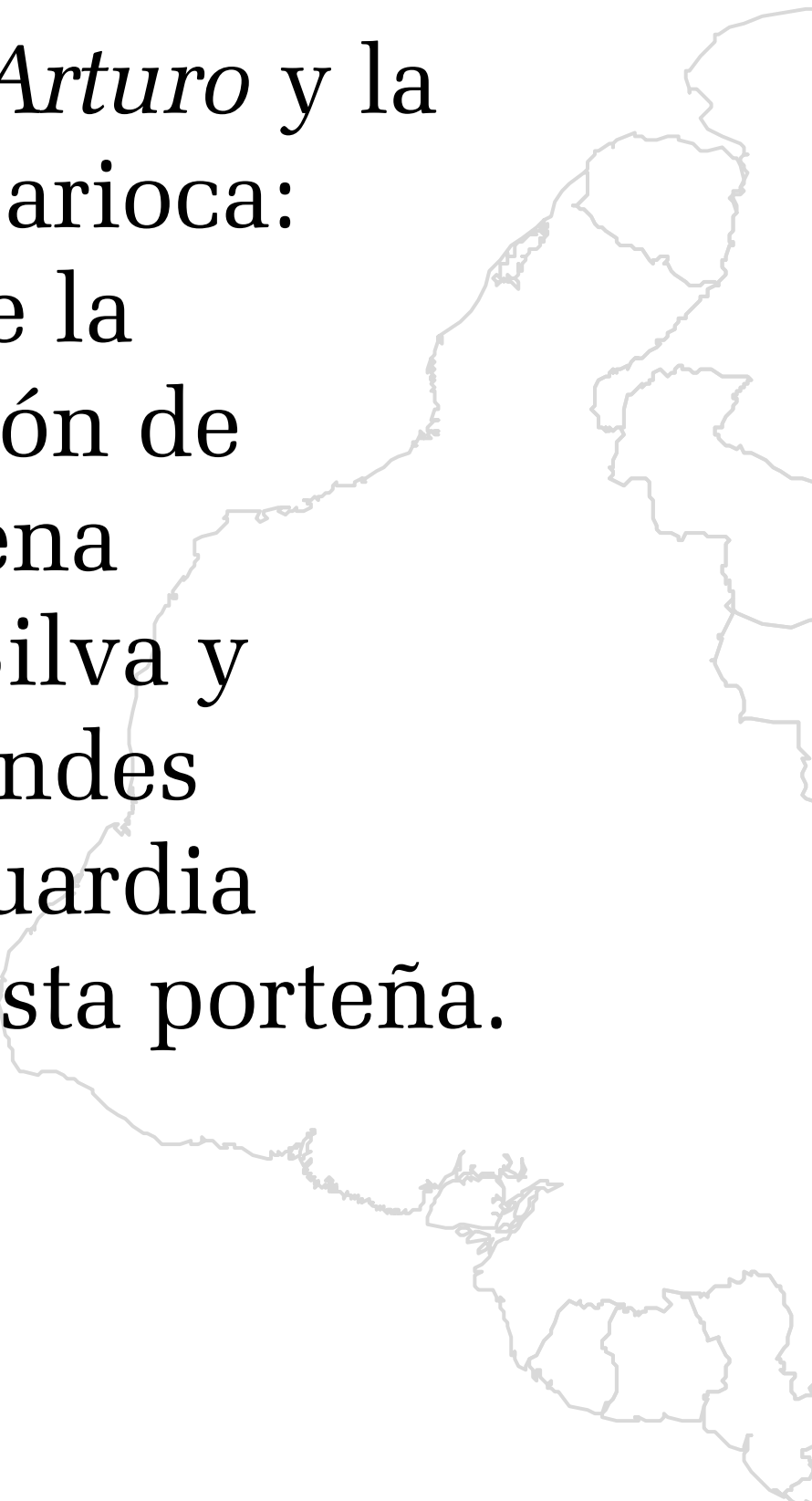



La revista *Arturo* y la
conexión carioca:
en torno de la
participación de
Maria Helena
Vieira da Silva y
Murilo Mendes
en la vanguardia
invencionista porteña.



A faint, light gray outline map of South America is positioned on the left side of the page, extending from the top to the bottom. It shows the major landmasses and their borders.

RESUMO

El artículo aborda el único número publicado de la revista *Arturo* en tanto soporte mediador de poéticas y relaciones interpersonales considerando específicamente la participación de Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva, que entonces vivía en Brasil. Murilo Mendes colaboró con un conjunto de seis poemas traducidos al español. La versión castellana de estas poesías no son traducciones literales de los originales en portugués: presentan licencias que no se sabe si fueron realizadas por los editores de *Arturo* o por el propio Murilo que conocía el español. Vieira da Silva publicó en *Arturo* dos obras en gouache datadas en 1940 de las que no se consigna el título en el epígrafe de la revista.

María Amalia García

Doctora de la Universidad de Buenos Aires en el área Historia y Teoría del Arte, licenciada en Artes por la misma casa de estudios y profesora nacional de pintura de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, IUNA. Es investigadora del CONICET y su investigación está radicada en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (FFyL-UBA). Se desempeña como docente en la Carrera de Artes (FFyL-UBA). En 2003 obtuvo el primer premio en el VII Premio Fundación Telefónica a la investigación de la historia de las artes plásticas en la Argentina. Es autora de *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil (Siglo XXI, 2011)*, co-autora de *Tomás Maldonado en conversación con María Amalia García (Fundación Cisneros, 2010)* y de *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones (FIAAR- Fundación Espigas, 2004)*.

La revista *Arturo* instaló en el campo cultural porteño de 1944 un proyecto de vanguardia cuyo recorte de ideas se elaboró a partir de un espacio regional. En la época de la Segunda Guerra Mundial, en el cruce de tensiones entre nacionalismos e internacionalismos, esta revista recortaba su área de representación dentro del mapa sudamericano. El comité editorial del único número de *Arturo* estuvo integrado por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Edgar Bayley. Estos artistas y poetas eran, en 1944, relativamente jóvenes: el mayor, Carmelo Arden Quin, contaba con 31 años y Kosice, el más joven, tenía 20. Además de sus noveles impulsores, la publicación reunió a “vanguardistas consagrados” activos en la renovación estética desde las primeras décadas del XX: participaron Joaquín Torres-García, Vicente Huidobro, Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva. También se reproducían obras de Vasily Kandinsky y Piet Mondrian. La cubierta roja fue realizada por Tomás Maldonado y las viñetas del interior por Lidy Prati.

La revista de artes abstractas, según rezaba su subtítulo, recuperó en sus páginas un recorrido de *lo nuevo* desde las primeras décadas del siglo XX. *Arturo* discutió y definió su proyecto articulando recortes en torno a los realismos, el surrealismo y la abstracción. El rechazo del realismo y las tensiones entre abstracción y surrealismo son la marca de la propuesta. El invencionismo, concepto eje de la publicación, fue entendido a partir de una interpretación de la teoría marxista como superación del derrotero evolutivo del arte y la sociedad. Sin embargo, no es posible analizar las poéticas actuantes en la revista sin considerar las aéreas y momentos de intercambio. Precisamente, los contactos interpersonales jugaron un rol central en tanto que delinearon los sentidos de estos recortes estéticos. Esta investigación sostiene que los sentidos presentes en *Arturo* están en el cruce de elecciones estéticas y contactos artístico-intelectuales: la propuesta de *Arturo* reelaboró los debates artísticos internacionales de entreguerras a través de conexiones regionales latinoamericanas.

Este artículo abordará la revista en tanto soporte mediador de poéticas y relaciones interpersonales considerando específicamente la participación brasileña de Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva.¹ Murilo Mendes colaboró con un conjunto de seis poemas traducidos al español: “Novísimo Orfeo”, “Homenaje a Mozart”, “La libertad”, “Momentos puros”, “La operación plástica” y “La vida cotidiana”. Estos poemas pertenecen a su libro *As Metamorfoses* publicado en 1944, excepto “Homenaje a Mozart” que no figura compilado en su *Poesía completa e prosa*.² La versión castellana de estas poesías no son traducciones literales de los originales en portugués:

1 Livramento 28-4-44
Estimado Murilo
Hoje recibí aquí, no Rio Grande,
a sua carta que foi até Buenos
Aires e dali me a enviaram. Eu
estou aqui nos meus fatos com a mi-
nha familia. Vim por afazeres. Che-
guei ha apenas 4 dias; busce o
numero primeiro de Arturo; mandei-
lhe, Murilo, 2 exemplares a seu nome
para Correias (Sanatorio) e dois, tambem
a seu nome, para a Livraria José Olym-
pio. 2 exemplares a nome do Arpad,
pram com a direção "Marquês etc...."
Eu sinto não poder ~~lhe~~ visitarlo. Daqui
tenho que voltar imediatamente para o
Prata onde estamos levantando o movi-
mento INVENIONISTA. Neste numero de
Arturo tirámos a primeira pedra, mas

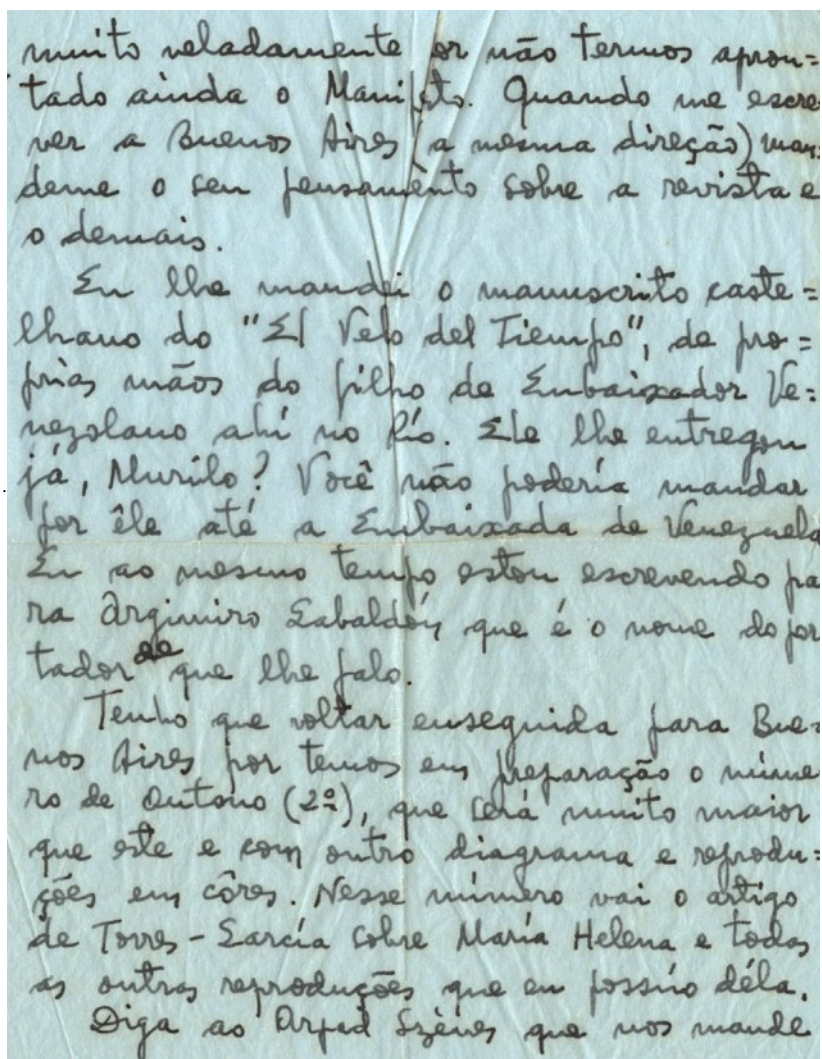
Carta de Arden Quin a Murilo Mendes
(Santa Ana do Livramento, 28 de
abril de 1944). Arquivo Centro de
Documentação, Fundação Arpad Szenes
- Vieira da Silva (Lisboa, Portugal)

presentan licencias que no se sabe si fueron realizadas por los editores de *Arturo* (¿Arden Quin?) o por el propio Murilo que manejaba correctamente el español.³ En este sentido, vale la pena señalar que en "Novísimo Orfeo" existe entre el original y la traducción una desviación que transforma, en parte, el sentido del poema.

Vieira da Silva publicó en *Arturo* dos obras en gouache datadas en 1940 de las que no se consigna el título en el epígrafe de la revista. Una de ellas es identificada actualmente como *Le métro*.⁴ La otra obra, que representa una ronda de mujeres (gouache, 1940), no ha podido ser identificada por su nombre aunque sí se sabe que participó en la exposición en el Museu

de Belas Artes ya que aparece en las fotos que documentan este evento. Por las características de la imagen, probablemente sea una de las piezas que en la lista de obras figuran como *Azulejos*.⁵

Numerosos relatos circulan en la bibliografía y en el discurso de los artistas en torno a la aparición de la revista *Arturo* y a la constitución del grupo editor: las imprecisiones en torno a la génesis de la propuesta reafirman su carácter mítico. Dos cartas sitas en el Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (Lisboa, Portugal) se presentan como materiales inéditos y no referenciados sobre las colaboraciones de la publicación permitiendo fundamentar el establecimiento de diversas cuestiones en



muito veladamente se não termos aprou-
tado ainda o Manifesto. Quando me escre-
ver a Buenos Aires (a mesma direção) man-
deme o seu pensamento sobre a revista e
o demais.

Eu lhe mandei o manuscrito caste-
lhaus do "El Velo del Tiempo", de pro-
pria mão do filho de Embaixador Ve-
nezolano ahí no Rio. Ele lhe entregou
já, Murilo? Você não poderia mandar
por ele até a Embaixada de Venezuela
Eu ao mesmo tempo estou escrevendo pa-
ra Argimiro Sabaldy que é o nome do por-
tador ~~de~~ que lhe falo.

Tenho que voltar euseguida para Bue-
nos Aires por temos em preparação o núme-
ro de Outono (2º), que será muito maior
que este e com outro diagrama e reprodu-
ções em cores. Nesse número vai o artigo
de Torres - García sobre Maria Helena e todas
as outras reproduções que eu possuo dela.
Diga ao Arpad Szenes que nos mande

Carta de Arden Quin a Murilo Mendes
(Santa Ana do Livramento, 28 de abril de 1944).
Arquivo Centro de Documentação, Fundação
Arpad Szenes - Vieira da Silva (Lisboa, Portugal)

Buenos Aires

Noviembre - 6 - 1943

Estimada María Elena y Arpad
Szécsényi.

Nos ésta la primera carta que les escribo y Torres-Saracía también les escribió desde Montevideo en respuesta a la carta de ustedes.

En verdad no sé a qué atenderme en mi correspondencia con ustedes, pero si no obtengo respuesta mal puedo hablarles de cosas que nos interesarían artísticamente y mutuamente.

Yo saco aquí en Buenos Aires un periódico de vanguardia conjuntamente con Torres-Saracía. El primer número saldrá a principios del año próximo. La orientación de Arturo x2 (éste es su nombre) será de absoluta prescindencia académica, romántica o expresionista, y acepta el surrealismo, el constructivismo de Torres-Saracía y otras modernas escuelas de vanguardia. En una palabra habrá un cierto eclecticismo; pero eso sí, únicamente dentro de los modernos y últimos corrientes artísticos. Torres-Saracía, María Elena, quedó muy impresionado por su obra y escribió una breve noticia sobre usted, con datos que yo le di y basándose en las reproducciones que yo traje. Debido a que Torres-Saracía publica un manifiesto literario y unos poemas, el artículo sobre Ud. saldrá mejor en el segundo número de nuestra revista. El mes pasado se inauguró aquí la 12ª Exposición Constructivista del Taller Torres-Saracía. Espusieron 30 alumnos y fue una gran jornada. En nuestra publicación sale una crónica y reproducciones, donde podría aparecer usted todo el esfuerzo desplegado por ese gran Maestro en pro de las artes plásticas, aquí y en Montevideo.

Carta de Arden Quin al matrimonio Szenes/da Silva (Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943). Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva (Lisboa, Portugal)

torno a la revista porteña. Las dos cartas enviadas por Arden Quin – una al matrimonio Szenes/da Silva (Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943) y otra dirigida a Murilo Mendes (Santa Ana do Livramento, 28 de abril de 1944)- constituyen dos piezas clave dado los escasos materiales documentales que circulan en relación a la conformación de la revista. Nos permiten reconstruir desde la perspectiva de Carmelo Arden Quin, la génesis y conceptualización del proyecto.

Entre la distancia física y la cercanía espiritual, la correspondencia permite descubrir un campo común de intereses, expectativas, afectos y contactos. El análisis de las participaciones de los artistas y poetas invitados en *Arturo* debe comprenderse a la luz de estas interrelaciones. Si el establecimiento de estos vínculos delinea modos de entendimiento y colaboración que, en algunos casos, excedieron el mandato estético, es preciso estudiar los sentidos que tuvieron estas elecciones respecto de tramas culturales históricamente constituidas. ¿Por qué estos jóvenes vanguardistas se acercaron a Murilo Mendes y a María Helena Vieira da Silva? ¿Cuál fue el fundamento de esta elección en el contexto cultural brasileño? Estas son las preguntas que guiaron esta investigación.

•

En noviembre de 1943, Carmelo Arden Quin restablecía el contacto con Maria Helena Vieira da Silva y le explicaba a ella y a su marido, Arpad Szenes -pareja de artistas exiliados en Río de Janeiro- su voluntad de llevar adelante una publicación de avanzada:

No es ésta la primera carta que les escribo y Torres-García también les escribió desde Montevideo en respuesta a la carta de ustedes.

En verdad no sé a qué atenerme en mi correspondencia con ustedes, pues si no obtengo respuesta mal puedo hablarles de cosas que nos interesarían artísticamente y mutuamente.

Yo saco aquí en Buenos Aires un periódico de vanguardia conjuntamente con Torres-García. El primer número saldrá a comienzos del año próximo. La orientación de Arturo X2 (éste es su nombre) será de absoluta prescindencia académica, romántica o expresionista, y acepta el surrealismo, el constructivismo de Torres-García y otras modernas escuelas de vanguardia. En una palabra habrá un cierto eclecticismo; pero eso sí, únicamente dentro de las modernas y últimas corrientes artísticas. Torres-García, María Elena, quedó muy sugestionado con su obra y escribió una breve noticia sobre usted, con datos que yo le di y basándose en las reproducciones que yo traje. Debido a que Torres-García publica un manifiesto literario y unos poemas, el artículo sobre Ud. saldrá mejor en el segundo número de nuestra revista.⁶

En primer lugar, este pequeño *corpus* permite comprobar la realización efectiva del viaje de Arden Quin a Rio de Janeiro alrededor de 1942-1943 y su contacto con estos artistas y poetas.⁷ En segundo lugar, esta carta dirigida al matrimonio Szenes-da Silva nos permite conocer que el nombre se completaba, en un momento formativo, con la sigla X2; evidentemente al momento de la aparición se simplifica quedando sólo *Arturo*.⁸ Asimismo, la expectativa de sacar un segundo número también estaba en juego.

En tercer lugar, este *corpus* permite precisar la fecha de aparición de la revista antes de abril de 1944.⁹ El 28 de abril de 1944 desde la ciudad fronteriza de Santa Ana do Livramento, Arden Quin le comentaba a Murilo Mendes: “Eu estou aqui nos meus pagos com a minha família. Vim por afazeres. Cheguei há apenas 4 dias: trouxe o número primeiro de *Arturo*; mandei-lhe, Murilo, 2 exemplares a seu nome para Correias (Sanatório) e dois, também a seu nome, para a Livraria José Olympio; 2 exemplares a nome do Arpad, foram com a direção “Marquês etc...”¹⁰

En cuarto lugar la carta dirigida al matrimonio Szenes-da Silva pone de manifiesto dos cuestiones sumamente importantes para el análisis de la revista: por un lado, el conocimiento de los editores en torno a la poca homogeneidad conceptual de la revista y por otro lado, el rol Torres-García como guía de la publicación.

Señalar ambigüedades y contradicciones en *Arturo* ha sido un tópico común en la crítica académica: la confrontación de la cubierta “expresionista” de Maldonado con la declaración “INVENCION CONTRA AUTOMATISMO” es recurrente en los análisis realizados.¹¹ Si se considera la carta de Arden Quin, resulta evidente que sus editores

eran conscientes del “cierto eclecticismo” que manejaba la propuesta. Sin embargo, la revista necesitaba distinguirse de otros idearios; siguiendo la carta citada, la publicación se entendía como *absolutamente prescindente* de filiaciones académicas, románticas o expresionistas. Su proyecto se basaba en aquello que la revista denominó invencionismo.

La mención a Torres-García en la carta dirigida a Vieira da Silva da cuenta del rol de guía que asumió el maestro uruguayo para los editores de *Arturo*. La actuación de Torres-García en Europa y posteriormente en Montevideo, es clave para la definición de *Arturo* como propuesta de vanguardia regional. Torres-García fue una figura central para comprender la articulación de este derrotero entre poéticas, inscripciones y contactos interpersonales. Su participación en la vanguardia abstracta parisina en los 30 lo constituía en personaje-faro no sólo para los artistas uruguayos sino para la órbita rioplatense. Además de publicar tres colaboraciones –“Con respecto a una futura creación literaria”, “Divertimento” y un dibujo de 1932- incluyó la participación de su hijo Augusto. Las relaciones que Torres-García mantenía con Arden Quin explican su gravitación en la revista.¹²

En la carta dirigida a Mendes, Arden Quin explicitaba otro punto central para el proyecto:

Daqui [Santa Ana do Livramento] tenho que voltar imediatamente para o Prata onde estamos levantando o movimento INVENCIONISTA. Neste número de *Arturo* atiramos a primeira pedra, mas muito veladamente [ileg.] não temos apontado ainda o Manifesto. Quando me escrever a Buenos Aires (a mesma direção) mandeme o seu pensamento sobre a revista e o demais.¹³

Como ya se ha planteado, los editores tenían en claro la incertidumbre sobre la que navegaba el proyecto. La publicación de textos-manifiesto de cada uno de los editores da cuenta de que no habían logrado articular conjuntamente una propuesta textual; sólo las intervenciones de los interiores de la tapa y la contratapa podemos considerarlas grupales. Esta carta muestra que, si bien la revista había servido



Murilo Mendes, Arpad Szenes e Vieira da Silva, 1941

como “primera piedra”, la necesidad de ajustar más la propuesta era un punto apremiante. La falta de “un manifiesto” resultaba inadmisibles para un grupo que se consideraba de vanguardia. Aunque se proyectaba la publicación de un segundo número, evidentemente, *Arturo* no pudo resistir como formación artística las diferencias y disputas que se gestaban en su seno. Al lanzarse, esta “piedra” estalló en varios pedazos; en un futuro inmediatamente posterior a la publicación, los participantes se reagruparon generando los manifiestos de sus propias capillas. Hacia 1945 el grupo *Arturo* ya estaba disuelto constituyéndose dos principales agrupaciones: la Asociación Arte Concreto-Invencción (AACI) liderada por los hermanos Bayley y Maldonado y el grupo Madí, bajo la acción de Arden Quin, Kosice y Rothfuss.

Es interesante mencionar que la carta al matrimonio Szenes-da Silva está escrita en castellano y la carta dirigida a Mendes está escrita en portugués. Esto remite directamente a la formación de Arden Quin, quien había nacido en Rivera (Uruguay) ciudad fronteriza con el Brasil (Rivera-Santa Ana do Livramento) y había estudiado en un colegio marista en la ciudad brasileña de Santa Ana, dominando, por lo tanto, ambos idiomas.¹⁴ En este sentido, se puede pensar que la elección

del destino brasileño para el viaje haya estado marcada en parte por la proximidad que tenía Arden Quin con este país. Asimismo, se ha planteado que la conexión con el Brasil se dio a través del poeta Godofredo Iommi y sus colegas de la Hermandad de la Orquídea. Este grupo de poetas argentinos y brasileños, entre los que figuraban Abdias do Nascimento y Geraldo Mello Mourão, fue aparentemente el puente entre Arden Quin y Murilo Mendes.¹⁵ Ahora bien, ¿por qué los editores de *Arturo* eligieron el Brasil como el destino del viaje?

Si desde finales del siglo XIX el viaje a Europa era un tópico permanente que enhebraba las distintas experiencias generacionales de los artistas latinoamericanos, los jóvenes de los 40 debieron, en época de guerra, reformular sus estrategias. La mirada sobre el propio continente se transformó en el horizonte posible. Además de recuperar las experiencias ajenas, el viaje propio delineó nuevos destinos; además del Uruguay, Brasil y más precisamente Rio de Janeiro, se convirtió en itinerario para los argentinos.¹⁶

Mitos sobre la belleza insuperable de la Bahía de Guanabara, el carnaval, los ritos afro, posibilidades de trabajo, búsqueda de nuevos horizontes: el Brasil atraía a numerosos viajeros. En los 20, Blaise Cendrars, de la mano de Paulo Prado, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral recorría las ciudades históricas de Minas Gerais; el surrealista Benjamin Péret se insertaba en el circuito de los modernistas publicando en la *Revista de Antropofagia*, se iniciaba en el Candomblé y junto con Mário Pedrosa -su cuñado- fundaba la Liga Comunista Brasileña.¹⁷ En 1935, Claude Lévis-Strauss se integraba al cuerpo docente de la recién fundada Universidad de São Paulo y en 1941 Orson Welles llegaba a Rio para realizar un film sobre el carnaval financiado por el Office of Inter-American Affairs.¹⁸ Le Corbusier, fascinado con el Brasil desde su primera visita en 1929, describía, así, Rio de Janeiro: “estoy feliz [...] nado ante mi hotel, en bata tomo el ascensor y vuelvo a mi habitación a treinta

metros del agua; por la noche deambulo a pie; hago amigos a cada instante.”¹⁹

También los argentinos habían descubierto en el Brasil un nuevo espacio que era necesario explorar. Patricia M. Artundo ha estudiado minuciosamente el viaje de Luis E. Soto y Pedro J. Vignale a São Paulo a comienzos de 1926 como representantes de la revista



Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva, Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes, julio de 1942

Los Pensadores; fue a partir de este movimiento que se inició un canal de intercambio con Mário de Andrade.²⁰ En 1928, Emilio Pettoruti estuvo en Rio durante dos meses y en 1929 retornó permaneciendo en esa ciudad durante un año. Se vinculó allí con principales artistas y poetas del modernismo. En 1942, frente a la imposibilidad de viajar a Europa y en la búsqueda de nuevos contactos y experiencias, Arden Quin y Bayley también encontraron en Rio de Janeiro el destino de su viaje.

Sin embargo, la idea del viaje adquirió durante las décadas del 30 y del 40 el sentido dramático del exilio. Precisamente, a causa



Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva,
Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes, julho de 1942

de la Segunda Guerra Mundial llegaron a Rio de Janeiro una veintena de artistas exiliados europeos, japoneses y norteamericanos; entre otros, Jan Zach (Checoslovaquia), Jean Pierre Chabloz (Suiza), Emeric Marcier (Rumania), Wilhelm Woeller (Alemania), France Dupaty (Francia), Arpad Szenes (Hungría) y Maria Helena Vieira da Silva (Portugal). Maria Helena Viera da Silva y Arpad Szenes arribaron a Rio desde Lisboa en junio de 1940. Esta artista era nieta, por el lado paterno, de un diplomático brasileño cónsul en Portugal.²¹ Bajo la dictadura de Salazar, Portugal no otorgó a Szenes la residencia y así el Brasil se convirtió en el horizonte del exilio.

La mayor parte de los refugiados en Rio se instaló en el barrio de Santa Teresa y principalmente en dos direcciones: la Pensão Mauá y el antiguo Hotel Internacional. Estos dos puntos co-

menzaron a ser frecuentados por artistas brasileños, críticos de arte, poetas y músicos creándose una atmósfera favorable para el debate estético. Alejados de la Europa en guerra estos artistas reconstruían en Santa Teresa una comunidad a la europea.²² France Dupaty recuerda: “O Rio, aquela época era muito agradável. Santa Teresa, uma delícia –era um *village* como Montmartre, com um único bonde. Freqüentávamos o Bar Vermelhinho. Aliás, tudo mundo freqüentava esse bar, a partir das 15 horas.”²³

Probablemente en el Bar Vermelhinho, punto de encuentro de la intelectualidad carioca, los argentinos se mezclaron con la bohemia artística aglutinada alrededor de Murilo Mendes. Arden Quin recuerda el “Café Amarallino” –¿confundien-

do quizá el color del nombre?- como centro de realización de estos intercambios.²⁴ El Hotel Internacional también fue un sitio clave para estos encuentros. Construido a principio de siglo, en los 40 estaba prácticamente en ruinas; vivían en sus dependencias Vieira da Silva, Arpad Szenes, el crítico Rubens Navarra, Carlos Scliar, el artista francés Jacques van de Beucque, Djanira y Milton Dacosta. La vida en este hotel se desarrollaba entre sesiones de música erudita y talleres de plástica. Vieira da Silva y Mendes eran apasionados de Bach y Mozart; de hecho, recuérdese que en *Arturo* Mendes publicó su poema "Homenaje a Mozart". Los fines de semana se realizaban las reuniones: los visitantes más asiduos eran Cecilia Meireles, el músico Arnaldo Estrela, Manuel Bandeira y, por supuesto, Murilo Mendes.²⁵

Murilo Mendes fue una figura clave en este circuito de artistas exiliados y su relación con matrimonio Szenes-Da Silva fue intensa y fundamental desde el comienzo del exilio. Además de tener afinidades musicales y literarias, la amistad estuvo guiada por la colaboración y reciprocidad. Mendes relacionó a Vieira da Silva con el ambiente cultural carioca: introdujo a la artista en su círculo de relaciones, escribía textos y poemas sobre su obra e intentaba colaborar con el matrimonio para mejorar su situación de penuria económica.²⁶ Por su parte, Vieira da Silva realizó el diseño de tapa de *Mundo Enigma* (1945) de Mendes (libro que incluía el poema "Harpa-Sofá" inspirado en una obra de Vieira) y también de *Vaga música* (1942) y *Mar absoluto* (1945) de Cecilia Meireles.

Maria Helena Vieira da Silva se encontraba en París desde 1928 -en pleno esplendor de la *École* - estudiando en la Académie de la Grande Chaumière; también asistió al taller de Bourdelle pero pronto abandonó la escultura para dedicarse a la pintura. Entró en fluido contacto con Fernand Léger y se inició en la técnica del grabado en el Atelier 17 dirigido por Stanley Hayter; también frecuentó los cursos de Bissière en la Académie Ranson. Estos referentes le aportaron a su trabajo el vocabulario constructivista.²⁷

En julio de 1942 –gracias a las gestiones de Mendes- Vieira da Silva realizó una exposición individual en el Museu de Belas

Artes de Rio de Janeiro donde reunió 43 obras entre ellas *Guerra*, *Harpa Sofá*, *Floresta* y *La mort du roi de pique*.²⁸ Aparentemente, esta exposición fue visitada por los viajeros argentinos; las obras reproducidas en *Arturo* fueron exhibidas en esa oportunidad.

Luego de la publicación de *Arturo*, el contacto entre Arden Quin, Vieira da Silva y Mendes proyectaba continuidad; en carta a Vieira da Silva, Arden Quin le contaba: “Torres-García, María Elena, quedó muy sugestionado con su obra y escribió una breve noticia sobre usted, con datos que yo le di y basándose en las reproducciones que yo traje. Debido a que Torres-García publica un manifiesto literario y unos poemas, el artículo sobre Ud. saldrá mejor en el segundo número de nuestra revista.”²⁹ En carta a Mendes, Arden Quin informaba sobre la misma situación: “Tenho que voltar enseguida para Buenos Aires por temos em preparação o número de Arturo (2º) que será muito maior que este e com outro diagrama e reproduções em cores. Nesse número vai o artigo de Torres-García sobre Maria Helena e todas outras reproduções que eu possuo dela.”

Este artículo, que iba a formar parte del nunca aparecido número dos de *Arturo*, fue publicado la Revista *Alfar* a comienzos de 1943. Allí Torres-García calificaba la pintura de Vieira da Silva como un arte de “abstracción y estructura”; su “obra es una prueba rotunda de los mil caminos y posibilidades de tal vía. [...] Es el camino de lo grande, de lo fuerte y de la verdad”.³⁰ Aparentemente Torres-García y Vieira da Silva no tuvieron contacto en París durante fines de los 20 sino que fue, precisamente, a través del viaje de Arden Quin que el maestro uruguayo conoció la obra de Vieira de Silva.³¹

En las dos obras publicadas en *Arturo* se utiliza el motivo de pequeños cuadrados o *azulejos* para componer el fondo y las figuras con un tratamiento pictórico que privilegia la planimetría. La estrategia compositiva de los pequeños cuadrados provoca una dificultad perceptiva para distinguir netamente figura y fondo. En *Le métro*, una fila de personajes -que se presentan de frente y de perfil- está constituida por un entramado de cuadrados que reproducen las teselas de un mosaico. Las letras inscriptas en algunos de los cuadrados-azulejos superiores de la composición marcan una vinculación con las propuestas del cubismo afirmando la planitud de la superficie pictórica. Esta obra fue expuesta en el Museu de Belas Artes en 1942 bajo el título *Abrigo Anti-aéreo*.³²

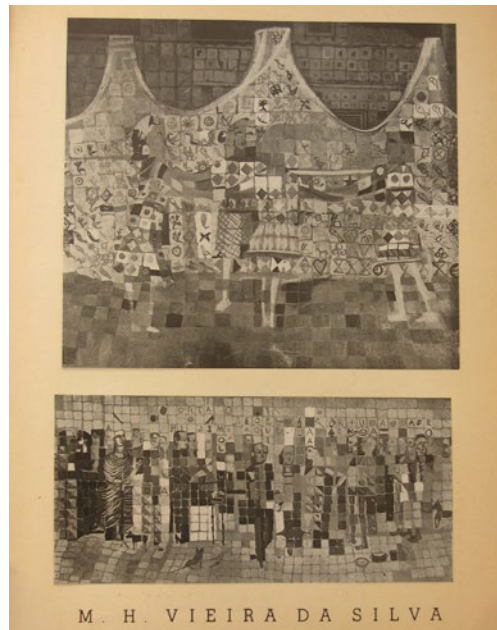
Murilo Mendes daba cuenta de esta fragmentación de la estructura compositiva en su presentación en el catálogo de la exposición en el Museu de Belas

Artes y también se refería a la obra *Guerra* (1942) -cuyas reproducciones, por intermedio de Arden Quin, ilustraban el artículo de Torres-García en *Alfar*: "O drama de nosso tempo, tempo de massacre e injustiça social, está fixado na obra de Maria Helena sem nenhum aspecto de sensacionalismo: com a tristeza e a gravidade exigidas por esse cruel *ballet* de linhas, cores e volumes."³³

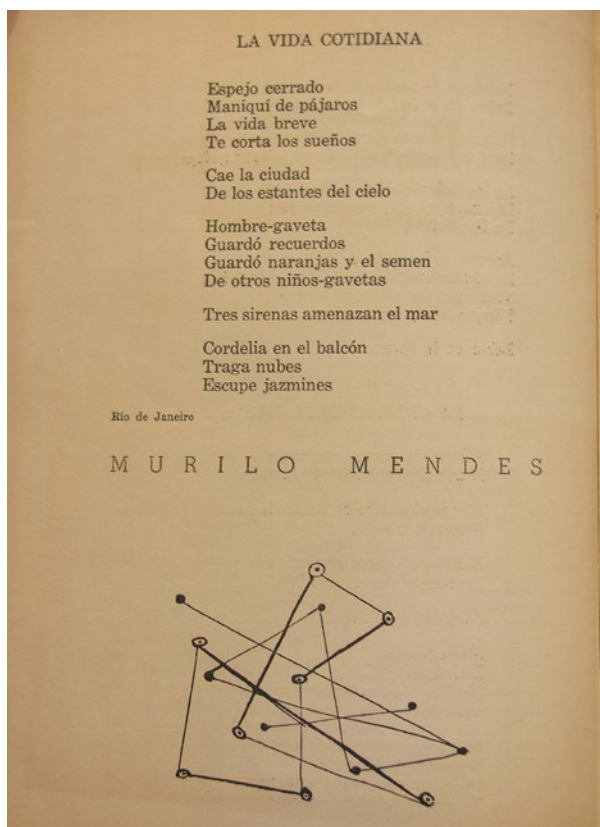
Precisamente, la referencia a esta obra permite reflexionar sobre el impacto del exilio brasileño en la producción de Vieira da Silva. Su producción parisina -como *La chambre á carreaux* (1935)- trabaja con un vocabulario abstracto linealmente estructurado que espacialmente pone en tensión elementos de la perspectiva clásica y de la planimetría abstracta. Siguiendo el conocido trabajo de Rosalind Krauss sobre las retículas, puede plantearse que el trabajo de Vieira da Silva de ese período se ubica *entre* la trama que afirma la propia superficie pictórica y la cuadrícula que contiene la perspectiva renacentista.³⁴

A partir del exilio, Vieira da Silva hizo eco a esta situación contextual incorporando a sus esquemas abstractos la emergencia de la representación figurativa. En este sentido *Guerra* e *Historia trágico marítima* (1944) son representantes contundentes de esta operación.³⁵ Además, es posible vincular estos cambios con la adaptación al ambiente cultural brasileño donde existió hasta mediados de los 40 una fuerte resistencia por parte de los artistas y los críticos a la abstracción; quizá, esta incorporación de la figuración haya sido una estrategia para no quedar relegada dentro del medio.³⁶ De hecho, Geraldo Ferraz -comentando la exposición que la artista portuguesa realizó en 1944 en la Galería Askanazy- consideraba su obra *Jogo de xadrez* una banal aplicación decorativa que comparaba con una colcha de retazos.³⁷

Este proceso realizado por Vieira debe haber sido significativo para los miembros de *Arturo*. Si bien las obras allí publicadas tienen contrapartidas referenciales y carecen de significaciones contextuales, su recorrido artis-



Página de la revista *Arturo* com reproducción de obras de Maria Helena Vieira da Silva



Página 22 de la revista *Arturo* con versión en castellano de un poema de Murilo Mendes

tico -la inscripción en la abstracción y sus decisiones estético-políticas- eran cuestiones que convergían en los mismos cauces que la revista. Este proceso artístico de Vieira tocaba puntos muy cercanos al ideario de la publicación.

Esta investigación sostiene que el principal articulador de la colaboración carioca en la revista fue Murilo Mendes y la participación de Vieira estuvo mediada por este poeta. Esto se basa fundamentalmente en dos puntos: por un lado, las inclinaciones poéticas de los miembros de *Arturo* fueron más fuertes en los inicios que los intereses plásticos; por otro lado, Mendes fue el personaje activador de la producción de Vieira da Silva en Rio. A diferencia de Arpad Szenes, quien tuvo una actitud ac-

tiva en el circuito artístico –fundamentalmente a partir de sus clases- Vieira transitó en Brasil por un periodo retrospectivo, con altibajos anímicos y físicos.³⁸ En 1947 el matrimonio regresó definitivamente a París.

Si bien excede a esta investigación un análisis específico de las colaboraciones poéticas, propongo delinear el perfil de este poeta minero y ensayar algunas hipótesis sobre su participación. Murilo Mendes colaboró con un conjunto de seis poemas -traducidos al español- publicados en su libro *As Metamorfoses*.

Murilo Mendes -nacido en Juiz de Fora, Minas Gerais- se encontraba a comienzos de la década del 20 en Rio de Janeiro transitando una vida bohemia con trabajos esporádicos en el Ministerio de Agricultura –allí en 1921 conoció a Ismael Nery-, en el Banco Mercantil y en diversas oficinas notariales.³⁹ Vivía en pensiones donde organizaba largas sesiones nocturnas consagradas a Mozart y Bach a las que asistían sus amigos. Se vinculó durante los años 20 y 30 con Nery, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y Mário Pedrosa, a quien conoció frecuentando el Teatro Municipal. A partir de la relación con Nery redescubrió el catolicismo; junto a su amigo, Mendes recreó un proyecto universalista que involucraba una peculiar reinterpretación del cristianismo y del surrealismo.⁴⁰ Hacia mediados de los 40, además de *As Metamorfoses* publicó otros libros como *Poemas* (1930), *Tempo e Eternidade* (1935) y *A Poesia em Pânico* (1938).

Si bien tanto Murilo Mendes como Drummond de Andrade colaboraron en la *Revista de Antropofagia*, las obras de ambos son caracterizadas como la segunda etapa del movimiento modernista. Una conocida declaración de Mendes lo desvincula intencionalmente del primer modernismo. “Eu tenho sido toda a vida um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos.”⁴¹

Precisamente, su biógrafa, Laís Corrêa de Araújo, plantea que la aparición de su primer libro *Poemas* en 1930 establece una distancia de ocho años con la eclosión del modernismo en la Semana del 22. Mendes no se agrupó en los combates de la “primera hora”, esperando ocho años para asumir las implicancias ideológico-formales del modernismo. Publicado cuando el poeta cumplía 30 años, *Poemas* es un microcosmos del universo lingüístico de Murilo Mendes: utilizó las libertades del ritmo libre, la desestructuración melódica, la desarticulación del vocabulario, la trasgresión de las normas sintácticas, aunque con el cuidado de no caer en la modalidad del *poema-piada* modernista. Según Corrêa de Araújo, la ideología nacionalista, la fabricación de un “cromos” de la naturaleza brasileña y los elementos satírico-grotesco formaban para el espíritu de Murilo Mendes lo antipoiético de la doctrina modernista.⁴² *Poemas* trasciende el espíritu buscadamente telúrico y de afirmación de lo nacional del modernismo para alcanzar un alto grado de universalidad, de participación ecuménica en el espectáculo del mundo.⁴³

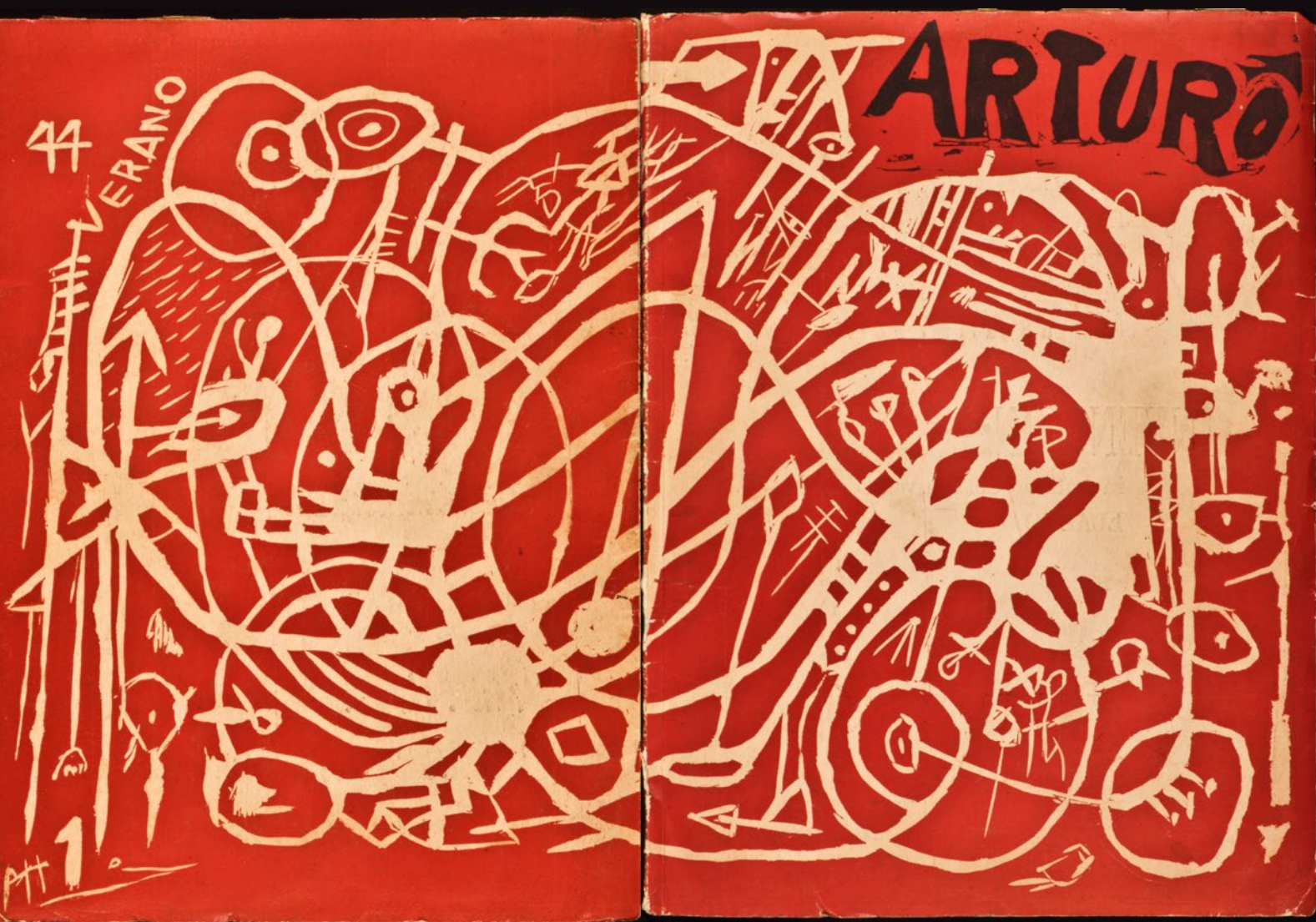
Haroldo de Campos ha señalado que el poema muriliano típico es un generador reiterativo de sintagmas capaz de percibir la concordancia en la discordancia; de hecho, Manuel Bandeira llamó al poeta “conciliador de contrarios”.⁴⁴ Raúl Antelo entiende las figuras utilizadas por Murilo vinculadas a los opuestos inconciliables y a los binomios imposibles en función de la tensión entre su posición cristiana y la creencia de una verdad única y el relativismo hermenéutico, que rechaza la idea de que pueda haber una verdad definitiva.⁴⁵ El juego con los rostros dobles entabla diálogos con la poética de su amigo, el pintor Nery. En esta línea, es posible pensar que esta preocupación universalista lo haya colocado cerca de las problemáticas de la abstracción plástica y de ahí la afinidad espiritual y estética con Vieira da Silva.⁴⁶

Respecto de *As Metamorfoses* de Mendes, Corrêa de Araújo ha señalado que en este libro se produce una transformación dado que invierte, de cierta forma, el

lenguaje de exaltación del amor que se da en *Poesía em Pânico*, para reconducirlo hacia la preocupación por lo colectivo en tanto decadencia del mundo. El poeta se rebela al desastre de la guerra. También en este libro Mendes publicó su poema “Maria Helena Vieira da Silva” dedicado a la artista portuguesa. Allí, Mendes la presentó a través de diversas contraposiciones (“Diurno e noturno/ Longo e breve/ Másculo e feminino”) para luego describir metafóricamente su trabajo pictórico: “Bicho nervoso/ Minucioso/ Tece uma trama há mil anos/ Que se transforma com a luz.”⁴⁷ Si se considera este poema dedicado a Vieira y los demás que se reeditaron en la revista, el libro *As Metamorfoses* de Mendes es un contemporáneo “espiritual” –en tanto búsquedas e intereses- de la experiencia de *Arturo*.

Ahora bien, ¿cuál fue el fundamento de la elección de *Arturo* en el contexto cultural brasileño? Considerando las profusas relaciones intelectuales entre argentinos y brasileños es preciso analizar este intercambio a partir del marco de relaciones preexistentes entre ambos países. Si bien estudios específicos sobre el tema inscriben las relaciones políticas entre Argentina y Brasil más en la vía del desentendimiento que en las posibilidades de encuentro, en el siglo XX los cruces fueron una constante en ambos circuitos culturales.⁴⁸ Existió por parte de los argentinos mucho interés en el acercamiento y una efectiva voluntad por conocer y hacer conocer el Brasil en la América hispánica.⁴⁹ Por su parte en la visión brasileña, la trascendencia cultural argentina –especialmente la porteña- era insoslayable: Buenos Aires funcionaba, de alguna manera, como una versión reducida y más cercana de París.⁵⁰ En este sentido, resulta pertinente mencionar la reforma de Rio de Janeiro según el modelo urbanístico de Buenos Aires propuesto por Torcuato de Alvear.

Fueron las relaciones culturales efectivas durante el siglo XX las que cobran centralidad para este relato: la exposición de Bernaldo Cesáreo de Quirós en 1921 en São Paulo, su amistad con José Bento Monteiro Lobato



Tapa y contratapa de la revista *Arturo* con xilografía de Tomás Maldonado.

y la profusa circulación de la producción del escritor de *Urupês* en la Argentina desde 1920 funcionaron como un núcleo de referencia. En contraposición, Patricia Artundo ha estudiado cómo los contactos del escritor modernista Mário de Andrade vinculados a las revistas *Los Pensadores* y *Martín Fierro* resultaron un canal bien diferente de circulación de ideas.⁵¹ Jorge Schwartz ha señalado, además de correspondencias y diálogos intertextuales entre la obra de Oliverio Girondo y Oswald de Andrade, el conocimiento mutuo de ambos poetas hacia los años cuarenta, cuando Girondo junto a Norah Lange realizaron una prolongada visita al Brasil.⁵²

Una gran vitalidad de estos contactos se produjo a partir del exilio en Buenos Aires de Newton Freitas y su esposa Lidia Bessouchet en 1938 a causa del Estado Novo. Aquí, Freitas se relacionó con los grupos de exiliados españoles y con la trama de publicaciones antifascistas. En las páginas de *Correo Literario*, Freitas publicaba reflexiones y comentarios vinculados al ámbito latinoamericano y al contexto político mundial a través de su columna "Colaboración en Portugués". Fue a través de su accionar en el ámbito porteño que el escritor modernista Mário de Andrade efectivizó sus colaboraciones en *Correo Literario* y principalmente en *Argentina libre* (1940-1947).⁵³

Durante la guerra, el posicionamiento pro aliado del Brasil asumió un significado especial en la mentalidad

de los intelectuales argentinos implicando una voluntad de acercamiento al país vecino. Por ejemplo, en relación con la entrada en guerra del Brasil, la revista *Sur* publicaba un número homenaje dedicado al Brasil que incluía una pequeña antología de poemas de Mário de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima y Carlos Drummond de Andrade, entre otros. Además, incluía un documento creado por grupos organizados de apoyo y solidaridad a la decisión del gobierno brasileño.⁵⁴ A su vez, el Colegio Libre de Estudios Superiores inauguraba en octubre de 1943 la cátedra de “Estudos Brasileiros”.⁵⁵ Sin duda, estos emprendimientos implicaban modos de manifestarse contra el neutralismo argentino del gobierno de Ramón S. Castillo.

En función de lo expuesto es posible formular la siguiente pregunta: si desde la década del 20 y con mayor intensidad durante los 40 los personajes del modernismo del 22, como Oswald de Andrade y fundamentalmente Mario de Andrade, habían sido puntos clave en la articulación de vínculos artístico-intelectuales entre Argentina y Brasil ¿porqué los editores de la revista recortaron otros referentes del panorama brasileño? En este sentido, resulta pertinente pensar dos líneas de análisis.

En primera instancia, es preciso pensar las elecciones en función de filiaciones artísticas. El modernismo del 22 involucró una investigación estética que operaba relecturas sobre lo nacional a partir de las pesquisas vanguardistas de las primeras décadas del siglo.⁵⁶ En este sentido, el genial hallazgo de Oswald de Andrade, “Tupy, or not tupy, that is the question”, sintetizó creativamente las búsquedas de esta generación.⁵⁷ Mário de Andrade también había pensando cuestiones en torno al nacionalismo lingüístico: su deseo era “abrasileñar” la lengua portuguesa usada en el Brasil acortando las distancias entre la lengua culta y la oral y rompiendo las rígidas normas académicas.⁵⁸ En esta línea de intereses Mário de Andrade había llevado sus investigaciones hacia la etnografía, el folclore y la canción popular.⁵⁹ En contraposición, los editores de *Arturo*, embarcados en un proyecto internacionalista, probablemente entendieron su búsqueda alejada de esta reflexión sobre lo nacional.

La elección de Murilo Mendes estuvo basada, en parte, en intereses comunes y afinidades estéticas. El universalismo de propuesta de Mendes reconectaba puntos de la propuesta porteña. Recordemos que la adhesión a un proyecto internacionalista, derivado de postulados marxistas, fue una preocupación importante en la agenda invencionista. La línea surreal que rondaba al ambiente muriliano fue también otro de los puntos de contacto con los intereses de la publicación porteña.

En segunda instancia, cuestiones en torno a la trama de relaciones culturales preexistentes entre ambos países también debieron pesar en las decisiones. Si los editores de *Arturo* habían buscado diferenciarse de las propuestas locales que los precedían también procuraron distanciarse de sus contactos. Los personajes del modernismo -como Mário de Andrade, Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral- habían mantenido vínculos con los personajes de la vanguardia argentina de los años 20 a través de relaciones con los personajes de *Martín Fierro* - Emilio Pettoruti, Nicolás Olivari y Francisco Palomar- y de los contactos con Soto y Vignale.⁶⁰ En este sentido, el acercamiento de estos jóvenes a Murilo Mendes abrió una vía de comunicación diferente a la que habían recorrido argentinos y brasileños durante los 20 y 30. Piénsese que si el acercamiento a Mário de Andrade por parte de

los intelectuales argentinos vinculados a las revistas *Los Pensadores* y *Martín Fierro* resultó un canal renovado de circulación de ideas respecto de los vínculos que Monteiro Lobato había establecido con la Argentina, la elección de Mendes por los editores de *Arturo* representa, a su vez, otro giro. Si bien este vuelco no era tan contundente como el anterior, desde la lectura de una revista porteña, la elección implicaba un corrimiento y una reubicación respecto de conexiones antecedentes.

En este sentido, es preciso tener en cuenta la profusa circulación porteña que tuvo Mário de Andrade durante los 40. Como ha señalado Patricia M. Artundo si hasta entonces el brasileño había dado el paso inicial para conocer y establecer comunicación con sus vecinos del Sur; en los 40, por el contrario, eran ellos que lo buscaban para dar a conocer su producción al público argentino.⁶¹ Mário circuló en esta trama de periódicos y revistas antifascistas y vinculadas al exilio español.⁶² Presentando a este escritor modernista como colaborador en *Argentina Libre*, Jorge Romero Brest (quien dirigía la sección artes plásticas) señalaba en él la figura del intelectual comprometido que revisaba críticamente su pasado vanguardista y ejercía un constante reclamo de libertad democrática.⁶³ Probablemente, la pertenencia a esta trama de relaciones y la cercanía con Romero Brest dejó a Mário de Andrade fuera de los intereses invencionistas. En estos primeros 40, el crítico argentino no era el adalid de la abstracción que se convertiría años después.

Por lo tanto, la búsqueda de interlocutores en Murilo Mendes y Maria Helena Vieira da Silva por parte de estos jóvenes argentinos, se basó en vinculaciones afectivas y en posturas estéticas y visiones compartidas; además, operó la necesidad de diferenciarse de las elecciones de algunos sectores del ámbito argentino.

Tradiciones vanguardistas y contactos culturales dan la clave de lectura de esta revista. No resultan comprensibles las elecciones estéticas sin abordar las conexiones interpersonales; a su vez, estas relaciones también carecen de móvil sino no se las comprende en un marco de intereses y búsquedas artísticas. Fueron tanto las traducciones operadas por los otros sobre los desarrollos modernos como las lecturas y experiencias del propio recorrido las que regularon la producción de estos jóvenes artistas y poetas.

•

ARTURO



NOTAS

¹ Para un análisis más detallado de la revista véase María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

² PICCHIO, Luciana Stegagno (org), *Murilo Mendes. Poesía completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

³ Murilo Mendes había aprendido español a los 18 años. Además, en su biblioteca particular sita en el Centro de Estudos Murilo Mendes (Juiz de Fora, Minas Gerais), existen numerosas ediciones de Espasa Calpe Argentina publicadas en la década del 40. Agradezco a Ricardo Carvalho estas informaciones.

⁴ *Arpad Szenes-Vieira da Silva. Período Brasileiro*, São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2001.

⁵ *Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva*, Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes, julio de 1942.

⁶ ARDEN QUIN, Carmelo. Carta a Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal. Agradezco a Sandra Bras de dicha fundación haberme facilitado esta documentación.

⁷ También a través de un diario de la familia Bayley se puede fijar la presencia de Edgar Bayley en Rio ejerciendo la labor de periodista durante seis meses durante la segunda mitad de 1942. Véase “Diario de Margarita Bayley”, Archivo Susana Maldonado.

⁸ ARDEN QUIN, Carmelo. Carta a Maria Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, Buenos Aires, 6 de noviembre 1943. Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal.

⁹ Esto descarta las conjeturas de Pérez-Barreiro respecto de la fecha de publicación: si bien la revista consigna que fue publicada en el “verano de 1944”, este investigador sostiene que podría ser tanto diciembre 1943/ febrero 1944 o noviembre 1944/marzo de 1945. Gabriel Pérez-Barreiro, *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996, Tesis Doctoral, mimeo.

¹⁰ ARDEN QUIN, Carmelo. Carta a Murilo Mendes, Santa Ana do Livramento, 28 de abril de 1944, Centro de Documentação, Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva, Lisboa, Portugal.

¹¹ PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *The Argentine Avant-Garde 1944-1950*, op. cit.; HARRIS, Derek “Arturo and the literary avant-garde”, *The place of Arturo in the argentinian avant-garde*, Aberdeen: University of Aberdeen. Centre for the study of the hispanic avantgarde, 1994, pp. 1-7; DE MAISTRE, Agnès, “Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí”, *Art d’Amérique Latine 1911-1968*, Paris, Musée National d’Art Moderne. Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 336-348; PERAZZO, Nelly *El arte concreto en la Argentina*, Buenos Aires: Gaglianone, 1983; RIVERA, Jorge B. *Madí y la vanguardia argentina*, Buenos Aires: Paidós, 1976.

¹² DE MAISTRE, Agnès “Les groupes Arte Concreto-Invención et Madí”, op. cit.; DE MAISTRE, Agnès, *Carmelo Arden Quin*, Nice, Demaistre, 1996; BUZIO DE TORRES, Cecilia “La Escuela del Sur: la Asociación de arte constructivo, 1934-1942”, en RAMÍREZ, Mari Carmen (ed.) *La escuela del Sur. El taller Torres-García y su legado*, op. cit. , pp. 15-28.

¹³ Mayúscula y subrayado en el original.

¹⁴ DE MAISTRE, Agnès. *Carmelo Arden Quin*, op. cit.

¹⁵ ROSSI, Cristina “Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense”. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2010, mimeo.

¹⁶ Respecto de los nuevos itinerarios de viaje abiertos dentro del continente americano a causa de la contienda europea es importante marcar los derroteros de otros artistas argentinos: Spilimbergo viajó a Bolivia en 1940, Berni visitó Perú y Ecuador en 1942 y Libero Badii también recorrió el área andina en 1945.

¹⁷ CALIL, Carlos Augusto Machado. “Traductores del Brasil”, en Jorge Schwartz (cur.), *Brasil. De la Antropofagia a Brasilia 1920-1950*, Valencia, IVAM, 2001, p. 332; Jorge Schwartz, “¿Surrealismo en el Brasil? Años 20 y 30”, en Domingo-Luis Hernández (ed.), *Surrealismo siglo 21*, Tenerife, Universidad de La Laguna, 2006, pp. 268- 277.

¹⁸ CALIL, Carlos Augusto Machado. “Traductores del Brasil”, *op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 334.

²⁰ Véase ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, São Paulo, EDUSP-FAPESP, 2004, capítulos 3 y 4.

²¹ LAMEGO, Valéria. “Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”, en AGUILAR, Nelson (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, São Paulo, MAM, 2007, pp. 53-71.

²² MORAIS, Frederico (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, Galeria BANERJ, Rio de Janeiro, 1986.

²³ DUPATY, France “Santa Teresa, uma delícia”, en MORAIS, Frederico, (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, *op. cit.*, s/p.

²⁴ GOODMAN, Shelley. *Carmelo Arden Quin... when art jumped out of its cage*, Dallas-Texas, Madí Museum and gallery, 2004, p. 82.

²⁵ LAMEGO, Valéria. “Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”, *op. cit.*; Morais, Frederico (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, *op. cit.*

²⁶ Mendes solicitaba ayuda a Drummond de Andrade, que ocupaba cargos en la función pública. En una carta datada el 21 de noviembre de 1944 Murilo Mendes le solicitaba a Drummond: “Arpad Szenes procurou-me por meu intermédio sua ajuda junto ao Capanema para que Museu adquira um quadro de Maria Helena. Devido às complicações da guerra eles se acham em dificuldades financeiras. Mas independentemente deste motivo, é obvio que acho justo e interessante que o Museu faça a aquisição, visto tratar-se de uma grande artista, acrescento ainda –do ponto de vista do governo- ser ela neta de brasileiro.” Véase GUIMARÃES, Júlio Castañón, *Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 1996, p.13.

²⁷ GUILBAUT, Serge. “The taming of the saccadic eye: the work of Vieira da Silva in Paris”, en *Inside the Visible*, MIT, 1996, pp. 319-331; WEELLEN, Guy *Vieira da Silva*, Paris: Fernand Hazan, 1973.

²⁸ AGUILAR, Nelson Alfredo *Figuration et spatialisation dans le peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil (1940-1947)*, Université Jean Moulin, Lyon III, Faculté de Philosophie, Lyon, décembre 1984. Mimeo. Véase una versión reciente de esta investigación en AGUILAR, Nelson (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, São Paulo, MAM, 2007.

²⁹ ARDEN QUIN, Carmelo. Carta a María Helena Vieira da Silva y Arpad Szenes, *op. cit.*; ARDEN QUIN, Carmelo. Carta a Murilo Mendes, *op. cit.*

³⁰ TORRES-GARCÍA, Joaquín “La pintura de Vieira da Silva”, *Alfar*, Montevideo, n° 82, 1943, s/p.

³¹ En conversación con Cecilia de Torres, Vieira da Silva aseguró conocer y admirar la obra del pintor uruguayo durante los 20 en París aunque sin haber entrado en contacto directo con él. Agradezco a Cecilia de Torres estas referencias. Véase también AGUILAR, Nelson (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, *op. cit.*, p. 258.

- ³² *Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva*, Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes, julho de 1942, gouache nº 29.
- ³³ MENDES, Murilo. “Notícia”, *Exposição de Pintura de Maria Helena Vieira da Silva*, Rio de Janeiro, Museu de Belas Artes, julho de 1942.
- ³⁴ KRAUSS, Rosalind. “Retículas”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996; Serge Guilbaut, “The taming of the saccadic eye: the work of Vieira da Silva in Paris”, *op. cit.*
- ³⁵ AGUILAR, Nelson (cur.), *Vieira da Silva no Brasil*, *op. cit.*, p. 258.
- ³⁶ Véase ARANTES, Otilia. “Mário Pedrosa, um capítulo brasileiro da Teoria da Abstração”, en *Mário Pedrosa. Forma e percepção estética*, São Paulo, EDUSP, 1996, p.19.
- ³⁷ FERRAZ, Geraldo “Maria Helena na galeria Askanasy”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 de octubre de 1944; citado en AGUILAR, Nelson Alfredo *Figuration et spatialisation dans le peinture moderne brésilienne: le séjour de Vieira da Silva au Brésil*, *op. cit.*, anexo 1.
- ³⁸ Maria Helena Vieira da Silva, “Vivíamos assim como uma borboleta”, en MORAIS, Frederico (cur.), *Tempos de guerra. Hotel Internacional – Pensão Mauá*, *op. cit.*, s/p. Véase también LAMEGO, Valéria “Dois mil dias no deserto: Maria Helena Vieira da Silva no Rio de Janeiro, 1940-1947”, *op. cit.*
- ³⁹ Véase DE ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 15.
- ⁴⁰ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, EDUSP, 1996.
- ⁴¹ MENDES, Murilo. Carta a Laís Corrêa de Araújo, 9 de enero de 1969; Véase DE ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência*, *op. cit.*, p. 171.
- ⁴² DE ARAÚJO, Laís Corrêa., *Murilo Mendes. Ensaio Critico, Antologia, Correspondência*, *op. cit.*, p. 165.
- ⁴³ *Ibid.*, pp. 67-83; KOVADLOFF, Santiago. “Murilo Mendes. Vaivén de lo uno y lo múltiple”, en MENDES, Murilo. *La virgen imprudente y otros poemas. Antología bilingüe*, Buenos Aires: Calicanto, 1978; SCHWARTZ, Jorge. “¿Surrealismo en el Brasil? Años 20 y 30”, *op. cit.*
- ⁴⁴ DE CAMPOS, Haroldo. “Murilo Mendes y el mundo sustantivo”, en *Brasil transamericano*, Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2004, pp. 40-41.
- ⁴⁵ ANTELO, Raúl “Murilo, o surrealismo e a religião”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 41, University of Wisconsin, 2004, pp.107-120.
- ⁴⁶ NEHRING, Marta Moraes *Murilo Mendes, crítico de arte. A invenção do finito*, São Paulo: Nankin, 2002, p. 45.
- ⁴⁷ PICCHIO, Luciana Stegagno (org), *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa*, *op. cit.*, p. 351.
- ⁴⁸ ESCUDÉ, Carlos y CISNEROS, Andrés (orgs.), *Historia General de las Relaciones Exteriores de la República Argentina*, Buenos Aires: Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales, 1999, Tomo XIII, pp. 57-67; LANÚS, Juan Archibaldo. *De Chapultepec al Beagle. Política exterior argentina: 1945-1980*, Buenos Aires: Emecé, 1984; PARADISO, José. “Vicisitudes de una política exterior independiente”, en TORRE, Juan Carlos (dir.), *Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires: Sudamericana, 2002, pp.525-572; FAUSTO, Boris y DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina. Um ensaio de história comparada (1850-2002)*, São Paulo, Editora 34, 2004; JUSTO, Liborio. *Argentina y Brasil en la integración continental*, Buenos Aires:CEAL, 1983.
- ⁴⁹ ANTELO, Raúl. *Confluencia. Literatura argentina por brasileños. Literatura brasileña por argentinos*, Buenos Aires: Centro de Estudos Brasileiros, 1982; ARTUNDO, Patricia M. , *Mário de Andrade e a Argentina*, *op. cit.* ; Gustavo Sorá, *Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación de ideas*, Buenos Aires: Del Zorzal, 2003.

⁵⁰ ANTELO, Raúl. *Confluencia...*, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, pp. 244-247.

⁵³ Véase ARTUNDO, Patricia M. , *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*, *op. cit.*, cap. 6.

⁵⁴ “Número homenaje al Brasil”, *Sur*, Buenos Aires:nº 96, septiembre de 1942. Véase ANTELO, Raúl., *Confluencia...*, *op. cit.*

⁵⁵ NEIBURG, Federico. *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires:Alianza, 1988, p. 161.

⁵⁶ DE ANDRADE, Mário, “El movimiento modernista”, en AMARAL, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 191. AMARAL, Aracy. *As artes plásticas na Semana de 22*, São Paulo, Editora 34, 1998 [1º ed. 1970], p. 13.

⁵⁷ SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 144-172; Oswald de Andrade, *Escritos antropófagos*, Buenos Aires:Corregidor, 2001. Selección, traducción y postfacio de Gonzalo Aguilar y Alejandra Laera.

⁵⁸ SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁹ ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina*, *op. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 70; ANTELO, Raúl. *Confluencia...*, *op. cit.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 148

⁶² ANDRADE, Mário de. “El pintor Portinari”, *Saber Vivir*, nº 26, Buenos Aires:septiembre de 1942, pp. 26-27; Mário de Andrade, “El dibujo”, *Correo Literario*, nº 14, Buenos Aires:1º de junio de 1944, p. 5 y 4; ANDRADE, Mário de, “La Música en los Estados Unidos”, *Argentina Libre*, nº 67, Buenos Aires:19 de junio de 1941, p. 11, entre otros. Es destacable que en su conferencia “O Movimento Modernista” de 1942 – en la cual este poeta reflexionaba críticamente sobre su pasado y los excesos de individualismo vanguardista acometidos durante el “período heroico”- circuló contemporáneamente en Buenos Aires en la Colección Problemas Americanos dirigida por Freitas. Véase ARTUNDO, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina*, *op. cit.*, p. 160.

⁶³ ROMERO BREST, Jorge. “Mário de Andrade, prestigioso crítico brasileño”, *Argentina Libre*, nº 57, Buenos Aires: 10 de abril de 1941, p. 7.