

**PINTURA,
TIPOGRAFIA,
TAUROMAQUIA:
NOTAS CRÍTICAS
NA IMPRENSA**

IVAN MARQUES

Pintura moderna, tipografia e arte sobre touros são os temas dos três breves artigos de João Cabral de Melo Neto, publicados na imprensa brasileira em meados do século XX, que o leitor encontra nas páginas seguintes.

O primeiro, “Sobre a exposição Portinari”, foi escrito em 1943, quando o poeta, que estreara no ano anterior com *Pedra do sono*, vivia ainda em Pernambuco. Ao comentar os painéis de temas bíblicos que integravam a obra recente de Portinari, João Cabral aponta uma transformação na arte do pintor, que, a seu ver, já não poderia mais ser definida com o termo “deformação”. O que o articulista ressalta é “um movimento para a criação de uma realidade plástica”, uma independência em relação ao assunto, inesperada em um “pintor brasileiro” — traços que vincula ao interesse então despertado no artista pelo cubismo. Tais lições de depuração e libertação, por serem “sobretudo estéticas”, segundo ele, não serviriam apenas para profissionais da pintura. É fácil perceber a correspondência entre as ideias expostas no artigo e a concepção de imagem poética pura e autônoma que ele apresentava em seus primeiros poemas.

Publicado em 1954, época em João Cabral, afastado do Itamaraty, se encontrava no Rio de Janeiro, o segundo texto, “Nota sobre os livros de poesia”, é um breve comentário sobre *A luta corporal*, livro de estreia de Ferreira Gullar. Curiosamente, em vez de apreciar a experimentação poética do angustiado autor maranhense, Cabral se restringe ao trabalho gráfico, elogiando-o com a autoridade de quem conhecia o ofício. A nota chega a especular se o uso sóbrio e correto da tipografia deveria ser creditado às pesquisas formais de Gullar, à sua experiência com a “matéria da palavra”. Mas o que ressalta, afinal, é a necessidade, em qualquer volume de poesia, de o livro estar subordinado ao texto.

Já o terceiro artigo une pintura e tauromaquia. Em 1961, no breve período em que residiu em Brasília, embora advertindo que vivia uma fase de desinteresse pelas artes gráficas e pela crítica de arte, João Cabral

escreveu um artigo sobre as litografias feitas em Madri com o tema das corridas de touros pelo pintor baiano João Garboggini Quaglia. Aqui, as considerações estéticas dão lugar a anotações oriundas de sua vasta experiência como frequentador de arenas. Só um especialista no assunto poderia perceber que, ao variar o ângulo de observação do espetáculo, Quaglia pudera escapar ao automatismo dos artistas espanhóis. Estes representavam as cenas adotando um ângulo em que jamais as viam, isto é, o ponto de vista dos fotógrafos e dos demais toureiros. A liberdade de Quaglia foi assim posta em relevo, em contraposição às repetições da “enorme massa de arte de touros”.

Nos três artigos, escritos em momentos diversos da carreira do poeta, reiteram-se, portanto, não apenas o constante apreço pela visualidade, aspecto central da poética cabralina, mas a sua fina atenção, como crítico, às demais expressões artísticas com as quais dialogou ao longo da vida.

SOBRE A EXPOSIÇÃO PORTINARI

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 18 JUL. 1943

Numa destas tardes da exposição Portinari, percorrendo com Luiz Jardim os salões da Escola de Belas Artes, disse-lhe, e estou ainda hoje sem saber se ele terá ouvido a observação, feita em voz baixa e quase para não ser percebida, que a palavra *deformação*, empregada pelo público para dizer de sua repulsa aos monstros da arte moderna e que também os críticos mais gramaticais já incorporaram a seu vocabulário indiscutível, já não poderia mais servir para exprimir o que tem obtido o pintor de “Café” em seus últimos painéis: os da Rádio Tupi e a série de assuntos bíblicos. Agora que a observação me volta, não me parece de todo sem interesse para significar a mudança considerável na natureza da obra do pintor, e de que esses painéis são o resultado mais recente. Daí me servir dele nesta nota, agora sem que seja possível conseguir o equivalente tipográfico de uma entonação baixa e enviesada.

É evidente, antes de tudo, que esta inutilidade – essa decadência – da palavra *deformação*, vai aqui registada, tomando-se-a em seu sentido não se pode precisar mais a infinidade de subsentidos que ela vem ganhando nessa espécie de oficialização pela crítica da pintura. Isto é, acho que só muito dificilmente será possível, no caso, remontar, não à origem, mas ao valor léxico da palavra (seu uso humilde), independente dos que ela acaba assimilando, por uma ação bem curiosa que normalmente devia dirigir.

O que eu quero dizer, mais ou menos, é que, menos do que o comentário de uma forma, uma alteração ou uma variação em torno da forma do objeto, o que se verifica nas últimas obras do pintor paulista, é um movimento para a criação de uma realidade plástica, em que nenhuma intenção, fora propriamente da criação mesma, predomina.

Não há dúvida que nenhuma semelhança se pode estabelecer entre o sentido dado à palavra pelo público irritado diante dos quadros e pelo crítico fazendo sua análise. No primeiro caso o que há é uma repulsa diante do *horrendo* (isto é, diante do que se é incapaz de sentir), ao passo que para a crítica (essa é uma espécie de divisor comum, que tento tirar) vale como a aceção de uma visão nova do objeto, de uma interpretação pessoal da natureza. Pois é com esse valor novo que observo a decadência da palavra. Decadência a implicar também uma outra, mais considerável: a do crítico firmado no princípio de arte significando impressão (ou expressão) da natureza, tolerante muitas vezes com a variedade e a intensidade dessa interpretação, mas sempre olhando os quadros do ponto de vista da natureza.

É nesse sentido, nesse movimento para a criatividade, e por isso não acho de todo inútil lembrar o interesse recente do pintor pelo cubismo, que encaro como da maior importância para a obra de Portinari, sua última experiência. Como é nele que se deve ir procurar a razão das até então não atingidas liberdade e pureza, aqui tão surpreendentes.

E é com esse sentido em vista que seria bem ilustrativo um estudo da evolução do pintor através de suas diversas fases: nenhuma dificuldade haveria em se reconhecer o crescimento desse espírito de depuração e libertação.

A só comparação, por exemplo, dos murais do Ministério da Educação com a série de painéis pintados para a Biblioteca de Washington é por demais evidente para ser lançada assim às pressas numa indicação ligeira como é esta aqui. E isso porque ambos, apesar de feitos em torno dos assuntos que haveriam de trazer para o pintor o adjetivo, tão difícil em arte, de ser tomado em seus justos termos, de pintor brasileiro, parecem indicar uma diversa atitude diante da noção de documento. Atitude de que a mais recente, os painéis da Biblioteca de Washington, que vemos se desenvolver ainda mais com a série de quadros de que embora tão brasileiros ninguém pensaria mais em chamar documentário, representa uma muito maior independência a respeito do assunto, um sintoma já do que ele viria a conseguir nos últimos trabalhos.

Nestes, a própria escolha de temas bíblicos, mais do que a resultante de qualquer acontecimento psicológico ou pessoal do pintor, é o fim de um caminho que ele vem percorrendo, à procura dessa maior pureza e dessa maior liberdade. Isto é: diante desses temas bíblicos, enquanto uns ficam a condenar a ausência de um tratamento propriamente religioso e outros a atribuir a circunstâncias do tempo esse atual interesse por temas de uma tal dor e de um tal patético, o que me surge como mais evidente é a possibilidade de revelar através deles – e seria um ponto interessante a estabelecer, a liberdade que deixam, nos artistas, os temas bíblicos - aquela liberdade e pureza que são, a meu ver, as duas principais lições dessa exposição. Lições não somente profissionais, para pintores. Lições sobretudo estéticas.

NOTA SOBRE OS LIVROS DE POESIA

ÚLTIMA HORA, 7 AGO. 1954

O livro *A luta corporal*, com que estreia o jovem poeta Ferreira Gullar, mostra uma justa compreensão do que é a arte da tipografia. Impresso em papel absolutamente pobre, sem nenhum desses adornos provincianos ainda tão usados entre nós para dar caráter de luxo a uma impressão cara, o livro é um dos trabalhos gráficos mais simpáticos publicados ultimamente. Podia dizer, também, que é um dos trabalhos gráficos mais inteligentes e um dos poucos a mostrar uma compreensão correta do livro, não como objeto de adorno ou mostruário de requintes gráficos, mas como meio de transmissão de determinada mensagem, tanto mais realizado quanto mais perfeitamente ajustar-se a seu texto e contribuir para sua completa apreensão.

Não sei se é ao Sr. Ferreira Gullar ou ao seu editor que se deve lançar o crédito por esse exemplo de bom uso dos meios da tipografia. Talvez seja à própria experiência poética do sr. Ferreira Gullar e ao fato de que, em suas pesquisas com a palavra e com o verso, a disposição de pretos e brancos desempenha um papel essencial. Como quer que seja, cabe o registro desse bom exemplo de livro vivo, ajustado e servindo a seu texto, sem nada do simples depósito de poemas que vemos correntemente.

Não é só para experiências do tipo da do sr. Ferreira Gullar, tão ligadas à matéria da palavra, ou para experiências ligadas ao aspecto plástico dos poemas, como a dos *Calligrammes* de Apollinaire, que o objeto livro tem que ser levado em conta. Também não é só em

experiências como a do *Un coup de dés...* de Mallarmé, em que o jogo de elementos tipográficos é fonte de poesia, que a necessidade aparece de se explorar recursos puramente gráficos. O livro, principalmente o livro de poesia, mesmo quando o autor não procure impor leis especiais à leitura do verso, tem de estar subordinado ao texto: deve, quando nada, não pesar sobre o texto, com todos os adornos e ilustrações que, em geral, vemos associados à ideia de edição de luxo.

CORRIDAS DE TOUROS

JORNAL DE LETRAS, JUN. 1961

O pintor Quaglia me pede para escrever alguma coisa na frente da série de litografias que fez em Madrid com o tema das corridas de touros. Como seu pedido parece se ter dirigido, apenas, ao brasileiro que em vários anos de Espanha teve ocasião de assistir a centenas de corridas, sinto-me desobrigado de falar de suas litografias enquanto litografias — coisa que me teria sido possível e até agradável há alguns anos atrás, antes de meu atual desinteresse pelas artes gráficas; e como ele é de uma grande geração de pintores posterior à minha última saída do Brasil, sinto-me também desobrigado de falar de suas litografias em relação com sua obra anterior, que ficou no Brasil, e que desconheço (coisa, também, que me teria sido agradável fazer antes de meu desinteresse presente pela crítica de artes plásticas).

Assim, o que me cabe é dizer alguma coisa sobre essas litografias em relação com o espetáculo corridas de touros e em relação com a arte que esse espetáculo fez desenvolver-se na Espanha.

Uma pessoa que tenha vivido na Espanha e se tenha interessado pelas corridas de touros e pela pintura, desenho e gravura que elas têm inspirado, não poderá deixar de fazer a seguinte observação: a de que o autor destas litografias frequentou assiduamente as praças de touros e muito pouco, ou nada, as exposições, revistas, jornais, livros de reprodução em que são divulgados os trabalhos de seus confrades espanhóis sobre o tema. Creio mesmo que a uma pessoa que tenha visto um número considerável de corridas não será difícil dizer onde o pintor Quaglia se sentava. A mim, me parece que num *tendido* de sombra, nem alto nem baixo, numa daquelas filas limite em que o *tendido* alto passa a ser baixo, com a conseqüente, e brusca, mudança de preço. Talvez a descoberta deste fato, e que é indicado pelo ângulo da maior parte das

cenar fixadas nestas litografias, não tenha importância aparente para a avaliação da qualidade do trabalho. Creio entretanto que tem: porque o ângulo destas composições, por ser absolutamente inusual nas cenas de touros fixadas correntemente, leva a uma segunda observação: a de que seu autor pouco viu o que existe em matéria de arte-sobre-corridas-de-touros, e pôde colocar-se dessa forma, inteiramente à margem do automatismo que parece marcar quase todos os que na Espanha são seduzidos pelo assunto.

Para definir em que consiste esse automatismo direi o seguinte: à exceção de matadores, banderilheiros e picadores que estão na arena, e da centena de agregados, fotógrafos, autoridades e auxiliares que contemplam do estreito corredor que a circunda, todo o mundo, inclusive os pintores, tem uma visão da corrida mais ou menos de cima para baixo, num ângulo mais elevado ou menos elevado do que o do lugar habitual em que se sentava o pintor Quaglia, mas nunca, ou raríssimas vezes, do mesmo nível daquele das pessoas que estão no tal corredor. Entretanto, quase todos os que pintam ou desenharam cenas de corridas, do desenhista de jornal ao cartelista, passando pelo artista-artista que busca o assunto por motivos de necessidade expressional, quase todos usam, invariavelmente, o ângulo em que jamais as viram, o ângulo normal em que as veem os outros toureiros e essas poucas pessoas dentre as quais os fotógrafos. E aqui está o que me parece ser a origem desse automatismo. O pintor espanhol que vê diariamente fotografias de cenas de corridas e quadros, desenhos, gravuras influenciadas, conscientemente ou inconscientemente, por essas fotografias, parece haver perdido a liberdade de abordar a composição de uma dessas cenas com a liberdade de Quaglia, que as fixa de seu *tendido* entre alto e baixo, e nunca querendo parecer que estava no corredor que dá volta à arena. Essa liberdade dá a todas suas composições uma qualidade de novidade e de frescura quase inédita – pelo menos a quem está familiarizado com a enorme massa de arte de touros, boa e má, que se produz na Espanha.

Como disse, esta observação seria natural a qualquer pessoa familiarizada com a numerosíssima arte-sobre-corrída-de-touros. Por isso é de lamentar que esta série de litografias vá circular entre um público estranho ao espetáculo. Mas penso que esse esclarecimento sobre a novidade que existe nestas composições poderá tranquilizar o público brasileiro a que se destinam sobre a qualidade destes trabalhos enquanto apreciar todas as pequenas minúcias do fazer, contidas nestas litografias,

minúcias hoje em dia tão de moda, senão para o público que compra obras de arte, sim para a crítica que escreve sobre elas e que, em última análise, é quem leva o público a comprá-las.

IVAN MARQUES é professor da área de Literatura Brasileira da FFLCH/USP e pesquisador do CNPq. Autor de *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (Editora 34, 2011), *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* (Casa da Palavra, 2013) e *João Cabral de Melo Neto: uma biografia* (Todavia, 2021), entre outros livros.