acervos:

Os museus têm o dever de adquirir, preservar e valorizar seus acervos, a fim de contribuir para a salvaguarda do patrimônio natural, cultural e científico. Seus acervos constituem patrimônio público significativo, ocupam posição legal e são protegidos pelo direito internacional. A noção de gestão é inerente a este dever público e implica zelar pela legitimidade da propriedade desses acervos, por sua permanência, documentação,

acessibilidade e pela responsabilidade em casos de sua alienação, quando permitida. (ICOM, 2006, p. 14)

Como pensar, então, essa ferramenta fundamental para uma boa gestão das coleções dos museus? Consideraremos, para a reflexão, o nosso objeto de estudo, a coleção de artes plásticas do Museu de Arte Murilo Mendes. Até o presente momento, o MAMM não possui uma Política de Acervos instituída, o que não significa que não existam linhas de aquisições como veremos adiante.

Ao pensarmos a Documentação Museológica, é preciso, segundo Camargo-Moro (1986, p. 18), antes compreender a formação da coleção dos museus. Isso porque, através da análise da constituição desses conjuntos, poder-se-á perceber a existência, ou não, de uma proposta de Política de Acervo. Quando colocamos a existência ou não de uma proposta a partir da análise das coleções, fazemo-lo no sentido de compreender o diálogo estabelecido entre os objetos:

Se muitas vezes as peças provenientes de uma doação ou legado, formam entre si um grupamento classificatório e são adequadas ao que o museu tem como proposta, outras vezes existe uma grande discrepância entre a coleção doada e a titulação ou proposta do museu a que se destina, ou mesmo peças doadas formam entre si um conjunto extremamente heterogêneo, de várias procedências, sem possibilidades de vínculo. (CAMARGO-MORO, 1986, p. 18)

Sob a ótica da autora, consideremos, agora, alguns exemplos comuns em museus públicos, como é o caso do MAMM, onde aquisições realizadas sem critérios estabelecidos podem trazer o risco supracitado.

O primeiro deles está relacionado a museus históricos. As doações realizadas por famílias ilustres, onde o testemunho dos doadores é o único vestígio de documentação existente, podem resultar em futuros problemas para a instituição. A esses objetos, são atribuídos relatos que os colocariam em lugares ou posse de personagens importantes para a época que pertencem. A comprovação, ou tentativa de comprovação, da biografia desses objetos, mediante o estudo destes, poderia solucionar essa questão (CAMARGO-MORO, 1986, p. 18) No entanto, Camargo-Moro (1986, p. 18) afirma que, frequentemente, objetos provenientes deste tipo de doação, “[...] são incorporados como símbolos de personagens, e canhestamente afogadas num mar de fatos”. Essa colocação nos remete, portanto, à ideia de museu relicário, uma ode a determinados indivíduos.

Outro exemplo é a criação de uma instituição museológica cuja coleção é adquirida paulatinamente, nem sempre dentro de uma proposta coerente. Há, ainda, os museus criados para homenagear indivíduos e que, posteriormente, adquirem coleções que em nada dialogam com a proposta de criação da instituição. Para além desses casos, podemos citar, por último, o “museu do colecionador” (CAMARGO-MORO, 1986, p. 19). Para essas instituições, que, geralmente, são originárias de uma coleção selecionada sob a ótica do indivíduo que agrupou determinado conjunto de objetos, critérios rígidos na forma de aquisição servem como proteção para a seleção do acervo.

O MAMM, por sua vez, traz em si algumas das problemáticas de cada exemplo. Criado para homenagear a figura de Murilo Mendes, o museu adquiriu outras obras e coleções de arte para além da coleção que originou a instituição. É também o “museu do colecionador”. Não se pode desconsiderar, também, as ações desenvolvidas em torno da coleção pelo próprio poeta. Os processos de aquisição, classificação, preservação, entre outros também fazem parte da gênese do colecionador como visto anteriormente (BAUDRILLARD, 2004). No caso do MAMM, onde a coleção embrionária foi adquirida em etapas, a situação em questão é unicamente a reunião do restante do acervo que ainda se encontra em posse da família.

Os exemplos abordados trazem em um segundo plano algumas questões relevantes ao se pensar uma Política de Acervos. Deve-se adquirir? Para que adquirir? Como se deve efetivar as aquisições? Como manter a proposta do museu ampliando sua coleção? Claro que poderíamos formular outras questões relacionadas à mesma temática. Contudo, o que se deve perceber é que todas apontam para uma mesma direção: a necessidade de organização fundamental dos acervos, principalmente a sistematização da aquisição e a documentação do que foi adquirido (CAMARGO-MORO, 1986, p. 19).

O processo de instituição de um modelo que possa dar conta dessas demandas pode ser traduzido como a Política de Aquisição e Descarte. Quando bem elaborada, dignifica ainda não apenas seu acervo, mas também a memória daquele que foi o responsável pelo agrupamento dos objetos que hoje pertencem à instituição (CAMARGO-MORO, 1986). Nesse sentido, para estabelecê-la como ferramenta eficiente e mantenedora do desejo do colecionador primeiro, deve-se estabelecer critérios gerais para aquisição de objetos:

- a peça deve ter um bom potencial para pesquisa e estudo;
 - a peça deve ser de interesse para exposição e estudo dentro da filosofia e proposta do museu, visto como um todo dentro de uma ótica interdisciplinar em desenvolvimento;
 - a peça deve ser significativa, em função de sua própria representação: isto é, um bom representante de sua classe, ou um fator de complementação, seja quanto à extensão, ou preenchimento de lacuna;
 - a peça deve ser analisada, levando em consideração o ponto de vista estético, e/ou histórico, e/ou arqueológico, e/ou etnográfico, e/ou científico, e sua importância social, seu simbolismo, sua raridade, seu potencial;
 - mesmo quando observado um conjunto de peças, cada uma delas não deve deixar de ser analisada individualmente e equacionada dentro de um sistema de prioridades;
 - a peça deve ser estudada e analisada também em conjunto com as demais peças do acervo já existente equacionando-a, portanto, a este.
- (CAMARGO-MORO, 1986, p. 21)

Outros dois pontos também devem ser observados na definição dos critérios:

i) a legalidade do objeto - os responsáveis pela aquisição devem verificar toda a documentação referente à origem e posse, certificando-se da legitimidade das informações ali contidas. Os museus não devem adquirir peças sem documentos e/ou de origem duvidosa; e ii) o estado de conservação - o objeto cujo estado de conservação seja considerado péssimo necessita de uma análise profunda. Deve ser considerada sua potencialidade de representação relacionada à proposta de sua aquisição. Refletir se essa aquisição corresponderá às demandas informacionais, é tarefa relevante neste caso (CAMARGO-MORO, 1986).

Atualmente a aquisição passa pelo princípio da corresponsabilidade. Desta forma, o corpo técnico da instituição desenvolve função indispensável no processo, garantindo sua imparcialidade e ética. Para que se confirme a aplicabilidade dos critérios gerais em cada aquisição, os diretores devem instituir a Comissão de Acervo (PADILHA, 2014). Segundo Camargo-Moro (1986, p. 20), esta Comissão deve ser composta por pelo menos um especialista de cada área abrangida pela Política de Aquisição de acordo com a realidade dos museus. Dentre os especialistas, podemos citar alguns exemplos: o especialista pela documentação, o museólogo chefe, o conservador e o pesquisador, entre outras especialidades que possam contribuir com suas atribuições. A função da Comissão é subsidiar, sob a ótica de cada especialidade como as citadas, as decisões da direção nas questões relacionadas à aquisição de peças. Deve-se lembrar que a renovação dos membros

em períodos pré-estabelecidos é salutar dentro do ponto de vista ético (CAMARGO-MORO, 1986).

O Plano Museológico do MAMM referente ao quadriênio 2010-2013 previa em seu texto a criação da Política de Aquisição e Descarte para as diferentes tipologias de acervo. Contudo, a instituição ainda não dispõe oficialmente desse mecanismo, como mencionado anteriormente. Ainda assim, sobre o acervo bibliográfico, é possível identificar vestígios de coerência entre a criação da instituição, seus objetivos e novas aquisições em alguns casos.

O setor de Biblioteca e Informação, que agrupa os acervos arquivísticos e bibliográficos do museu, conta atualmente com sete coleções. A primeira delas é a biblioteca particular de Murilo Mendes. Possuindo 3.008 exemplares, os temas mais recorrentes entre os títulos são literatura, religião, arte e filosofia. As demais coleções foram adquiridas posteriormente. A Poliedro é constituída por títulos relacionados à vida e obra de Murilo, bem como por diversas edições de livros do poeta. Também fazem parte da referida coleção títulos relacionados à arte contemporânea. Até o presente momento, possui em torno de 1100 exemplares. A coleção Gilberto e Cosette de Alencar é composta por, aproximadamente, 1840 itens. Foi doada pela família em 2007 e é constituída de diversos temas. A coleção Arthur Arcuri é composta de mais de 2000 exemplares. Com a temática voltada para a história da arte, filosofia, pintura e escultura, foi doada pelo próprio Arcuri ainda em vida no ano de 2000. A coleção João Guimarães Vieira, adquirida em 1999, possui 3000 exemplares, sendo artes plásticas a temática recorrente. A coleção Dornevelly Nóbrega possui temática diversa e foi adquirida em 2010, contendo aproximadamente 1500 exemplares, entre jornais, livros e revistas. E, por último, a coleção Cleonice Rainho. Adquirida em 2011, a coleção atualmente está em fase de processamento técnico (MAMM, 2010).

Dessa forma, é possível perceber um diálogo a partir da biblioteca particular de Murilo Mendes para as demais coleções. Os temas mais presentes nas coletâneas bibliográficas estão diretamente relacionados aos campos de leitura e produção do próprio poeta. As artes, a filosofia, a história e a literatura podem ser vistas nas práticas de aquisições do MAMM, como as grandes classes temáticas do acervo bibliográfico. Dentro do molde de aquisição que se segue, “[...] busca-se comprar itens relacionados aos estudos do poeta Murilo Mendes que possam reforçar o potencial informativo do Setor de Informação” (MAMM, 2010, p. 16). Essa

afirmação aponta ainda a consonância entre uma proposta de critério nas aquisições e a visão da instituição, a partir da qual, entre outras coisas, o museu busca ser referência no âmbito da literatura (MAMM, 2010)

Apesar de não existir oficialmente, nota-se que, sobre o acervo bibliográfico, é possível identificar a manutenção mínima de uma coerência entre as diferentes coleções, além de critérios manifestos no Plano Museológico para futuras aquisições. Trazendo essa discussão para o âmbito da coleção de artes plásticas, objeto do presente estudo, é possível perceber a existência de apontamentos sobre uma prática consistente de aquisição?

Assim como o acervo bibliográfico, as referências documentais relacionadas às aquisições de obras de arte se restringem ao mesmo Plano Museológico. Para tratar de tal análise, faz-se necessário apontar possíveis critérios da coleção iniciada por Murilo, relacionando-os às aquisições posteriores e ao discurso que as cerca.

3.2 MURILO, AFETO, COLEÇÃO E MAMM

Murilo, ao ampliar sua coleção, não o fazia aleatoriamente. Em sua coleção, o indivíduo estabelece critérios próprios, mantendo uma lógica, ainda que essa não seja perceptível em uma primeira análise (BAUDRILLARD, 2004, p. 113). Para os museus, como o MAMM, criados a partir de coleções de um determinado sujeito, tentar identificar esses critérios é tarefa fundamental. Nesse sentido, tentamos, nesta seção, apontar aqueles passíveis de identificação, segundo a análise proposta.

Ao longo de todo o texto, as palavras amizade, afeição, amor, admiração e outros correlatos aparecem em momentos de relevância na trajetória de Murilo e, conseqüentemente, na formação de sua coleção. Em um sentido mais amplo, podemos considerar que o pano de fundo de tudo isso é o afeto. Assim, questiona-se: o que seria, então, esse sentimento que influenciou, entre outras, a coleção de arte Murilo Mendes?

Segundo Spinoza (apud MACHADO, 2009, p. 31), que, assim como Benjamin, era alvo das leituras do poeta, existem dois tipos básicos de afeto. O primeiro ocorre no plano material, físico. Nesse tipo de afeto, há um encontro de dois corpos, em que a relação característica do primeiro se combina com a relação

característica do segundo, diminuindo a potência de agir do primeiro e aumentando a do segundo. Nesse caso, o afeto retrata a potencialidade de aumentar ou diminuir a pujança de agir de um corpo. O segundo tipo de afeto, relevante para o presente estudo, remete à mesma relação do primeiro caso, contudo em um plano não mais físico. Trata-se, então, da potência de pensar, que é a potência de agir da alma. Nesse sentido, Deleuze (apud MACHADO, 2009, p. 162) aponta-nos que, considerando a alegria uma passagem de um estágio de perfeição menor para um estágio de perfeição maior, isso significa que, quando se aumenta a potência de agir, o indivíduo sente-se feliz. Na mesma proporção, quando se passa de um estágio de perfeição maior para um menor, surge o sentimento de tristeza.

Compreende-se, então, o afeto como uma força transformadora, capaz de gerar uma variedade de sensações. Nós o consideraremos, para fins do presente trabalho, como uma grande classe ordenadora na formação da coleção. Dessa forma, os demais critérios abordados são derivados do afeto ou tipos de afeto, sendo, portanto, subdivisões da primeira.

A primeira derivação que pode ser percebida é a visualidade. Para Daibert (1995), é através do olhar que surge o fato poético, a capacidade de perceber o mundo poeticamente. Segundo o autor, essa capacidade pautou a criação dos círculos de amizade, nos quais estão inseridos os pintores, estabelecidos pelo poeta. Esse sentido, tão apurado em Murilo, o direciona como um processo inquietante para as artes plásticas e, por consequência, para a criação da coleção.

A paixão pela pintura era tamanha que, para Mário Pedrosa (apud NEHRING, 2002), não existiu, em seu período poeta ou literato brasileiro, homem tão apaixonado pelas artes plásticas como Murilo Mendes. Esse sentimento o tornaria ainda um artista completo, uma vez que sua poesia seria uma resultante de diversas manifestações artísticas. Ao considerarmos a sua produção no campo da crítica de arte, podemos perceber que as obras “[...] definem um quadro conceitual em direta relação com as pesquisas poéticas da modernidade” (AMOROSO, 2012, p. 68).

O afeto também pode ser percebido em Murilo como o resultado de uma vasta gama de encontros ao longo de sua vida. A literatura, a música, a dança e as artes plásticas foram alguns dos encontros que afetaram a percepção de mundo do poeta. Dessa forma, não podemos evitar abordar a música, ou a musicalidade presente em sua coleção.

Assim, Murilo Mendes também foi afetado pela música. Seu interesse pela sonoridade, segundo ele próprio, vinha de longa data: “[...] Nasci coisando, nasci com a música” (MENDES, 1993, p. 23). Ao longo de sua trajetória, foram inúmeros encontros com a música. A fuga do colégio interno para assistir a apresentação de dança de Nijinsky, a audição de Petrouchka, a audição de Webern, quando já residia na Itália, foram alguns desses encontros (MENDES, 1968). Segundo Carlos Giordano, organizador do livro de crônicas de Murilo Mendes, *Formação de Discoteca*, de 1993, não se pode abordar sua trajetória poética sem considerar seu diálogo com as artes plásticas e também com a música. A reunião dos escritos do poeta dedicado a essa temática oferece-nos um volume significativo, reforçando sua relevância. Em uma de suas declarações, relata:

persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schonbeg, Stravinsky, Alban Berg e o jazz. (MENDES, 1993, p. 131)

Giordano (1993) afirma, ainda, que a inserção da música na vida de Murilo o fez explorar a poética de elementos da linguagem musical dentro da proposta das vanguardas modernistas de interação entre as artes. Mais uma vez, o poeta apresenta-nos uma relação poética estreita entre a imagem e o som, a pintura e a música. Ao percebermos que o indivíduo afeta, ao mesmo tempo em que é afetado, a relação entre poesia, música e pintura pode ser vista em algumas de suas obras. Na colagem de Alberto Magnelli, por exemplo, o suporte da obra é uma partitura em branco e as formas inseridas constituem notas musicais:

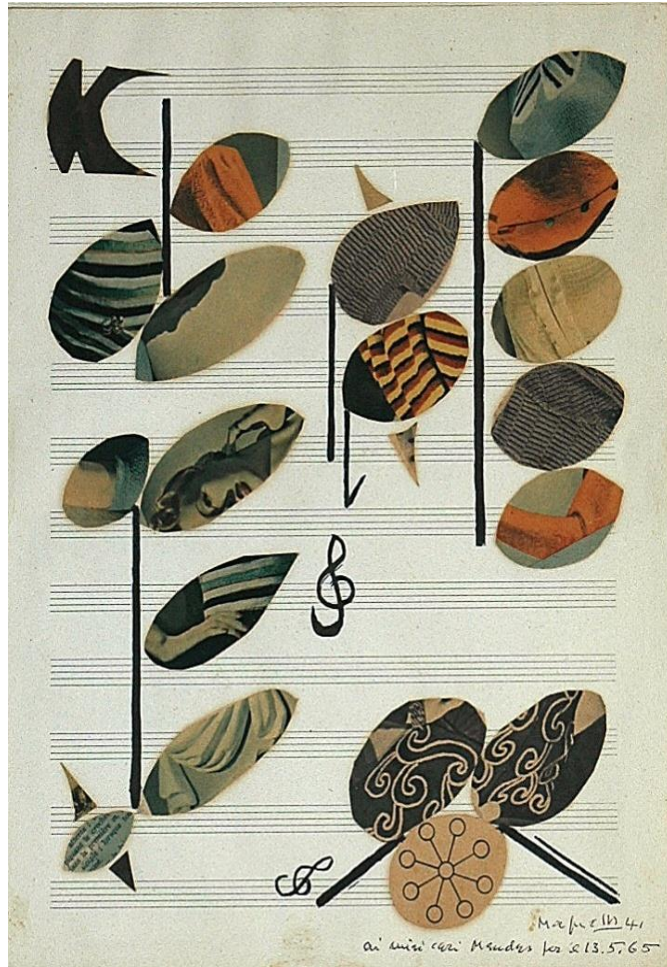


Figura 11: Colagem de Alberto Magnelli, sem título, 1965.
 Fonte: Acervo MAMM

Outra obra presente em sua coleção, que testemunha a relação de Murilo com a música, encontra-se no desenho de Arpad Szenes, intitulado *Murilo Mendes ouvindo música*:

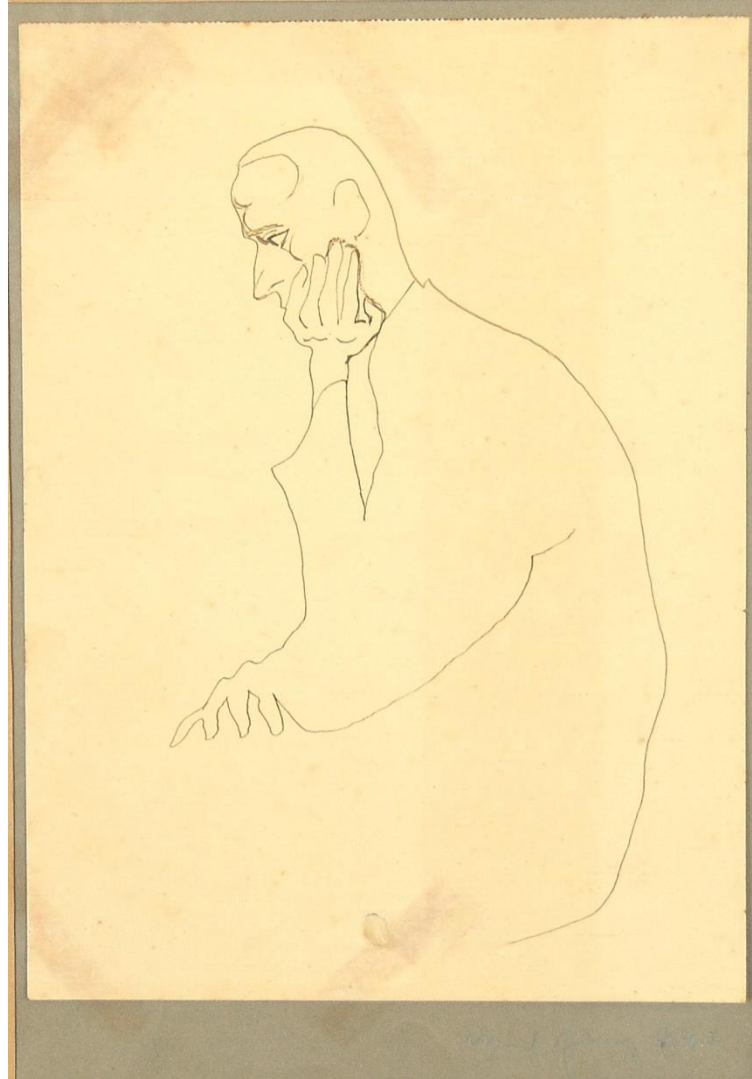


Figura 12: Desenho de Arpad Szenes: *Murilo ouvindo Música*, sem data.

Fonte: Acervo MAMM

A amizade, juntamente com o olhar e como o reflexo ou desdobramento da afetividade, pode ser percebida, talvez, como o mais importante desses apontamentos ou, ainda, o agente possibilitador de sua coleção. Sua residência, no Rio de Janeiro ou em Roma, foi, ao longo de sua vida, palco do estabelecimento dessas relações. Pereira (2009, p. 5) afirma que, a partir da análise das falas de Lucciana Picchio e Maria da Saudade, a amizade para Murilo era um “[...] fator fundamental não apenas pelo lado afetivo – intimista (ou principalmente) pelo aspecto de vida para fora de si, para o mundo, para o outro”. Há que se perceber, ainda, a intencionalidade e a necessidade dessas relações. Murilo, ao recriar em Roma, assim como no Rio de Janeiro, a convivência com seus amigos poetas,

escritores, músicos, artistas plásticos consagrados e jovens, revela a importância dessas afinidades no seu modo de vida.

Essa proximidade entre os autores das obras que adentraram sua coleção e o poeta podem ser evidenciadas através das numerosas dedicatórias encontradas nas peças. Dos mais de duzentos trabalhos pertencentes hoje ao MAMM, é possível encontrar dedicatórias em, pelo menos, 60% da coleção. Determinadas obras apontam ainda o nível de afetividade presente entre Murilo e alguns artistas. Portinari, por exemplo, escreve carinhosamente “Para Murilo amigo, Portinari” em uma gravura ofertada ao poeta. Gino Severini também mostra seu apreço ao escrever “Aos caros amigos, Saudade e Murilo Mendes, com toda a estima e simpatia” em outro trabalho de 1960, ofertado ao poeta. Algumas das dedicatórias, inclusive, tomam grande parte do suporte da obra, como uma gravura de Fayga Ostrower, ofertada a Murilo e Saudade:



Figura 13: Gravura de Fayga Ostrower, Sabará, 1948.
Fonte: Acervo MAMM

Nesse sentido, podemos considerar que a coleção é, entre outras coisas, a materialização das relações estabelecidas por Murilo. Cada objeto é, portanto, testemunho da afetividade e, conseqüentemente, relacionando a Deleuze e Spinoza (apud MACHADO, 2009, p. 163), potência do pensar. O afeto, em suas diversas maneiras de se apresentar, altera seu estado funcionando como fonte de estudos para a produção de seus textos. Deve-se considerar, ainda, a intencionalidade na criação desses círculos sociais como uma das molas propulsoras de seu processo criativo e de seu viés colecionista.

Compreendendo que a proposta modernista de interação entre as diferentes produções artísticas estava presente em Murilo, é possível perceber esse reflexo em sua coleção. Ao pensarmos, ainda, sobre os critérios de seleção utilizados pelo poeta, a ótica de interação dos diferentes encontros e afetos que alteraram seu estado deve sempre estar presente. Dessa forma, ao demonstrarmos os caminhos traçados pelo poeta, o recorte estilístico de sua coleção surge como um processo natural e inerente a sua construção identitária. Se a coleção, entre outras coisas, reflete o próprio colecionador (BAUDRILLARD, 2004, p. 113), no caso de Murilo, o espírito vanguardista sempre esteve presente em seus objetos.

Assim como o poeta, que dizia não aderir nenhuma a vanguarda específica, mas permeava aquelas com as quais se identificava, igualmente é a sua coleção. O recorte modernista é evidente, sendo possível identificar diversos movimentos ali presentes. Surrealismo, abstracionismo, optical arte e futurismo são alguns dos que constam na coleção. Ao analisar a pinacoteca na tarefa de identificar tais correntes, uma outra característica do colecionador e, portanto, um outro critério são evidenciados.

Em diversos textos de diferentes estudiosos, dedicados à análise da produção muriliana, o ponto comum é o de que Murilo nunca abandonou essa essência vanguardista. Sua escrita, assim como sua coleção, acompanhou os movimentos que emergiam. Barbosa e Rodrigues (2000) afirmam que a análise da totalidade da obra do poeta é desconcertante, tendo em vista que seu caráter multifacetado dificulta a tentativa de unificação de sua produção. Para Otto Maria Capeaux (apud BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 70), a bibliografia sobre Murilo era “[...] insatisfatória, pois não se conseguia demonstrar a unidade da obra multiforme”. A multiplicidade de seus escritos revela sua abertura às novas possibilidades e a dificuldade em definir ou classificar a totalidade de sua obra a um único movimento.

A experimentação era parte do seu processo criativo. E, mais uma vez, o reflexo dessa faceta é evidenciado em sua coleção. Ao analisarmos os objetos colecionados, é possível perceber a presença de movimentos de diferentes períodos, contudo, todos construídos e efetivos durante sua vida. Suas obras de arte apresentam essa multiplicidade e caminham em direção ao novo.

3.3 NOVAS COLEÇÕES E NOVOS CAMINHOS

Como podemos observar, a visualidade, o afeto, as vanguardas modernas e a permeabilidade entre as diferentes manifestações artísticas são os critérios basilares da coleção idealizada pelo poeta. Considerando-se, também, a missão da instituição, em que o foco é a difusão do pensamento muriliano, a construção e a manutenção da identidade do MAMM passam por dar continuidade a esse aforismo. No âmbito da coleção de obras de arte, esse processo deve ser percebido, tal como discutido anteriormente, para além das ações de comunicação museológica, na Política de Aquisição de Acervos.

A investigação realizada até aqui aponta-nos, também, que os critérios norteadores da coleção são, em sua maioria, subjetivos. Dessa forma, além de não ser possível mapear todos os índices, dar sequência ao pensamento de Murilo através de uma ideia de completar sua coleção torna-se inviável. Ainda assim, o museu tem como tarefa elaborar uma Política de Aquisição de Acervos eficiente.

Como abordado anteriormente, o Plano Museológico da instituição é, até o presente momento, o único documento que menciona a criação dessa ferramenta e indica seus possíveis direcionamentos. A proposta parte de uma intenção aparentemente manifesta em duas linhas de aquisição:

[...] embrionariamente, há uma tendência de se criar duas frentes para definir a política de aquisição: a primeira consiste em buscar, no Modernismo, trabalhos e artistas que fizeram parte da crítica muriliana a fim de complementar a coleção e permitir ao usuário uma visão mais ampla do movimento. A segunda trata da produção artística local, compreendendo-a como um agente identificador com o próprio poeta Murilo Mendes e com a comunidade, além de um centro da memória artística juizforana. (MAMM, 2010, p. 15)

Para além desse registro, podemos ressaltar ainda a fala do, à época da realização do referido documento, pró-reitor de cultura e atual diretor do museu,

José Alberto Pinho Neves, que, mais do que reiterar, colocou em prática a proposta acima, com algumas considerações. Cabe ressaltar que o texto a seguir foi escrito em concomitância com o momento de discussão do Plano Museológico na instituição.

Em setembro de 2010, após adquirir cinco obras de arte para o museu, Pinho Neves concede entrevista, cujo título é *Em Permanente Construção*, ao jornal *Tribuna de Minas*, na qual aborda as linhas de aquisição adotadas para a instituição. A primeira delas, segundo ele, consiste na “[...] reconstrução da coleção de Murilo Mendes a partir de artistas que tiveram alguma relação com o poeta” (NEVES, 2010, p. 1 *apud* TOLEDO, 2010, p. 1). Para realizar o mapeamento desses artistas e obras que, possivelmente, fizeram parte em algum momento da coleção do poeta, a análise das correspondências seria a base para a investigação proposta. Compreendendo, ainda, que a coleção foi se modificando ao longo da trajetória de vida, com entradas e saídas de obras de arte, Pinho Neves afirma que esse foi um dos motivos que o levaram a efetivar parte das referidas aquisições – a gravura *Mulheres*, de Di Cavalcanti, e a aquarela *Vaso de flores*, de Anita Malfatti.

No entanto, não existe documentação que confirme a presença de ambas as obras na coleção do poeta. Pinho Neves afirma, unicamente, que Di Cavalcanti foi responsável pela capa da primeira edição do livro *História do Brasil*, de 1932. Nesse sentido, o emprego do termo reconstrução deve ser visto com ressalva. Na medida que não se tem claro aquilo que foi idealizado por Muril, enquanto coleção e aquisição de obras, a prática, nesse caso, se encontra distanciada da política pensada pela equipe. A aplicação do termo reconstrução se dá somente em casos de aquisição em que se possa comprovar a presença prévia da obra na coleção.

A segunda linha trata do pertencimento do poeta ao movimento modernista. Como se sabe que as obras citadas por Pinho Neves não pertenceram à coleção de Murilo, essa segunda linha daria conta de abarcar a demanda, principalmente, no caso de Di Cavalcanti. Considerando-se, ainda, a tipologia da coleção e do museu, a aquisição de obras de arte pertencentes ao modernismo mostra-se extremamente pertinente. Além de soar coerente, essa linha se encontra em plena consonância com a proposta do Plano Museológico.

A terceira área de aquisição aborda obras que retratam a cidade. Sobre essa vertente, Pinho Neves considera tão relevante que afirma que esse recorte, em um futuro próximo, mereceria uma sala específica no MAMM (NEVES, 2010 *apud*

TOLEDO, 2010). Retratar a cidade de Juiz de Fora está diretamente relacionado à questão da produção local e da inserção do MAMM na cidade como um futuro referencial da memória artística mineira que consta no Plano Museológico. Na entrevista em análise, as obras relacionadas a essa aquisição são a pintura *Faculdade de Filosofia*, de Dnar Rocha, a gravura *Canavial*, de Evandro Carlos Jardim, e o desenho *Paisagem Mineira*, de Guignard.

A última linha de aquisição contempla a arte contemporânea. A ampliação dessa coleção seria embasada a partir de ofertas feitas por artistas que exibiram seus trabalhos no museu. Conforme descrevemos e relatamos, em nenhum momento, o Plano Museológico aborda essa questão. Contudo, mostra-se assertivo no que se refere ao fato de o MAMM abarcar essa demanda. Ao considerarmos todo o exposto até aqui no que tange ao pensamento muriliano e à percepção da coleção, rumando sempre ao tempo mais presente de Murilo e às novas experiências, a arte contemporânea apresenta-se para o museu como um desdobramento natural na discussão de uma Política de Aquisição de Acervos.

Essa amostragem revela, ainda, que, apesar de a construção do Plano Museológico ser concomitante à entrevista cedida, o que se compreendia como linhas de aquisição mostrava um pensamento previamente amadurecido. Entradas de outras obras na instituição, realizadas anteriormente, apontam que a referida prática acontecia sob a ótica das linhas supracitadas, como veremos a seguir.

Entre as demais aquisições que são apresentadas, duas, em especial, merecem destaque. Isso porque ambas foram recebidas já em formato de coleções fechadas e também representaram a entrada de um número considerável de obras de arte contemporânea na instituição. A primeira delas é a Amigos da Gravura.

A elaboração das obras que constituem essa coleção é parte do projeto Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya (2015). Criado por Raymundo Ottoni Castro Maya em 1952, esse grupo tinha como objetivo a democratização e popularização da arte, utilizando a gravura como principal ferramenta de comunicação. No ano de 1992, o projeto é retomado, passando a imprimir pranchas inéditas de artistas contemporâneos. As obras produzidas ganham um novo sentido: ampliar os acervos de arte contemporânea dos museus, através de doações realizadas pelos Museus Castro Maya a instituições congêneres. É nesse contexto que o MAMM recebe um expressivo conjunto de 34 obras, dos quais podemos destacar nomes como Tomie Othakhe, Nelson Leirner, Eliseu Visconti e Lygia Pape.

A segunda coleção advém da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, a Rio 92. Concomitantemente ao evento, diversos artistas foram convidados a participar da exposição ECO ART realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao todo, a mostra contou com 120 trabalhos de artistas nacionais e internacionais sob a temática da preservação ambiental. Vinte anos após, a Cia. Bozano, responsável pela exposição, organizou álbuns com 25 gravuras assinadas a partir dos trabalhos expostos. Esses conjuntos foram ofertados a diversas instituições museológicas e culturais, possibilitando a ampliação e maior inserção da arte contemporânea. Nomes como Beatriz Milhazes e Rubens Gerchman fazem parte da seleção de autores que podemos encontrar nessa coleção.

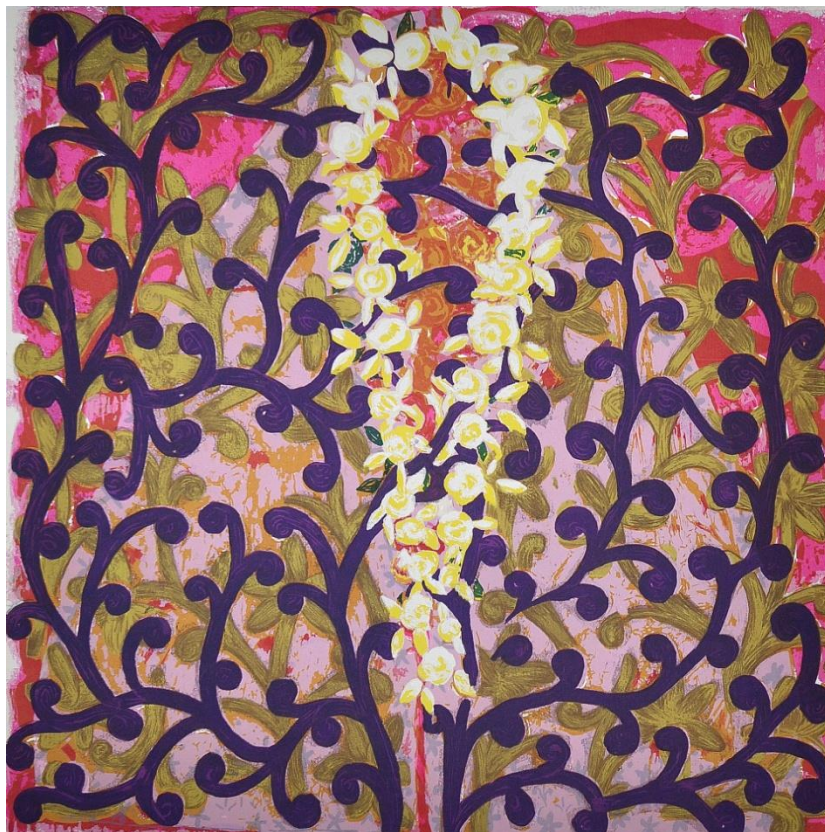


Figura 14: Gravura sem título de Beatriz Milhazes, 1992.
Fonte: Acervo MAMM.

Outros trabalhos contemporâneos também adentraram o espaço do museu e agregam, ainda, uma outra característica: a produção local. Nesse sentido, podemos destacar a aquisição de 55 peças em cerâmica do artista Hélio Siqueira e 20

gravuras do artista Arlindo Daibert que ilustraram o livro *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa. Ainda no que se refere à produção contemporânea mineira, foram adquiridas obras dos artistas mineiros Marcos Benjamin, Paulo Miranda, Valéria Faria e Ricardo Cristófar.

Desde sua criação, o MAMM praticamente dobrou o número de suas obras de arte. A entrevista cedida por José Alberto Pinho Neves reflete a prática de uma política, ainda não oficializada, realizada por meio de documentos internos da instituição. Contudo, embora não seja oficial, é próxima do que se encontra no Plano Museológico, com exceção da arte contemporânea. A aquisição de obras modernistas, que é atualmente o mote principal da instituição, dá-se em menor expressão. A produção contemporânea, nesse sentido, mostra-se como uma forte vertente dentro da instituição, sendo grande responsável por essa ampliação do acervo. Dentro das linhas expostas por Pinho Neves, contemporânea, mineira, modernista e complemento da coleção podem ser percebidos em dois núcleos estruturantes: Arte Contemporânea e Arte moderna. As demais são compreendidas como subnúcleos. Assim, é possível classificar, por exemplo, o retrato de Murilo Mendes pintado por Reis Júnior, primeiro como arte moderna e, posteriormente, como representante da arte local. Essa classificação faz-se necessária, também, para demarcar o MAMM como um museu que coleciona a partir do moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou, ao longo de suas páginas, apresentar e analisar a coleção do poeta juiz-forano Murilo Mendes em seus diferentes momentos. Contudo, reconhecendo a impossibilidade de compreender esse conjunto sem antes conhecer seu colecionador, traçar este caminho se tornou tarefa indispensável. O autor de *História do Brasil* nos revelou, a cada linha de seus textos e testemunhos de seus amigos, seus gostos, suas preferências, seus prazeres. Desde sua infância em Juiz de Fora, mostrou-se tocado pelas diferentes manifestações artísticas. A poesia, a música, as artes plásticas, a dança, o teatro, mais do que cativaram, alteraram a maneira de Murilo perceber o mundo. O novo o fascinava, e a incessante busca pelo novo se tornou parte constitutiva de sua personalidade. Com esse sentimento, Juiz de Fora não abarcava suas necessidades e expectativas. Assim, somente um lugar culturalmente efervescente poderia satisfazer, ou inquietar de vez, sua alma.

O Rio de Janeiro surgiu, então, como uma mudança necessária ao desenvolvimento da produção muriliana. Em sua nova cidade, mais do que ler sobre as novas produções, Murilo as vivenciou, construiu, defendeu ideias, como o *Essencialismo* de Ismael Nery. Munido da proposta modernista, flertou com diferentes vanguardas. Sem pertencer declaradamente a nenhuma delas, usou a liberdade e o movimento de ir e vir como ferramentas para a construção de seus textos. O Surrealismo, o Futurismo, o Abstracionismo, entre outras correntes, passaram a ser parte deste quebra-cabeça chamado Murilo.

Se o poeta não aderiu a nenhum movimento, os indivíduos que os compunham eram de extrema importância para ele. A criação dos círculos sociais foi parte extremamente relevante, para a presente pesquisa, em pelo menos dois aspectos: na produção intelectual e na formação da coleção de obras de arte. No primeiro, alimentavam seu aporte teórico, trazendo o que se conhecia e o que se

produzia de mais recente no campo das artes no Brasil e na Europa. Ismael, por exemplo, quando retorna de viagem do referido continente, apresenta o Surrealismo a Murilo, que possui, em relevante número de suas publicações, escritos sobre ou influenciados por tal vanguarda. No segundo, é através dos trabalhos ofertados por seus amigos pintores que foi possível a Murilo Mendes constituir a maior parte de seu acervo artístico. Todavia, como emerge ao desenrolar do presente trabalho, não se pode ainda pensar, de forma isolada, a produção muriliana desassociada de sua coleção. De fato, ao analisarmos os caminhos da pinacoteca, cada informação que surge aponta uma infinidade de entrelaçamentos feitos pelo poeta, os quais, em relação às artes, tornaram perceptível a contínua ampliação do seu horizonte. À medida que se adentra no universo muriliano, é possível identificar que as amizades, a produção e as artes funcionam em um esquema onde os três são basilares. Todos os pilares se condensavam e se transformavam em subsídio para Murilo. Isso se torna ainda mais evidente após a década de 1940, onde os textos sobre crítica de arte passam a ser mais evidentes.

Esse modelo estabelecido pelo poeta também se repetiu na Itália, onde, posteriormente, passou a residir. Sob a ótica modernista da experimentação, sempre se aproximando das vanguardas emergentes que o interessavam, ampliou a temática de sua produção voltada às artes e, também, de sua coleção. Tudo isso também está atrelado a uma intencionalidade. Essa trama estabelecida por Murilo era necessária, servia-o de diferentes maneiras. Abrir sua residência na Itália para jovens artistas e intelectuais de diversos lugares, assim como fazia no Brasil, permitia ao poeta estar sempre em contato com as novas tendências.

Tal prática lhe permitiu, ao longo de sua vida, agrupar o conjunto de objetos, alvo de nossa análise. Os perfis de aquisição das obras reafirmam sua proximidade com os autores, as dedicatórias são as mais variadas. Desde ofertas que demonstram o carinho dos artistas por Murilo, até presentes de aniversário e presentes de natal. Ao analisarmos as poucas obras compradas, cabe destacar que poucos artistas adquiridos não faziam parte do seu círculo social. A maior parte de obras adquiridas a título oneroso era de autoria de seus amigos. Mais do que receber presentes, ele os desejava, eram alvos de seu fetiche de colecionador. Através dessa imersão, a coleção se apresentou como parte identitária da construção do personagem, sua extensão.

Na busca por identificar os índices que nortearam a seleção do poeta, os vestígios que apontavam o afeto como o principal deles se confirmaram. Analisando, ainda, a relação entre a trajetória de vida do poeta com a formação da coleção, vemos que os demais critérios estão relacionados a este. O apreço pelas artes, o recorte de sua pinacoteca, marcadamente modernista, os amigos pintores, o viés vanguardista, todos eles referenciados pelo afeto. Esses dados permitiram analisar com mais clareza as propostas estabelecidas para este acervo após sua morte.

O arquivo histórico do MAMM, no entanto, permitiu uma abordagem inédita. Através dos recortes de jornais, foi possível trazer à superfície a disputa acirrada existente entre três polos: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna de Brasília; e a UFJF, que já contava com a biblioteca particular do poeta. Cada lugar defendeu seus argumentos. Essa busca por abrigar o acervo de artes plásticas do poeta mineiro apontou a relevância da coleção para os referidos locais. No caso do MAM do Rio de Janeiro, a participação de diversos intelectuais, muitos que conviveram com Murilo, endossando a tentativa da instituição, reforça ainda essa ideia. No processo de construção do Plano Museológico da instituição (2010-2014), as análises apontaram a necessidade da elaboração de uma Política de Acervos que abarcasse uma Política de Aquisição e Descarte que contemplasse a coleção embrionária, as novas coleções e mantivesse um equilíbrio teórico-conceitual com a missão da instituição. Ainda que essa ferramenta não tenha sido elaborada, direcionamentos foram demarcados. Os testemunhos encontrados reafirmam essa ideia. Essa compreensão era necessária ainda na medida em que, antes mesmo de se definirem as diretrizes das aquisições, elas já eram efetivadas. Diversas obras são incorporadas ao acervo do museu. Refletir a existência do diálogo entre a coleção primeira e as demais é refletir a coerência entre a proposta da instituição e sua prática.

Nesse sentido, um museu criado para abrigar o acervo de um determinado indivíduo possui também a aura desse colecionador. Isso pode representar possibilidades e perigos, característicos de seu modelo. Murilo Mendes, contudo, presenteia a instituição. Seu pensamento vanguardista e sua visão voltada para o contemporâneo são atrativos para um museu que coleciona a partir do moderno.

Sobre as linhas de aquisição, há uma divergência entre as proposições que constam no Plano Museológico e o que se tem praticado: a aquisição de obras contemporâneas. Dessa forma, se estruturam dois grandes núcleos temáticos: arte

moderna e contemporânea. A partir delas, existem, ainda, outros dois subnúcleos: produção mineira e complementação da coleção. Ampliar o acervo de arte moderna é amplificar a visão da instituição sobre um movimento reconhecidamente importante no campo das artes. Sobre a arte contemporânea, apesar de o Plano Museológico não abarcar essa questão, ela se apresenta como um desdobramento do pensamento muriliano. A aquisição de objetos de arte contemporânea permite ao museu, enquanto elemento vivo, estar envolvido com as questões atuais pertinentes à sua tipologia e, ainda, com o viés do processo colecionista estabelecido por Murilo. A produção local, sejam as paisagens mineiras ou obras de artistas mineiros, permite ao museu se tornar um espaço de encontro e de legitimação da arte da região. Esse entrelaçamento com o regional o reafirma também como um lugar em constante contato com a comunidade, demonstrando uma atenção às questões artísticas internas e específicas. Até aqui, as práticas aquisitivas se mostram em consonância com a missão e o objetivo da instituição.

Em relação à complementação da coleção, fica a maior ressalva. Murilo, ao longo de sua vida, adquiriu e descartou obras por motivos variados, como necessidade financeira e apreciação estética. Contudo, até o presente momento, os vestígios encontrados nos permitem identificar uma quantidade mínima de trabalhos que pertenceram à coleção. Não existe também nenhum documento que aponte a vontade manifesta do poeta de que a coleção fosse continuada ou complementada. Pode-se considerar, então, que a coleção se fecha à medida que o olhar do colecionador não pode mais ser atribuído em favor de sua ampliação. Não há lacunas a serem preenchidas nesse sentido. Ainda assim, não se deve descartar a aquisição de tais obras. Representantes relevantes do modernismo, ou artistas reconhecidamente próximos a Murilo, ou ainda, obras de que se tenha comprovação que pertenceram à coleção em algum momento, devem ser adquiridas. No entanto, não devem ser incorporadas à instituição sob o viés coleção Murilo Mendes. O que se deve refletir é sobre onde se dá a inserção desses exemplos na instituição.

Nesse sentido, a importância de elaborar e efetivar a Política de Aquisição de Acervos é a busca por garantir o padrão e método estabelecidos e consonantes com a proposta da instituição. Com o auxílio dessas ferramentas, a construção e a manutenção da identidade da instituição estarão sempre atreladas a Murilo Mendes e à sua coleção.

Cabe ainda mencionar que Maria da Saudade Cortesão Mendes, em hipótese nenhuma, deve ser esquecida como personagem extremamente relevante na construção e manutenção desse acervo e, ainda, como agente possibilitador para que, hoje, a coleção se encontre no Museu de Arte Murilo Mendes. Sua figura enquanto colecionadora também deve ser considerada dentro deste espaço.

Durante todo o caminho percorrido, tornou-se evidente que documentar essas memórias e processos colecionistas é fazer compreender que uma coleção é muito mais do que um conjunto de objetos, admirados hoje pela estética, ou representante de um movimento. É a continuação de um personagem que se quis eterno, que quis marcar sua passagem.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, IPHAN, 2005, p. 100-125.

AMOROSO, Maria Betânia. **Murilo Mendes: o poeta brasileiro em Roma**. São Paulo, SP: Editora Unesp, 2012.

APPADURAI, Arjun (org). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.

AYALA, Walmir. **Dicionário de Pintores Brasileiros**. Paraná: Editora UFPR, 1997.

BANDEIRA, Manuel. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1958.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. **Trama poética de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BAUDRILLARD, J. O sistema marginal: a coleção. In: _____. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O colecionador**. Belo Horizonte: EDITORA UFMG, 2006.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo. Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BITTENCOURT, José Neves . Por uma crítica iluminista da informação pura. In: BITTENCOURT, José Neves; GRANATO, Marcos; BENCHETRITT, Sarah Fassa (Org.). **Museus, ciência e tecnologia**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, v. 1, p. 15-29.

BLOM, Philipp. **Ter e Manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. São Paulo: Editora Record, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL. Lei nº 11.904/09 de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto dos Museus e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm (Acesso em: 10/09/2015)

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>. Acessado em: 01/08/2014

CAMARGO-MORO, Fernanda. **Museu: Aquisição-Documentação**. Rio de Janeiro: Livraria Eça, 1986.

CAMBARÁ, Isa. Três cidades brigando por um rico acervo. **Jornal da Tarde**, 6 de julho de 1988.

CANONGIA, Ligia. Rio quer acervo de Murilo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 6 de julho de 1988.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Murilo Mendes: o olhar vertical**. Vitória, Edufes, 2002.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. Informação museológica: uma proposição teórica a partir da Ciência da Informação. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro (Org.). **Ciência da Informação, Ciências Sociais e interdisciplinaridade**. Brasília, Rio de Janeiro: IBICT, 1999. p. 13-32.

CHAGAS, Mário de Souza. **Museália**. Rio de Janeiro. Jc Editora, 1996.

_____. **A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Giberto Freyre e Darcy Ribeiro**. – Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

_____. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Editora Argos. Rio de Janeiro, 2007.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, p. 69-89, 1994.

COSTA, Thainá Castro. **Colecionando o invisível: o reordenamento do mundo a partir de objetos de descarte**. 123 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: análise metodológica do processo de concepção, montagem e avaliação**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, USP, 1999.

DAIBERT, Arlindo. **Cadernos de Escritos**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, colecionador. **Remate de Males**, Campinas, v. 21, p. 31-62, 2001.

FARINA, Carlos; TOLEDO, Geraldo Luciano. Colecionismo: uma perspectiva abrangente sobre o comportamento do consumidor. In: SEMINÁRIOS EM ADMINISTRAÇÃO, IX, 2006, São Paulo. **Anais eletrônicos ...** São Paulo: Faculdade de Economia e Administração da USP, 2006 p. 1-15.

FER, Briony. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras.** São Paulo. Cosac & Naify, 1998.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. **Cadernos de Ensaio**, n. 2, p. 64 -74, 1994.

FRANCO, Irene Miranda. **Murilo Mendes: pânico e flor.** Rio de Janeiro: Ed. sete Letras, 2002.

FRIAS, Joana Matos. **O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes.** Rio de Janeiro: Ed. sete Letras, 2002.

FRIDMAN, Fania. As Propriedades Públicas no Rio de Janeiro. **America Latina en la Historia Económica**, v.7, p.49-69, 1997.

FROES, Leonardo. Quadros e Dólares. **O Globo**. Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1988. Segundo Caderno.

FUNDAÇÃO ARPAD SZENES-VIEIRA DA SILVA. **Escrita íntima: Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes. Correspondência 1932-1961.** Organização: Marina Bairrão Ruivo; Sandra Santos. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, Portugal, 2014.

GERHEIM, Jovita Maria. Os arquivos de Murilo Mendes: biblioteca e filioteca. **Revista Espéculo**, Madrid, Universidade Complutense de Madrid, n. 44, p. 23-35, 2010.

GINZBURG, Carlo. **O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Cia das Letras, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio.** Horizontes Antropológicos / UFRGS. IFCH. Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre: 2005.

GRECCO, Vera Regina Luz. **Colecionismo: o desejo de guardar.** Porto Alegre: Jornal do MARGS, 2003.

GUARNIERI, Waldisa Rússio. Cultura, Patrimônio e preservação, texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). **Produzindo o passado**. São Paulo: Brasiliense/ CONDEPHAAT, 1984. p. 59-64.

_____. Museologia e museu, 1979. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (coord.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri** – textos e contextos de uma trajetória profissional. v. 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. p. 78- 85.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn. **Distribuição de papéis**: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996.

_____. **Territórios/Conjunções**: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

ICOM. Código de Ética. **Código de ética do ICOM**. 2006. Disponível em: <http://www.icom.org.br/codigo_etica_port.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2015.

JUIZ DE FORA. Decreto nº6481 de 2 de julho de 1999. Dispõe sobre o Tombamento do imóvel localizado à Av. Barão do Rio Branco, nº 3372. **Atos do Governo**, Poder Executivo, Juiz de Fora, MG, 3 jul. 1999. Disponível em: http://www.jflegis.pjf.mg.gov.br/c_norma.php?chave=0000018353. Acesso em: 10 set. 2015.

KAPLAN, Sheila; CARDOSO, Marília. **Murilo Mendes – Poeta colecionador**. 89p. Tese (Doutorado em Literatura), Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

LADKIN, Nicola. **Como se administra um museu?** Manual Prático. Paris: UNESCO, 2006, p. 17-30.

LEONEL, Fernanda. Museu de Arte Moderna Murilo Mendes: UFJF inaugura museu com maior acervo de arte moderna de Minas Gerais. **Acessa**, Minas Gerais, dez. 2005. Disponível em: <http://www.acessa.com/xiis/arquivo/entrevistas/2005/12/mam/>. Acesso em: 10 set. 2015.

LOUREIRO, Maria Lucia N. M. **Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema**. (apresentado no 3.º Seminário Iberoamericano de Museologia, Madrid, Espanha). 2011. Disponível em: <http://www.siam2011.eu/wp-content/uploads/2011/10/Maria-Lucia-de-Niemeyer-ponencia-Draft.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2015.

MARSHALL, Francisco. Epistemologias Históricas do Colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 13-23, 2005.

MATTELART, Armand. **Diversidade Cultural e Mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

A MODERNA ARTE DE MURILO MENDES. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/em-dia/a-moderna-arte-de-murilo-mendes>

MENDES, Murilo. **[Carta]** 15 março 1937, Juiz de Fora / MG [para] PORTINARI, Cândido., São Paulo. 2f. Felicitações e comentários sobre as últimas experiências realizadas por Portinari no campo da pintura.

MENDES, Murilo. **A idade do Serrote**. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá. 1968

_____. **Formação de discoteca e outros artigos sobre música**. São Paulo: Edusp; Giordano, 1993.

_____. **Ipotesi**. Roma, 1977.

_____. **L'occhio Del Poeta**. Org. Luciana Stegnano Picchio. Roma: Gangeni, 2001.

_____. **Poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1930.

_____. **Poesia e Prosa completa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

_____. **Poesias**. Rio de Janeiro: Ed. ?, 1959.

_____. **Recordações de Ismael Nery**, São Paulo: Edusp, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, 1998.

MOLES, Abraham A. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MORAES, Nilson de. Museus e poder: enfrentamentos e incômodos de um pensar e fazer. In: **O Caráter Político dos Museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2010.

MUSEU DE ARTE MURILO MENDES – MAMM. **Plano Museológico do Museu de Arte Murilo Mendes 2011/2014**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. **Política de Aquisição e Descarte de Acervos**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins/MAST/MCT, 2011. Disponível em: http://www.mast.br/pdf/politica_de_aquisicao_e_descarte.pdf
Acesso em: 01 ago. 2015.

MUSEUS CASTRO MAYA. **Projeto Amigos da gravura**. Disponível em: <http://museuscastromaya.com.br/produtos-mcm/produtos>. Acesso em: 10 set. 2015.

NEHRING, Marta Moraes. **Murilo Mendes Crítico de Arte: a invenção do finito**. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos Memórias I**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NERY, Emmanuel. **Couraça da alma**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1996.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Proj. História**, São Paulo, 1993.

OLIVEIRA, Marly de. **Murilo Mendes, o MAM e a democracia**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1988.

OLIVEIRA, Renata. Coleção do Museu de Arte Murilo Mendes. In: SIMPÓSIO ILB – ITINERÁRIOS DA PESQUISA HISTÓRICA: MÉTODOS, FONTES E CAMPOS TEMÁTICOS, 3, 2010, Mariana. **Anais ...** Mariana, 2010, p. 55.

PASCHOALINO, Christiane. RIBEIRO, Álvaro. Juiz de Fora quer o acervo de Murilo Mendes. **Jornal de Estudos**, Juiz de Fora, UFJF, p. 12, nov. 1988.

PEREIRA, Tereza Maria Scher. Poética e amizade. **Ipotesi: Revista de Estudos Literários**, UFJF, v. 1, n.1, p. 81-85, 2002.

_____. Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens. **Ipotesi: Revista de Estudos Literários**, UFJF, v. 6, n.2, p. 35-43, 2006.

POMIAN, Krzystof. Coleção. In: GIL, Fernando. **Memória-História**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

RENAULT, Abgar. **Sobre Murilo Mendes**. Minas Gerais, Belo Horizonte, 1976.

ROELS, Reynaldo Jr.. Rio luta por acervo de sua memória. **Jornal do Brasil**, Cidade, Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1988.

SALADINO, Alejandra. Para uma política de acervo do Museu da República (MR). **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 64-77, nov. 2013.

SANTOS, Rita de Cassi Pereira dos Santos. Convergência e Convergências. **Revista Cerrados**, Universidade de Brasília, n. 5, 1996.

SCHEINNER, Tereza Cristina Molleta. **Basic Papers**. In: Symposium: Museology and Identity. Buenos Aires. Icom, 1986.

TOLEDO, Leonardo. Em permanente construção. **Tribuna de Minas**, 5 de setembro de 2010. Caderno Dois.

TORRES, Paulo. **Trevo de Quatro Folhas**. Rio de Janeiro. Galo Branco, 2005.

THOMPSON, Maria Elisa Escobar. **Minha irmã epistolar: cartas do poeta Murilo Mendes a Virgínia Mendes Torres**. 195f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), USP, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03032010-133823/pt-br.php> . Acesso em: 27 jul. 2014.