

Metamorfoses das artes na forma do poema: a música e a pintura na lírica de Murilo Mendes

Wesley Thales de Almeida Rocha

No exame do espólio de Murilo Mendes, ressalta-se seu interesse e proximidade com outras artes além da literatura, em especial a música e a pintura. Murilo foi, desde a infância em Juiz de Fora (como nos conta, em *A idade do serrote*), um aficionado pela música (“nasci com a música”; “Juiz de Fora naquele tempo era um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados”, diz ele). Conforme relata, quando tinha 3 anos, a flauta de Isidoro e o piano junto do canto de Mamãe Zezé introduziam-no no mundo pela arte dos sons (Mendes, 2014a, p. 17). Mais tarde, já adulto e morando no Rio de Janeiro, essa paixão se tornará uma das marcas da atuação de Murilo Mendes junto à intelectualidade carioca, principalmente pelas famosas sessões de audição de música clássica organizadas por ele.

Segundo o que Murilo conta também em *A idade do serrote*, é pelo cinema que a sua atração pelo mundo das imagens desperta. Prendiam sua atenção principalmente as imagens do corpo feminino, fixação que o levou a colecionar fotografias de mulheres, principalmente de atrizes e cantoras. A visão do cometa Halley, que passa bastante visível da terra em 1910 (quando Murilo tinha 9 anos), intensifica essa ruptura com o mundo imediato, abrindo sua inteligência às projeções imaginárias de outros mundos. Já no Rio de Janeiro, em 1921 Murilo Mendes conhece Ismael Nery e, então, seu interesse e entendimento das artes plásticas se alarga. Ismael, em duas viagens à Europa, pôde travar contato com as ideias da arte de vanguarda que se propagavam por lá; e será ele o principal guia de Murilo Mendes junto ao expressionismo, o cubismo e o surrealismo, onde o poeta juizforano encontra Max Ernst, de Chirico, grandes influências sobre seu trabalho criativo, ao lado do amigo Ismael. A aproximação com as artes plásticas se acen-tuará dos anos 1930 em diante, pela amizade com diversos pintores de renome, como Arpad Szenès e Maria Helena Vieira da Silva, então refugiados no Rio. Depois, já morando em Roma, tais relações serão ainda mais intensas e podem ser reconhecidas pelo grande acervo de obras plásticas que Murilo Mendes lá reuniu.

Esses breves dados biográficos, além de darem a dimensão da figura humana e intelectual de nosso poeta, instigam-nos à análise de como a música erudita e a pintura constituem elementos partícipes da criação literária muriliana. Isso pode

ser notado flagrantemente nos livros publicados a partir de 1959, cuja matéria primordial é o itinerário cultural por lugares, paisagens e obras artísticas representativas de vários países de eleição do poeta. No entanto, é possível perceber como na fase de lirismo mais exacerbado de Mendes, situada entre *Poemas* (1930) e *Poesia liberdade* (1947), esse diálogo com a música e a pintura é também profícuo e até decisivo, permitindo a ele introduzir na forma do poema recursos estéticos e analogias semânticas próprias a essas outras artes.

Em *Territórios/conjunções: poesia e prosa de Murilo Mendes*, Júlio Castañon Guimarães abriu o caminho para essas análises, estabelecendo os termos e as referências fundamentais para a compreensão dessas interlocuções. Nessa apresentação, quero seguir os passos desse mestre na leitura da obra muriliana, trilhando alguns dos caminhos indicados por ele. Repassando algumas composições de livros desse período entre 1930 e 1947, pretendo analisar como Murilo Mendes valia-se de seus conhecimentos sobre música e sobre pintura para compor a pauta dissonante e arritmica, bem como a imagética insólita, que distinguem sua poética. Como o poeta exprime em “Aproximação do terror”, de *Poesia liberdade*, suas criações líricas erigem-se das “perturbações dos sentidos” (“vejo, ouvindo, ouço vendo”), pelas quais se vai das “inclinações do erro” às “cicatrices da liberdade” (Mendes, 1997f, p. 432).

E só pelos títulos dos poemas, vê-se como era recorrente no exercício criativo de Murilo Mendes a inspiração em formas e composições musicais. Em um breve percurso pelos seus livros entre *Poemas* e *Poesia liberdade*, encontramos tais títulos associados à música: “Noturno resumido”, “Modinha do empregado de banco”, “Sonata sem luar, quase uma fantasia” e “Ritmos alternados”, do livro *Poemas* (1930); em *O visionário* (1930-1933), há “O concerto” e “Estudo quase patético”; em *Os quatro elementos* (1935), numa composição intitulada “Mozart”, Murilo expõe essa que é uma de suas obsessões: a arte musical do compositor de Viena; no livro *As metamorfoses* (1938-1941), além do antológico “O pastor pianista”, encontramos oito poemas com nome de “estudo”, seis deles apenas numerados e outros com o título “Estudo para uma ondina” e “Estudo para um caos” – nessas composições a experimentação formal dá-se bem à maneira do virtuoso nessa forma musical, o polonês Frédéric Chopin; o poema “Fantasia”, de *Mundo enigma* (1942), surge traçando visões barrocas de um anjo desconcertado “entre sua forma e sua fôrma” (Mendes, 1997e, p. 387); por fim, em *Poesia liberdade* (1943-1945), temos “Cantiga escura”, no qual oboés vêm falar ao sujeito lírico sobre a vida eterna, e “Aproximação do terror”, em que de uma ópera do mundo se elaboram visões caóticas da existência.

Em relação aos poemas baseados na pintura, temos explicitamente: “Glória de Cícero Dias”, “Aquarela” e “Saudação a Ismael Nery”, de *Poemas*; “Operação plástica” e “Maria Helena Vieira da Silva, de *As metamorfoses*; em *Mundo enigma*, há outro poema associado à pintura da artista portuguesa Vieira da Silva, intitulado “Harpa-sofá (um quadro de Vieira da Silva)”; já em *Poesia liberdade*, consta uma composição já pelo título (“Vermeer de Delft”) dedicada ao pintor holandês Johannes Vermeer, e ainda a de nome “Naturezas mortas”. Além dos poemas acima listados, há uma série de outros que recebem os títulos sugestivos de “Paisagem”, “Perspectiva”, “Visão” com algum adjetivo ou locução adjetiva associado. Em todos eles, a plasticidade é marcante e significativa, operando, como observou Júlio Castañon Guimarães (1993, p. 63), como “linguagem, isto é, como artes visuais, ou artes plásticas, cuja presença se dá como referência, em diferentes graus, seja a determinada obra de arte, seja a determinado artista”.

Ainda precedendo aos comentários sobre os textos poéticos em si, é preciso destacar como as composições de Murilo Mendes são trabalhadas com base em procedimentos criativos que colocam a concepção de “obra de arte” dentro de um novo horizonte, tão radicalmente novo que espantou até mesmo Mário de Andrade. Em texto escrito no calor da hora, quando da publicação do livro de estreia de Murilo, *Poemas* (1930), Mário viu na poética apresentada pelo autor juizforano a emergência de uma “nova ordem de criação”, pautada na “negação de toda inteligência superintendente” (Andrade, 1974, p. 45). De fato, esse livro pode ser visto como transcendendo o próprio espírito do modernismo brasileiro até aquele momento, não apenas na medida em que vai além das questões ligadas à identidade nacional, ao cotidiano e à história do país, mas principalmente porque traz um modo de expressão que ultrapassa os limites do despojamento verbal e formal e visa atingir uma dramaticidade peculiar, inclusive pela exploração das potencialidades tanto construtivas quanto destrutivas da linguagem.

José Guilherme Merquior (1976, p. xi), destacando o lugar marginal de Murilo Mendes na tradição dominante da lírica de língua portuguesa, assinala o quanto sua poesia é deflagradora de um espanto, uma perturbação capaz de passar até mesmo seus leitores mais “armados”, como foi com Mário de Andrade. É que, como assinala o crítico:

A audácia de suas imagens, o feitio irredutível de seu ritmo, a violenta frequentação do visionário de onde brotam ambas essas características, e a conjunção impassível, de uma absurda naturalidade, com que a plena

fantasia e o mais vulgarmente cotidiano se entrelaçam em seu verso – tudo isso foge à média de uma tradição convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação (Merquior, 2013, p. 71).

Permeada de tensões, ambivalências, irregularidades que fugiriam à média da tradição, a poesia de Murilo Mendes não apenas assombrava (como supõe Merquior), mas incomodava mesmo. E uma marca distintiva dessa poética é o senso de tensão e de choque, bem como o de desajuste e o de irregularidade. Trata-se de uma poética que tem como destaque a força que nela assumem o intricado de desejos e imprecações, bem como o transe entre delírios e crenças, o anseio do eterno e as amarras do mundo contingente; em suma, uma poética vertiginosa, que faz vibrar na linguagem e na imaginação os dilaceramentos vários que ecoam no nível da expressão. E tais efeitos de sentido e estéticos se obtêm muito pela musicalidade trabalhada na pauta compositiva do poema, a qual tende a explorar a descontinuidade, a dissonância, o contraponto e a síncope rítmica como recursos de expressão.

Começemos por “Sonata sem luar, quase uma fantasia”, do primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas*, a analisar como um processo criativo assim orientado se realiza. Eis, abaixo, o poema na íntegra:

Sonata sem luar, quase uma fantasia

Das cinco regiões onde navios angulosos
sangram nos portos da loucura
vieram meninas morenas,
pancadões, com os seios empinados gritando
Mamãe eu quero um noivo!

Os cemitérios do ar esquentam
com o fogo saído dos sonhos da vizinha
rebolando no nariz do poeta dia e noite,
as cordas do sangue estalam.

Não pode, não pode!
É o homem que trabalha enquanto os vegetais sonham,
o mar se espreguiça,

os minerais dormem a vida inteira.
Níquel de luz.
As estrelas torram o serviço,
ninguém sabe se é o céu ou o peito duma negra.
Cadê o luar?
Gato comeu.
Greve da inteligência
e um grito deste tamanho, do homem
tentando romper os moldes do previsto.
Acabou o amor,
cadê a lógica, a resignação?
Gato comeu.

Lá onde acaba a ação, a vida curva
e o abandono começa.
Os cheiros da terra sumiram,
cemitério, fogos fátuos, coração vazio,
as cordas da vontade estalam.
Além das fronteiras do espírito, mais além!
O olho fixo do demônio determina a paisagem.

Eu não te disse
que tu não ias pro amor, a luta, o esporte.
Adeus meus lindos conhecimentos,
adeus realidade, minha secretária.
Venham a mim, diabos, almas penadas,
venham, me arrastem!
(Mendes, 1997a, p. 103-104).

O poema tem um diálogo evidente com a famosa Sonata para piano n.º 14, Op. 27 n.º 2, popularmente conhecida como “Sonata ao luar”, de Beethoven, como o próprio título exhibe. Porém, Murilo já introduz aí uma subversão, porque em sua composição diz “sem luar”, o que sugere o desencanto e a tensão subjetiva que se veem no plano semântico do poema. Esse diálogo com a peça musical de Beethoven se dá já na estruturação da composição em analogia com os gêneros musicais a que faz referência. A sonata de Beethoven possui três movimentos, convenção clássica que é seguida pelo compositor alemão, mas já

fora do padrão de *exposição, desenvolvimento, reexposição – rápido, lento, rápido*, já que o primeiro movimento é lento e os dois seguintes mais rápidos.

Murilo Mendes estrutura seu poema em cinco estrofes, que parecem descon-tínuas uma à outra, já que não se tem evidente uma progressão temática nem estética entre uma e outra. Apesar da divisão das estrofes em seu poema não espelhar a forma da sonata, é possível discernir em sua peça poética a composição formal também em três movimentos: isso porque a segunda estrofe apresenta-se como desdobramento da primeira, já que em ambas se apresenta o tema; além disso, elas têm uma mesma textura poética, trazendo juntas uma tonalidade densa e um ritmo compassado. Na terceira e na quarta estrofes, acompanhamos o desenvolvimento do tema, com a exposição em elocuições diretas e explosi-vas os fatores que impulsionam a expressão lírica. Aí a irregularidade domina, com os versos mais curtos e em frases explosivas. Como a cadeia de versos é heterométrica, com cada um apresentando um sentido e uma extensão próprios, devêm também o ritmo marcado por uma irregularidade e uma variedade de movimentos. Esse aspecto reverbera os mecanismos rítmicos próprios à poética moderna, que substitui o esquema métrico estático pelo impulso rítmico, mais subordinado às inflexões da expressão. Daí, virem a penetrar no poema elemen-tos também desarmônicos, como “gritos e bramidos”, que ressoam o estado das coisas e dos seres (Friedrich, 1978, p. 63). Como dirá o sujeito lírico do poema “Mapa”, do mesmo livro, “tudo é ritmo da cabeça do poeta”; e, assim sendo, participa de sua “bagunça transcendente”. Por fim, na última estrofe, ritmo e velocidade ainda avolumados dão expressão a uma subjetividade em fuga da realidade imediata.

Temos, então, como dinâmica própria dessa composição a oscilação tensa entre a convenção formal e a criação espontânea, o que também se coloca como matéria de expressão do poema (o choque entre os desejos e as barreiras impostas pelo mundo contingente – “um grito tentando romper os moldes do previsto). Por isso, a outra parte do título “quase uma fantasia”, com o poema de Murilo Mendes tendo como ponto de partida a sonata, mas combinada subversivamente com o outro gênero musical “Fantasia”, seja pela abertura à invenção imagina-tiva que nele se processa, seja pela quebra da pauta composicional a uma criação mais livre, tendendo ao improvviso.

Em *O visionário* (livro escrito entre 1930-1933, porém publicado em 1941), encontramos outra composição que faz alusão direta a uma peça musical de Beethoven. Trata-se do poema de título “Estudo quase patético”, o qual faz pen-sar na “Sonata para piano No. 8 em Dó menor, op. 13”, geralmente conhecida

como Sonata Patética, publicada pelo compositor alemão quando ele tinha 28 anos de idade. A utilização novamente do advérbio “quase” traz a conotação de um conhecimento aprofundado por parte de Murilo Mendes da dimensão formal da composição de Beethoven, uma vez que as características revolucionárias introduzidas pelo compositor quebram com a pauta convencional da sonata aproximando-a de formas mais livres, como a fantasia e o próprio estudo. Além disso, esse “quase” sugere uma inspiração vinda da composição de Beethoven, mas não uma tentativa de transpor para o poema os motivos e aspectos integrais dessa criação musical.

E tal inspiração, como pode-se perceber na leitura dos versos murilianos, dá-se mais a partir da atmosfera explosiva, de tensão e desarmonia, que domina na música de Beethoven e que vem a ser a base da expressão lírica do poema de Murilo Mendes, por meio do motivo desenvolvido: o do *pathos* (o sofrimento) humano diante de um “temporal” destruidor, mas anunciador do “juízo final”. Leia-se a última estrofe desse poema:

O temporal arranca os postes do lugar
 Os peixes pulam na atmosfera,
 A luz elétrica protesta no caos.
 As ondas com trabalho
 Avançam contra o farol,
 Os quatro elementos em itálico
 Anunciam a vinda do Anticristo
 – Um som de piano
 Se mantém na desordem –,
 Em vez do reclamo KODAK
 Se lê JUÍZO FINAL,
 Mas eu não posso esquecer
 As filhas dos açougueiros
 (Mendes, 1997b, p. 218).

Uma das marcas desse poema é a estruturação da enunciação em períodos simples que ocupam, inicialmente, um verso e, depois (no terceiro verso em diante) passam a desdobrar-se em duas sílabas poéticas. Essa dinâmica dá a dimensão de como o discurso se avoluma, ganhando uma textura dilatada e, ao mesmo tempo, carregada, enquanto uma atmosfera opressiva é paulatinamente tecida no plano dos sentidos.

Explorando um pouco mais a questão da tonalidade característica dos poemas murilianos, vemos que neles a distribuição de acentos e pausas geralmente atende ao tempo de prolação do enunciado e à precipitação das enumerações, cortes e cavalgamentos, que são sempre constantes e radicais. Um poema sugestivamente chamado “Ritmos alternados”, de *Poemas*, dá ocasião para analisarmos esses aspectos:

Um cheiro de angélicas
 brota dos cemitérios do espaço.
 Noite, cruzeiros do mundo, as idades voltam, não sei onde estou.
 Os relâmpagos iluminam os corpos flexíveis no outro mundo, o som
 do saxofone dos anjos previne o tempo, as famílias tremem
 dentro das casas,
 a terra molhada explode em formas novas, é o princípio e o fim.
 Homens e mulheres
 se arrependem de não ter realizado
 todo o amor,
 chegam mais perto uns dos outros... o gosto
 da noite me leva aos teus seios
 (Mendes, 1997a, p. 110-111).

Esse poema, com toda sua irregularidade métrica, possui um impulso rítmico bastante dinâmico e nada uniforme, e que é análogo às variações de planos da realidade expressa no domínio dos sentidos. O poema começa brando e enlevado; depois, no avultamento de visões instantâneas e desconexas, vai se tornando veloz e tumultuário; volta a desacelerar-se no sexto e no sétimo versos, em que o sujeito cai de volta no plano da realidade; e do oitavo verso em diante, em que, com um tom meditativo o sujeito lírico intercala visões melancólicas, a enunciação mantém-se num andamento refreado, embora ainda entrecortado.

Note-se como essa variação inscreve-se na distribuição dos acentos tônicos: nos dois versos iniciais, temos um maior intervalo entre as sílabas tônicas (2, 6; 1, 6, 10); do terceiro e ao sétimo, a alternância passa a usar intervalos menores, e a distribuição, embora irregular, quase estabelece-se entre ternária e quaternária (1, 3, 6, 9, 12, 15; 3, 8, 11, 14, 19, 22; 4, 7, 10, 12, 16, 18; 1, 4; 2, 5, 8, 11, 13, 14, 17, 20). Aqui, as sílabas fortes quase colidem umas com as outras, imprimindo maior intensidade de entoação. Além disso, no interior desses versos, projetam-se

ainda grupos rítmicos entrecortantes, que quebram o andamento em cesuras e, ao final, em *enjambements*. Um desses, ainda mais brusco, faz com que do verso quinto e o sexto haja um desvio brusco, e para baixo, o que, aliás, converge com o movimento, no plano dos sentidos, de queda do plano celeste para o plano cotidiano (“dentro das casas”). Nos cinco últimos, voltam a dominar os intervalos longos (1, 5; 3, 11; 1, 4, 8, 12; 2, 5, 9), numa cadência monótona que combina com o *páthos* entre reflexivo e dolente que leva o sujeito da melancolia dos outros ao deleite que se lhe apresenta.

O poema é marcado por uma forte politonalidade, construída a partir da alternância de sons fechados e abertos, graves e agudos. No uso das consoantes, destaque-se a recorrência de oclusivas, que marcam o aspecto entrecortante da expressão, e concorrendo, principalmente na metade final do poema, quando a perspectiva se volta para o cotidiano monótono do interior das casas das famílias, com a presença maior de marcadores de nasalização, que provocam uma espécie de entorpecimento da enunciação.

Deduz-se dessas variações e contraposições ao nível do ritmo e da melodia uma pauta musical desarmônica, dissonante, que mais fere o ouvido do que embala. Assim o poema porta, em sua própria linguagem e forma, o *páthos* implicado na expressão: a desorientação do sujeito lírico frente às contradições e tensões da vida. Com essa pauta criativa, Murilo Mendes está aí a trabalhar a musicalidade de sua poesia em aproximação com as experiências da música em seu tempo. Conforme declara, no artigo “A poesia e o nosso tempo”: “procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isto se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva” (Mendes, 2014b, p. 251).

Primeiro, parte de Mozart (uma das obsessões do poeta) essa procura de uma musicalidade fundada numa “tessitura trágica”, alcançada pela confrontação entre melodia e harmonia, como o próprio Murilo Mendes expressou em “Exegese: (Mozart, divertimento em ré maior, K334)”, poema do livro *Parábola* (Mendes, 1997g, p. 549-550). Porém, a música como defrontação entre melodia e harmonia encontra seu ponto extremo na música contemporânea ao nosso poeta: o jazz e a música de vanguarda alemã. Murilo Marcondes, tratando dessas influências, situa a relação com o jazz principalmente ao nível do ritmo, no aspecto da “dissociação do tempo musical” (Moura, 1995, p. 36). Entra aqui a exigência de um alargamento do tempo (como da extensão da oração, ou do verso) para caber os divergentes movimentos da enunciação. Já a vinculação com a música dodecafônica de Schönberg, Berg e, também,

Webern tem como ponto principal o contraste como “lei da forma”, com a pauta musical tendendo, ao invés de ao “encadeamento harmônico entre as partes”, ao “agrupamento das dissonâncias sonoras” (Moura, 1995, p. 35), ou, como diria Adorno, à “integração do que não está relacionado” (Adorno, 2011, p. 46).

Entre os princípios fundamentais dessa “nova música” estão, segundo o pensador alemão, a *polifonia*, a *atonalidade* e o *contraponto*. A primeira envolve o emprego de graus cromáticos autônomos numa mesma textura sonora. O processo de composição se institui pondo-se as doze notas da escala cromática à disposição (Adorno, 2011, p. 55). Os acordes são construídos a partir desses sons simultâneos, com cada um se justificando como elemento da série, tanto horizontal como verticalmente. Tem-se, então, uma polivalência de dimensões, uma flutuação constante por graus cromáticos e o avultamento de vozes os mais diferentes.

A polifonia se potencializa, nessa música, pelo emprego conjunto da *atonalidade*, que supõe a organização dos elementos sonoros fora das convenções harmônicas, isto é, orientada, não pelo princípio da consonância, mas pelo da dissonância. A polivalência dos sons estabelece uma relação não hierárquica entre eles, vindo cada som individual concorrer a um lugar na composição, assim “dissonando” um com o outro. Isso provoca uma tensão e uma distensão na série, que se articula por irrupções abruptas e variação de pontos extremos. As dissonâncias são, então, “expressões” dessas tensões, dessas contradições.

A discussão sobre como a dissonância constitui um dos aspectos distintivos da lírica moderna foi desenvolvida de forma seminal por Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica da moderna*. O romanista alemão defende que a poesia moderna tenderia mais à inquietude que à serenidade, à obscuridade que à clareza, sendo assim dominada pela *tensão dissonante*, isto é, por uma “dramaticidade agressiva” a deformar tanto a imagem do mundo quanto os regimes expressivos da linguagem (Friedrich, 1978, p. 17).

Friedrich distingue essa tensão em três domínios distintos do poema: (1) no dos temas ou motivos, que são mais contrapostos do que justapostos; (2) no do estilo, pelo “comportamento inquieto que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado”; (3) e no da leitura, pelo efeito de choque sempre gerado, e cuja vítima é sempre o leitor: “Este não se sente protegido mas, sim, alarmado”, diz-nos Friedrich (Friedrich, 1978, p. 17). Assim é que a lírica moderna provoca a cognição, impedindo que se estabeleça uma interpretação determinante e segura de sua criação.

Haroldo de Campos mostrou como, ao lado da dissonância no plano da musicalidade, marca a poesia muriliana uma forte dissonância imagética: o âmbito visual opera-se num jogo também de cortes e de contrastes, assim negando o discursivo e escandalizando “a lógica pela maneira implacável com que a parodia” (Campos, 1992, p. 66). Nesse sentido, essa é uma poesia assentada sobre uma plasticidade tanto transfiguradora quanto deformadora, que abre novas perspectivas na mesma medida em que as distorce. Sua realidade é irreal demais, sua irrealidade é demasiado real. As perturbadoras visões murilianas fundam mundos paralelos, que, em seus amplos contrastes e entrecruzamentos, dão a ver uma existência agônica, vincada entre múltiplas e recíprocas implicações.

Veja-se por “Aproximação do terror”, de *Poesia liberdade* (1947), poema em que uma visão caótica do mundo se projeta na consciência do sujeito lírico, justamente a partir pauta polifônica e trágica emanada de uma ópera:

1

Dos braços do poeta
Pende a ópera do mundo
(Tempo, cirurgião do mundo):

O abismo bate palmas,
A noite aponta o revólver.
Ouço a multidão, o coro do universo,
O trote das estrelas
Já nos subúrbios da caneta:
As rosas perderam a fala.
Entrega-se a morte a domicílio.
Dos braços...
Pende a ópera do mundo.

2

Tenho que dar de comer ao poema.
Novas perturbações me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

O ouvido soprando sua trompa
 Percebe a galope
 A marcha do número 666.
 Palpo as Quimeras,
 O tremor
 E os jasmims da palavra «jamais».

3

Dos telhados abstratos
 Vejo os limites da pele,
 Assisto crescerem os cabelos dos minutos
 No instante da eternidade.
 Vejo ouvindo, ouço vendo.

Considero as tatuagens dos peixes,
 O astro monossecular.
 Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes,
 A grande Babilônia ergue o corpo de dólares.
 Ruído surdo, o tempo oco a tombar...
 A espiral das gerações cresce
 (Mendes, 1997f, p. 431).

A deflagração de múltiplos ângulos de visão leva o poeta a configurar a imagem do mundo como sempre em transformação, mas também em desconcerto, sob influxos desestabilizadores de forças violentas (reais ou imaginárias, terrenas ou divinas, naturais ou artificiais, do bem ou do mal). É como se o poema mergulhasse no caos onde fervilham, umas contra as outras, imagens fragmentárias, tiradas de esferas as mais díspares.

Murilo está, com esse modo de figuração, bastante próximo da estética surrealista. Mas, seu recurso técnico nessa investida não é a *escrita automática*, expediente paradigmático da vanguarda liderada por Breton. Enquanto esta supõe uma posição totalmente passiva do poeta em relação à inspiração, devendo-se operar o processo criativo por um “afluxo incontrollado de palavras”, o que se nota no trabalho poético de nosso autor é a tensão entre trabalho e inspiração, artesanato e espontaneidade, com o consequentemente dilaceramento da experiência poética. Além disso, a escrita automática exige um “desinteresse absoluto em relação à realidade exterior”, e na poesia muriliana o “transfiguracionismo

dialético” mantém singularmente sua criação entre as dimensões do sonho e da vigília.

O contato de Murilo Mendes com o surrealismo se dá quando o poeta ainda estava em seu período de formação intelectual e literária, entre os anos 1920. É pela influência de Ismael Nery (que ainda lhe legará as ideias do essencialismo e o impulso capital para sua conversão ao cristianismo) que Murilo virá a conhecer as ideias da vanguarda francesa. Em 1927, Nery teria feito uma viagem para Paris e lá travado contato com alguns nomes do movimento, entre eles André Breton, Marcel Noll e Marc Chagall. Retorna extremamente interessado pela doutrina surrealista e a incute em seus companheiros de grupo, entre eles Murilo Mendes. Essa descoberta será, para o poeta, extremamente impactante, um *coup de foudre*, como ele dirá; e, especialmente, no que o surrealismo possuía de inconformismo, como também na atmosfera poética “baseada na acoplagem dos elementos díspares”, como o próprio Murilo Mendes salienta em seu “retrato relâmpago” sobre Breton (Mendes, 1997h, p. 1238).

É notório como o primeiro livro de Murilo Mendes, escrito justamente nesse período entre 1925 e 1929, já apresenta poemas com as marcas fortes do surrealismo. Elas se fazem visíveis, principalmente, na série intitulada “O mundo inimigo”, em que o confronto entre a realidade cotidiana e uma dimensão imaginária (geralmente, a do sonho mesmo) é fulcral. Essa mesma notação será recorrente, ainda, nos livros *O visionário*, *Os quatro elementos* e *As metamorfoses*, em que os elementos (temas e técnicas) do surrealismo se mostram com mais acuidade. Neles dominam um transfiguracionismo imagético, que explora os limites e deslimites do mundo sob uma ótica visionária, além de um erotismo entre cósmico e carnal muito forte, o que remete à tônica do *amour fou* de Breton.

Poderíamos dizer que o surrealismo se apresenta, na obra de Murilo Mendes, principalmente a partir de três pressupostos básicos: primeiro, o inconformismo, a rebeldia absoluta, o impulso libertador; e, como que visada por este (inclusive com implicações no plano estético), “a liberação de toda inteligência superintendente”, tal como já apontada por Mário de Andrade; e, por fim, como modo de manifestação dessa atitude básica, o choque de aproximações insólitas, o curto-circuito entre as determinantes de cada dimensão (a da realidade e a do sonho).

Um poema de *O visionário*, intitulado “O filho do século”, articula bem esses princípios todos. Nele, a experiência subjetiva, como que envolta numa atmosfera de pesadelo, exprime-se como aplacada por impulsos disruptivos que põem

o sujeito lírico em total dissenso consigo mesmo e com o mundo. Desse desacordo surge uma investida de caráter revolucionário que conduz o sujeito para o meio de uma revolta, em vários sentidos, “armada”. Interessante notar como o poema, verso a verso, vai desdobrando o plano da intimidade para o da coletividade. O impulso revolucionário que o distingue deflagra-se, primeiro, no plano da subjetividade, na ruptura que faz o sujeito lírico com tudo que diga respeito a seu eu particular.

A tomada de consciência, por parte desse sujeito, do mundo em que vive – o mundo moderno – exprime-se pelo signo da “queda” (“Cairei no chão do século XX”). E nessa tomada de consciência ele é empurrado para fora de si mesmo, para o meio das “multidões famintas justiceiras”:

Aguardam-me lá fora
 As multidões famintas justiceiras
 Sujeitos com gases venenosos
 É a hora das barricadas
 É a hora do fuzilamento, da raiva maior
 [...]

 É a hora do protesto geral
 É a hora dos vôos destruidores
 É a hora das barricadas, dos fuzilamentos
 (Mendes, 1997b, p. 240).

A partir desse ponto, a desordem, o caos, toma conta tanto desse sujeito, quanto do mundo no qual ele se projeta, e ainda do próprio poema. Deflagra-se uma “guerra civil” no centro do mundo como no da fatura poética. Gases venenosos, fuzis, aviões-caças põem-se em circulação. Em correspondência a essas armas estão as palavras, com seu poder destruidor também ativado. O poema termina com a imagem tipicamente surrealista de “anjos-aviões” carregando “o cálice da esperança”. Apesar deste sinal de conciliação que se insinua ao longe, o assombro continua vivo, na medida em resta ao sujeito o vazio deixado por toda a destruição causada (“Tempo e espaço firmes porque me abandonastes”). Murilo, desse modo, mantém aceso aquele “senso de alerta e de alarme” que Merquior discerniu como horizonte para o qual nos dirige “suas perturbadoras visões” (Merquior, 2013, p. 74).

Um procedimento técnico vindo diretamente das artes plásticas que atua como expediente primordial nessa reunião de planos díspares que nosso poeta

articula, e a ligar a sua prática criativa ao cânone formal surrealista, é a *colagem*. Esse é um recurso que remonta às pesquisas de Max Ernst a partir dos quadros de De Chirico, duas referências capitais para Murilo Mendes em termos de artistas plásticos. A técnica da *colagem* serviria a Murilo Mendes em seu intento de manifestar dialeticamente a “aliança dos extremos”, operando o “choque pelo contato da ideia e do objeto díspares” (Mendes, 2014b, p. 251). Está na base do conceito desse expediente imagético, na definição que lhe deu o próprio Max Ernst, o “acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um quadro que em aparência não lhes convém” (Ernst, 1970 *apud* Moura, 1995, p. 27).

A composição abaixo, intitulada “O homem visível”, de *A poesia em pânico*, evidencia o emprego desses mecanismos de superposição e justaposição de elementos de realidades díspares por parte de Murilo Mendes, em sua criação poética:

Tragam o microfone e minha túnica branca,
Antes que amordacem órfãos da consolação.
Atravessarei o fogo a cabeleira de Berenice e a muralha do tempo
Dita a palavra essencial
Amanhecerei árvore
(Mendes, 1997c, p. 289).

Observe-se a sequência confusa de elementos: o “microfone”, objeto concreto, mas ligado a um campo de sentido mais sonoro, compõe junto com a “túnica branca”, de função mais imagética, embora em sua brancura pareça quase invisível, a indumentária da entidade messiânica que “vomitará o mundo posterior ao pecado” que o poema retrata. Há, ainda, que se destacar no contraste entre esses dois elementos a realidade de que cada um é retirado: o microfone de um contexto moderno, contemporâneo em sua natureza tecnológica, enquanto a “túnica branca” de um tempo mais remoto, relacionado a uma esfera mais mítica ou religiosa. Esse contraste ajuda a compor a feição assombrosa da figura delineada. Também a ação desse “homem visível” se dá por movimentos ambivalentes, entre signos de condenação e salvação, destruição e criação. E o ponto de síntese entre eles é constituído por um termo de sentido ainda mais agônico e explosivo: a morte, a denotar, no poema, tanto o fim quanto o renascimento.

Vê-se, então, que o ato figurativo primordial dessa técnica é o choque de aproximações insólitas, o curto-circuito entre as determinantes de dimensões

diversas. Podemos dizer que o efeito, por sua vez, não é o de “aliança dos extremos”, mas sim o de tensão asfixiante, com o espaço pictórico (dos poemas de Murilo Mendes, como dos quadros de De Chirico ou os de Ernst) carregados de planos imagéticos e de sentidos plenivalentes e entre si implícáveis. Uma “máquina de visões”, complexas e desarmônicas, instaura-se no centro do poema e pressiona a sua discursividade, submetendo o esforço de compreender ao impulso de ver. Observe-se tais aspectos no poema abaixo, de *As metamorfoses*:

Estudo nº 1

Na tarde preguiçosa um pensamento de amor
 É doce como um pensamento de morte
 Quando as sereias adejam nas ondas,
 Quando as pombas brancas arrulham no telhado
 E os navios chegam, não convidam à viagem,
 Trazem víveres para os órfãos do terremoto.
 O ar é transfigurado por sinais funestos.
 Ficaremos, aqui, amiga noturna,
 Esperando que Deus nos abale a vontade
 Com a erosão dos sentimentos, a translação das ideias
 Que gira de um mundo a outro: angustiada
 (Mendes, 1997d, p. 318).

O poeta coloca-se diante de um horizonte opaco, a cogitar (a “estudar”, como diria o título) o que ele anuncia. Os pensamentos (ambíguos – “de amor” e “de morte”) avultam não em meditação palmilhada (à maneira como vemos em Drummond), mais em imagens difusas e inconstantes, que percorrem mundos díspares: marítimos, aéreos, ctônicos e o prosaico. Essas imagens se configuram como “sinais funestos” e anunciam a gravidade da experiência futura e que já angustia o pensamento: a catástrofe.

Em diálogo mesmo com o surrealismo, nos poemas murilianos, a dimensão onírica vem investida de um senso de realidade que faz do elemento surreal arma de visada crítica. As imagens alucinatórias que o poeta traça expõem visceralmente, pelo choque do suprarreal, a face grotesca da realidade. A partir do conceito benjaminiano de “iluminações profanas”, podemos entrever na poética de nosso autor uma “dialética do olhar”, capaz de fazer sentir no maravilhoso

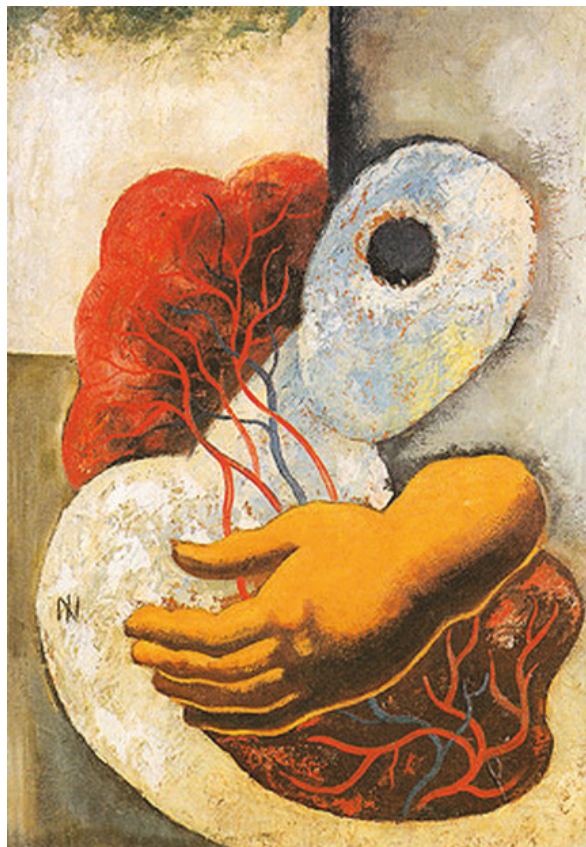
a força de tensão que leva à percepção crítica da barbárie que aplaca o destino da humanidade. E a técnica da *colagem* é propícia a esse tipo de figuração: ela imprime, no modo como dar a ver o que oferece ao olhar, à leitura, a visão de um mundo em pedaços, de corpos em decomposição, de consciências em fragmentos.

Além dessa vinculação com a estética surrealista, Ismael Nery exerceu sua forte influência sobre a poética de Murilo Mendes por intermédio mesmo de sua criação plástica. Arte vincada pela tensão espiritual e pelo insólito, nela reina um anseio religioso entrecruzado com uma sexualidade livre, além de um senso de exasperação que, muitas vezes, leva a uma gravidade e a uma desarticulação torturantes. É que, como aferiu Murilo, o estilo de Nery envolve a preocupação com as “representações multiformes da vida” e a fusão de técnicas de tendências variadas da arte moderna. Marca, com isso, a pintura e os desenhos de Nery uma diversidade de faturas, que a unidade deveria recolher em um ponto único (o de uma verdade redentora), mas não consegue, repercutindo num “inacabado muito inquieto”, percebido já por Mário de Andrade (Andrade, 1928 *apud* Mattar, 2015, p. 5).

Expor a dor do corpo para expressar a dor da alma constitui o impulso criativo que rege a arte de Nery; daí, a disjunção, ou pelo menos ajuste problemático entre ambos, expressando uma “consciência superlativa da dualidade espírito-matéria”, como anotado por Denise Mattar (2015, p. 8). E isso se fazendo mais patente ainda nas últimas produções desse artista, situadas a partir de 1929. É o período em que a tuberculose aplaca o corpo e a alma de Nery. O flagelo da carne, a castração, a amputação ganham maior relevo, substituindo o erotismo (já mórbido) das obras precedentes. Também a atmosfera onírica se adensa, agora figurando como que pesadelos. E, conforme Mattar, “estas visões, de sonho, são alternadas com imagens anatômicas cruas, de vísceras à mostra” (Mattar, 2015, p. 15). Eis, pois, que, nessa investigação do próprio corpo, Nery vai fundo, até as entranhas, expondo as vísceras maceradas por um mal indistinto.

O quadro “Visão interna – agonia” (Óleo sobre cartão), de 1931, que abaixo reproduzimos, mostra bem todo o senso agônico dessa pintura, para o qual chamamos a atenção:

FIGURA 1: “VISÃO INTERNA – AGONIA” (ÓLEO SOBRE CARTÃO), DE ISMAEL NERY



Acervo: Chaim José Hamer (São Paulo).

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural¹.

Nesse quadro, a “visão” que se elabora é a dos órgãos internos em entrecchoque, inclusive, com os externos; eles se afastam e se comprimem, num jogo de

¹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1350/visao-interna-agonia>. Acesso em: 20 ago. 2024.

abalos recíprocos. O espaço pictórico é dominado por planos contrastantes, entre o claro e o escuro, luz e sombra, linhas retas e angulosas, campos vazios e plenos, que se agregam no efeito de tensão asfixiante. No fundo, um espaço vazio, recortado em pelo menos três dimensões, figura o espaço indeterminado e desarticulado da existência. Não é este, necessariamente, um espaço abstratizado ao nível do apagamento de todas as suas referências, basta ver as camadas de cores que aqui e ali se destacam, sugerindo algo como lodo e mofo e, assim, compondo um cenário de decadência. No centro, temos sobrepondo-lhe a imagem de um corpo ainda embrionário ou já fantasmático (entre o princípio e o fim, portanto), e enlaçado por artérias, abraçado por algo como um fígado, um coração e um braço, que se lhe escapam e expõem uma interioridade tortuosa, agonizante, afirmando a vida mesmo diante da morte.

Discernimos, aí, a expressão da fatalidade da existência: a de ter um corpo apenas, limitado no espaço e no tempo, para uma infinidade de vidas em potência; tópica que se fará, não só coeva, mas fundamental também na poesia de Murilo Mendes, como os versos abaixo, de “Choro do poeta atual”, de *O visionário*, demonstram:

Deram-me um corpo, só um!
 Para suportar calado
 Tantas almas desunidas
 Que esbarram umas nas outras,
 De tantas idades diversas;
 [...]
 Ó Deus, se existis, juntai
 Minhas almas desencontradas
 (Mendes, 1997b, p. 207).

Forças fragmentárias, contrastantes e vibrando entre diversos polos perturbam o ponto de vista que se quer único e central (“um corpo, só um!”). A invocação final pela reunião e harmonização dessas forças em tensão dá o tom da dilaceração que aplaca esse sujeito e do quanto é ela o mote central dessa poética. É que, enquanto só no nível da invocação (como se verá na maior parte dos poemas murilianos dessa fase), é essa dilaceração que domina e, com ela, o senso de tensão e de desajuste.

Assim é que cotejar as essências, tanto na obra pictórica de Ismael Nery quanto na poesia de Murilo Mendes, implica em bem mais que cantar as verdades

eternas, liberadas das determinações do tempo e do espaço; supõe, antes, um envolvimento (tenso) com a própria dimensão temporal e, por conseguinte, com o próprio corpo, estofo de mil vidas (anseios) em potência. Isso implica em um envolvimento também tenso entre a dimensão espiritual e a terrena, que determinará, na poesia muriliana de veio marcadamente religioso, embates do sujeito com o mundo, consigo mesmo e com o próprio divino.

Por fim, a plasticidade agônica que a poética muriliana apresenta tem a ver, ainda, com influxos que vêm do barroco. Como defendeu Laís Correia de Araújo, “as metáforas que violentam os conceitos” são invenção, antes que surrealista, do barroco (2000, p. 142). Nesse, também está implicado um senso de desordem, irregularidade e arrebatamento formal que se processa, principalmente, ao nível das imagens, mais precisamente no modo como elas desajustam os limites do visível e até do dizível, em suas ressonâncias infinitas e desordenadas.

De acordo com Hans Blumenberg, em *Teoria da não conceitualidade*, a metáfora constitui, por si, “uma perturbação das conexões, da homogeneidade que possibilita a leitura mecânica” (Blumenberg, 2013, p. 106). No caso da poética muriliana, vemos que nela abundam metáforas que tendem a promover, não um jogo de semelhanças, mas “as combinações mais desconcertantes” mesmo, que violam as bases do pensamento lógico e conceitual. No interior da imagem poética, vários e díspares significados avultam, em relações de choque e não de homologia, tal como podemos ver nestes versos de “Manhã metafísica”, de *As metamorfoses*:

Os pássaros juntando conchas
Refazem pacientemente as Pirâmides.

A manhã calça luvas de vidro
Para operar a afogada
(Mendes, 1997d, p. 340).

Os sujeitos das orações que compõem esses dois dísticos (“os pássaros” e “a manhã”) realizam ações insólitas em planos impróprios, do ponto de vista lógico. Os pássaros ganham força física superlativa, que os faz reconstruírem com conchas as Pirâmides; a manhã se antropomorfiza e calça (nas mãos?) luvas, não de pano ou de plástico, mas de vidro, para realizar uma cirurgia. Observe-se, ainda, como essas imagens atendem bem ao conceito surrealista de “acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um quadro que em aparência

não lhes convém” (Ernst, 1970 *apud* Moura, 1995, p. 27). A técnica da *colagem*, de que já tratamos, tem como destino, pois, essas metáforas tão insólitas quanto enigmáticas, já que a incongruência entre os elementos díspares gera uma inelutável disjunção semântica.

Com essas constantes estéticas, Murilo Mendes veio a compor um *lirismo convulso*, no qual a expressão de uma subjetividade dilacerada se dá pelo dilaceramento correspondente dos elementos compositivos do poema. O sujeito que imerge na forma e imprime nela suas tensões o faz colocando-a também sob esse regime, isto é, projetando o ser convulso que ele é sobre o seu dizer. Esse modo tensitivo de trabalhar o poema ficará como que a marca deixada pela poética muriliana na literatura moderna brasileira. Contrastando com os modelos de “uma tradição estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação” (Merquior, 2013, p. 71), a poética muriliana apresenta poemas em que o inacabado, o fragmentário, o descontínuo atuam com força expressiva e artística. Esses rudimentos vêm a constituir uma outra espécie de *beleza*, mais complexa, porque permeada de asperezas, ruídos, disformidades, tornados componentes do estilo.

E tais constantes de estilo devêm do diálogo que Murilo Mendes sempre teve com nomes consagrados ou com tendências contemporâneas das artes da música e da pintura. Tal diálogo dá ao poeta, em seu próprio exercício criativo, diversas possibilidades formais de realizar de modo intensivo e renovado a expressão das tensões históricas e subjetivas. A polifonia e o dialogismo, atinentes à pluralidade de vozes que habitam o sujeito e que assomam no processo de criação, fazem-se sentir na musicalidade dissonante ao nível do contraponto – aprendida pelo poeta na escuta atenta e no estudo da música de Mozart, de Beethoven e do dodecafonismo. E ainda, junto à movimentação da imaginação por dimensões díspares, como a da vigília e a do sonho, vemos deflagrarem choques entre imagens contrastantes, de que devêm metáforas tão fulminantes quanto imprevistas – inspiradas na plástica barroca e nas criações pictóricas de Ismael Nery, e sobretudo nas técnicas e realizações do surrealismo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 27-48.

- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. p. 65-75.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. Siva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- MATTAR, Denise. Ismael Nery: um mito. In: *Ismael Nery: em busca da essência*. Catálogo de Exposição de 28 de outubro a 12 de dezembro de 2015. São Paulo: Almeida e Dale, 2015. p. 2-18.
- MENDES, Murilo. Poemas (1930). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997a. p. 83-124.
- MENDES, Murilo. O visionário (1930-1933). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997b. p. 195-242.
- MENDES, Murilo. A poesia em pânico (1936-1937). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997c. p. 283-310.
- MENDES, Murilo. As metamorfoses (1938-1941). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997d. p. 311-371.
- MENDES, Murilo. Mundo enigma (1942). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997e. p. 373-397.
- MENDES, Murilo. Poesia liberdade (1943-1945). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997f. p. 399-439.
- MENDES, Murilo. Parábola (1946-1952). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997g. p. 541-561.
- MENDES, Murilo. Retratos relâmpago (1965-1974). In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997h. p. 1193-1295.
- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.
- MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p. 248-256.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília, DF: INL, 1976. p. xi-xxii.

MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes: ou a poética do visionário. *In*: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema*: ensaios de crítica e de estética. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013. p. 71-90.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes*: a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp: Giordano, 1995.