

Murilo Marcondes de Moura

Murilo Mendes

A poesia como totalidade

*Pro carissimo Fernando,
para quem a poesia é
coisa sagrada, com admiração
& amizade. Murilo BH/22/02/96.*

USP

Reitor Flávio Tava de Moraes
Vice-reitora Myriam Krasilchik

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Sérgio Miceli Pessoa de Barros
Diretor Editorial Plínio Martins Filho
Editor-assistente Rodrigo Lacerda

Comissão Editorial Sérgio Miceli Pessoa de Barros (Presidente)
Davi Arrigucci Jr.
José Augusto Penteado Araújo
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

Murilo M. Moura

edusp



1005

I

PRESSUPOSTOS BÁSICOS

*A única vocação que tive foi
a da poesia como uma totalidade¹.*

I. INTRODUÇÃO

De uma poesia tão complexa como a de Murilo Mendes, dificilmente alguma fórmula, que propiciasse uma definição sintética, poderia resultar satisfatória. A que vamos anunciar no início deste trabalho não espera fortuna diferente. Ao afirmarmos, portanto, que Murilo Mendes sempre perseguiu a *totalidade* e que essa busca imprimiu em sua obra características de uma *arte combinatória*, nosso único objetivo é estabelecer, de saída, as marcas mais genéricas de um projeto radical de poesia, cuja necessária particularização procuraremos efetuar nas análises de poemas.

Trabalhar com conceitos tão vagos e universalizantes na investigação de uma obra particular parece, em princípio, ina-

1. Trecho do discurso de agradecimento de Murilo Mendes por ocasião do recebimento do Prêmio Internacional de Poesia Etna Toromina, em 1972. "Disse um discursinho breve, curto. Falei que só tive uma vocação neste mundo, a da poesia como uma totalidade", em Antônio Carlos Villaca, "Murilo Mendes: A Poesia como Elemento Vital", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1972.

dequado. No caso específico de Murilo Mendes, porém, a poesia tende a se espalhar em múltiplas associações, e, para fazer jus a este seu princípio construtivo básico, é preciso encará-la como objeto sem limites muito definidos. Assim quis o próprio autor que ela se mostrasse, ao identificá-la com uma operação obstinada de reunião e síntese de elementos heteróclitos. As características resultantes dessa concepção são conhecidas: a enorme incidência de contrários e a busca de um ponto de vista unificador, a valorização da imagem, o diálogo com outras artes e a interação entre arte e vida. Poderíamos acrescentar ainda o caráter expansivo e heterogêneo da trajetória do poeta, que, "contemporâneo" de si mesmo², foi ao longo do tempo incorporando novas referências, sem no entanto renegar as anteriores, de maneira que, no final da vida, o elenco de técnicas, nomes de artistas e de lugares, entre outros aspectos, tornou-se variadíssimo e, conseqüentemente, refratário a uma filiação muito estreita.

Por outro lado, ao sublinharmos aquelas duas marcas — busca da totalidade e arte combinatória — incluímo-nos diretamente em uma ampla tradição interpretativa da obra de Murilo Mendes, pois elas aparecem, com diferentes denominações, em praticamente todos os textos críticos sobre o poeta.

Numa disposição cronológica, podemos selecionar as seguintes observações. Para Mário de Andrade, a grande particularidade do primeiro livro de Murilo Mendes era o "intercâmbio de todos os planos"³. Bandeira caracteriza-o como o "conciliador de contrários", a partir de um "lirismo dialético"⁴.

2. Na Advertência às suas poesias reunidas, Murilo Mendes afirma: "Para esta edição revi inteiramente todos os textos. [...] Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo". *Poesias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, p. XIX.

3. "A Poesia em 1930", em *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1972, p. 42.

4. *Apresentação da Poesia Brasileira*, Rio de Janeiro, CEB, 1954, p. 168.

Antonio Candido, após afirmar que "as três grandes dimensões de sua poesia são a terra, o mar e o ar", insiste em que esses três níveis "quase nunca aparecem isolados, mas em perpétua combinação, numa vasta soma de poesia"⁵. Carpeaux, ao identificar a "justaposição de imagens" como característica decisiva do autor, chega a aproximá-lo dos poetas metafísicos ingleses⁶. Para Haroldo de Campos, "o poema de modo muriliano típico" consiste no acúmulo de "sintagmas que se escandem completos e acabados, articulados por uma *combinatória* capaz de lobrigar a concórdia na discordância"⁷. Alfredo Bosi reconhece na obra de Murilo Mendes "o processo futurista da *montagem* e o processo surrealista da *seqüência onírica*", unificados pelo "traço *associativo* comum"⁸. E, para encerrar esse mostruário que poderia ser enormemente ampliado, José Guilherme Merquior reafirma o "hibridismo da poética muriliana" e o seu "modo abrupto de *justaposição* de imagens"⁹.

Outros aspectos, como o biográfico, são igualmente enfatizados, ainda que, em geral, de modo anedótico. Jorge de Lima, em 1944, faz o seguinte retrato de Murilo Mendes: "é a mais absoluta negação do cotidiano, vive jogado em uma invulgar atmosfera de poesia pura, e há mesmo quem o considere louco varrido"¹⁰. Andrade Muricy oferece-nos uma das muitas menções aos quartos em que habitou Murilo Mendes, os quais pareciam se caracterizar sobretudo pela pobreza e pelo insólito: "o

5. "Office Humain de Murilo Mendes", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 mar. 1958, Suplemento Literário, p. 2.

6. "A luz da Perleção", em *Livros na Mesa*, Rio de Janeiro, São José, 1960, p. 198.

7. "Murilo e o Mundo Substantivo", em *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1970, p. 55.

8. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1970, p. 199.

9. "A beira do Antiumverso Debruçado", em Murilo Mendes, *Antologia Poética*, Rio de Janeiro, Fontana/MEC, 1976, pp. XX-XXI.

10. "Auto-retrato", *Letram*, ano I, n. 1, Rio de Janeiro, mar. 1943, p. 15.

quarto de Murilo Mendes era, há poucos anos atrás, uma cela modestíssima, colchão no chão, e quase mais nada. As paredes porém ferviam de arte estranha: telas de Ismael Nery do rodapé ao teto sem nenhum interstício¹¹. De um outro ponto de vista, Vinícius de Moraes refere-se à "vida teatral e artificial" que levava o poeta, num tom de reprovação que parecia ser não apenas seu¹². Nesse sentido, em entrevista muito recente, João Cabral de Melo Neto, ao ser perguntado sobre o interesse de Murilo Mendes pelo marxismo, respondeu simplesmente: "ele gostava de fazer escândalo"¹³.

Essas características, de resto, foram assinaladas desde o início pelo próprio Murilo Mendes, que em inúmeros poemas e depoimentos destacava sempre a poesia como "agente capaz de manifestar dialeticamente a conciliação de elementos contrários", bem como a importância decisiva de certos "encontros", bastante conhecidos: o cometa de Halley, Nijinsky, Stendhal, Ismael Nery, Mozart, quadros e pintores, cidades etc.

O que ainda continua a ser necessário, e muito, é analisar em profundidade as manifestações e as conseqüências de tal atitude totalizante em Murilo Mendes, que aspirava, como se vê, não apenas a uma poesia inclusiva, mas também à poetização ou à transfiguração da própria biografia. Além do mais, é perceptível nesse caráter *não especializado* de sua lírica uma relação essencialmente negativa com a realidade, como se o florescimento daquela só pudesse ocorrer dentro da transfiguração desta. A conjunção desses dois fatores — arte combinatória e negatividade — talvez permita compreender melhor a heterogeneidade da trajetória do poeta, na medida em que sua

concepção de poesia como totalidade experimentou, pelas suas próprias exigências, inúmeras vicissitudes.

Por outro lado, tais alterações identificam-se, no geral, com aquelas da arte moderna. Isto é, nos cinquenta anos de obra poética do autor (1925-1975) ele dialogou com inúmeras tendências artísticas, e ler a sua obra poética é também repassar aspectos da história da arte em nosso tempo. Dentro dessa idéia, cabe enfatizar que o poeta começou a escrever num contexto histórico ainda muito próximo ao das primeiras vanguardas do século, as quais apresentavam programas amplos, evitando a excessiva especialização estética. Ao longo da trajetória de Murilo Mendes, aquele legado inicial procurará resistir à crescente especialização, de tal maneira que uma visão abrangente de poesia persiste mesmo nos livros finais, ainda que atenuada e informada por outras solicitações. De todo modo, é legítimo afirmar que aquela visão se mantém como uma espécie de núcleo fundamental da obra de Murilo Mendes, assegurando a sua unidade.

O objetivo deste trabalho, portanto, é aprofundar a investigação sobre dois pontos básicos e absolutamente interligados: a concepção muriliana de poesia como arte combinatória e a heterogeneidade da obra do poeta. Como se verá mais adiante, tal investigação tomará como centro um determinado momento da trajetória do autor. A abordagem básica aqui adotada será a análise de poemas, tendo em vista as relações entre forma poética e visão de mundo, assim como a dissonância entre poesia e sociedade.

Com esse propósito, procuraremos reconstituir nesta introdução, em traços gerais, o quadro de referências artísticas e ideológicas do qual Murilo Mendes partiu para iniciar a sua obra poética. Quadro difuso e amplo, no qual se interpenetram diversas pesquisas da arte moderna, reunidas, basicamente, pelo recurso da *montagem*. Isso pode ajudar enormemente a compreender

11. *A Nova Literatura Brasileira*, Porto Alegre, Globo, 1936, p. 122.

12. "La Moderna Poesía Brasileira", *Sur*, n. 96, Buenos Aires, set. 1912, p. 24.

13. Entrevista com João Cabral de Melo Neto, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 1991.

como ele chegou à concepção de poesia como uma arte essencialmente *criadora*, cuja função primordial seria a de proporcionar a maior ampliação possível do campo da consciência.

Nesse sentido, essas primeiras páginas talvez tenham um aparato teórico mais cerrado, ao lado de um bom número de citações. Ambos são inevitáveis, no entanto, para a apresentação de conceitos centrais ao longo do estudo, e a sua colocação logo no início pode evitar, ou pelo menos atenuar, o incômodo da repetição excessiva. Tais conceitos, que se impuseram a partir da observação e da convivência com a obra, aparecem em primeiro plano apenas por esse motivo estratégico, pois o que vamos privilegiar aqui é menos a reflexão teórica do que a investigação de problemas específicos da poesia de Murilo Mendes.

2. OS PROCEDIMENTOS COMBINATÓRIOS

As características da lírica de Murilo Mendes apontadas acima têm um centro comum. A imagem poética, as técnicas que ele incorporou de outras artes (montagem cinematográfica, fotomontagem e colagem), assim como a permeabilidade entre arte e vida, revelam uma convicção muito clara: a reunião de elementos heterogêneos com vistas não à simples somatória de contrastes, mas à alteração qualitativa do conhecimento e da experiência.

Em todas essas técnicas observaremos um duplo sentido: inicialmente há a desarticulação e a transfiguração dos dados objetivos e, em seguida, o seu arranjo em uma outra ordem, de caráter lúdico e poético. Aquela negatividade em relação ao real guarda, portanto, uma atitude construtiva. Efetivamente, "destruir e construir ao mesmo tempo" foi uma das idéias fixas

do poeta. Procuraremos, nesse item, investigar cada um daqueles recursos isoladamente, para depois retornarmos ao conceito geral de arte combinatória anunciado no início deste texto.

A Imagem e a Metáfora

Pierre Reverdy, em 1918, numa série de fragmentos, estabeleceu uma definição de imagem que pressupunha as inovações da lírica francesa de Baudelaire a Apollinaire. Deste último, do qual Reverdy foi amigo e admirador, há ecos evidentes, como a importância da idéia de "surpresa":

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.

Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte — mais ela terá poder emotivo e realidade poética¹¹.

Observamos nesses fragmentos, assim como nos outros a eles conjugados, a interação de algumas qualidades básicas. Em primeiro lugar, a idéia de criação *pura*. Esta se obtém quando a imagem surge "alheia a qualquer imitação", e daí ela aparecer desembaraçada do procedimento convencional da comparação. Trata-se, antes, da invenção de nexos novos e insólitos, de modo que as relações entre os termos da imagem sejam ao mesmo tempo *longínquas* e *justas*. Isto é, tal aproximação consegue revelar algo surpreendente e até então despercebido, mas profundamente motivado e capaz de se impor à admiração do leitor como uma *verdade* válida por si mesma.

11. "L'Image", em *Flupart du temps*, Paris, Flammarion, 1967, pp. 109-110.

O que se observa, igualmente, é que a definição de imagem de Reverdy inclui não apenas as experiências da poesia francesa imediatamente anterior, mas também aspectos do cubismo, segundo ele próprio declarou em várias ocasiões. Reverdy tinha em mente algo muito preciso ao privilegiar tal diálogo. Em 1917, ele considerava o "traço marcante" da época "a criação de obras com uma existência própria, livres da evocação ou da reprodução da realidade"¹⁵. Nesse sentido, o cubismo, que ele definia precisamente como "arte de criação e não de reprodução ou de interpretação", apresentava profundas afinidades com o seu projeto de uma poesia imagética:

A imagem é um meio poético poderoso e não devemos nos surpreender com o seu enorme papel em uma *poesia de criação* (o grifo é do próprio autor)¹⁶.

As idéias de Reverdy, com sua ênfase na autonomia da linguagem poética, antecipavam muitas tendências da lírica posterior, havendo mesmo quem o vinculasse às origens de movimentos eminentemente construtivistas: "o grande descobrimento de Reverdy foi o de que a poesia era uma coisa e que um poema podia chegar a ser um objeto"¹⁷. Foram os surrealistas, no entanto, que apresentaram os desdobramentos mais fecundos de suas idéias. No início da década de 20, Breton, Aragon e Soupault consideravam Reverdy o maior poeta francês vivo e atribuíam-lhe importância análoga à que tivera Mallarmé para os jovens poetas de trinta anos antes.

O aproveitamento surrealista da definição de imagem de Reverdy teve, igualmente, uma direção muito precisa e que está

15. *Idem, passim*.

16. *Idem*, p. 111.

17. A afirmação é de Stanislas Fumet, *apud* Guillermo De Torre, *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 293.

explicitada em uma passagem decisiva do primeiro manifesto do movimento (1924). Na medida em que a "atividade surrealista" baseia-se antes de tudo no "princípio da associação de idéias", a imagem poética, nos termos colocados por Reverdy, ganha uma importância fundamental para os surrealistas nos inícios do movimento.

Há, porém, uma diferença essencial de perspectiva: a aproximação de elementos díspares reaparece agora articulada à noção de *arbitrariedade*:

É da aproximação, de alguma maneira *fortuita*, de dois termos que brota uma luz particular, *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis.

O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; ela é, conseqüentemente, função da diferença de potencial entre os dois condutores¹⁸.

Nesse processo "a razão limita-se a constatar e a apreciar o fenômeno luminoso", como se a criação pudesse surpreender o próprio criador e efetuar combinações insuspeitadas para ele próprio. A idéia de aventura da criação, tão cara à modernidade, aparece aqui em toda a sua força. Conseqüentemente, a "escrita automática" é elevada a "técnica de produção das mais belas imagens". É por esse fato que, numa virtual "classificação de imagens", Breton valoriza aquelas que apresentam "o grau de arbitrariedade mais elevado", ou "as que resistem mais tempo a serem traduzidas em linguagem prática", ou "as que emprestam o mais naturalmente possível ao abstrato a máscara do concreto"¹⁹.

É significativo que no trecho sobre a imagem ele vá se referir ainda à necessidade de se ampliarem os "meios surrea-

18. *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1981, p. 51.

19. *Idem*, p. 52.

listas": "tudo é bom para obter de certas associações a brusquidão desejável". Menciona, nesse sentido, os *papiers-collés* de Braque e Picasso e a "reunião gratuita de manchetes recortadas dos jornais". A digressão sobre a imagem encerra-se com a previsão, que seria plenamente confirmada, de "futuras técnicas surrealistas".

Posteriormente, em *Os Vasos Comunicantes*, ele retornaria ao assunto, reafirmando a idéia central de combinatória:

Comparar dois objetos tão distantes quanto possível um do outro, ou, por qualquer outro método, colocá-los em presença de uma maneira brusca e fascinante, permanece a tarefa mais elevada que a poesia possa pretender²⁰.

As idéias simultâneas de unidade e abrangência, presentes nas duas concepções de imagem colocadas acima, reaparecem num ensaio de Octavio Paz de 1956, em que ele desenvolve o conceito sem se apoiar em manifestos e propostas de choque, mas na mesma tradição dos dois autores citados:

Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si [...]. Isto é, submete à unidade a pluralidade do mundo²¹.

A imagem conteria três momentos: nos dois primeiros são apresentados cada um dos objetos aproximados e, no terceiro, o produto de sua combinação, que se configura como algo "novo e surpreendente". Isto é, os dois objetos relacionados continuam a ser o que eram e ainda formam "uma terceira realidade diferente":

A operação unificadora da imagem faz com que o universo deixe de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. [...] Tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, e um mesmo sangue corre por todas as formas...²²

Está claro que, na criação de uma poesia imagética, a metáfora, que consiste precisamente na "transposição de significados de um domínio para outro que lhe era inicialmente estranho" (Kayser), ocupa um lugar proeminente. Pfeiffer, por exemplo, considera inseparáveis os conceitos de imagem e de metáfora; a sua definição da última confirma, às vezes com palavras idênticas, as idéias de Octavio Paz sobre a primeira:

A metáfora poética consegue fundir numa unidade convincente imagens que na experiência estão separadas e são até incompatíveis.

A poesia consegue abarcar de um golpe a totalidade do existente, o mais próximo e o mais distante. Por meio da comparação, o último resto de objetividade estaticamente espacial, de coisa cerrada, é arrebatado nesse movimento que perpassa tudo²³.

O que se observa, portanto, é que a imagem poética moderna explora até às últimas conseqüências as potencialidades da metáfora. Ao tratar da poesia moderna, Kayser fala, com efeito, em *metáfora dissolvente*, na qual:

Todo o existente está ligado misteriosamente, de forma a não existirem fronteiras firmes entre as coisas, e tudo segue um curso permanente, em transformação constante²⁴.

O próprio Murilo Mendes afirmou:

22. *Idem*, p. 50.

23. *A Poesia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 39-40.

24. *Análise e interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Arnenio Amado, 1970, p. 191, vol. 1.

20. *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1977, p. 129.

21. *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 38.

Restringi voluntariamente meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da idéia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias. Certo da extraordinária riqueza da metáfora — que alguns querem até identificar com a própria linguagem — tratei de instalá-la no poema com toda a sua carga de força²⁵.

Na mesma ordem de idéias, Hugo Friedrich afirma que a metáfora se transformou no "meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna". Na verdade, já nem caberia falar em metáfora, no sentido retórico convencional, mas na "equiparação absoluta do objetivamente distinto" ou na "fusão irreal das coisas mais díspares":

A metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos. Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem. [...] A lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, sem se importar com a realizabilidade concreta ou mesmo lógica²⁶.

Friedrich destaca como o mais surpreendente tipo de metáfora moderna a *apositiva*, que aproxima elementos incongruentes de forma direta (sem as "passagens intermediárias", como diria Murilo Mendes). Trata-se antes, diz Friedrich, da técnica da "justaposição" ou "aglutinação", como no famoso verso de Apollinaire "Soleil cou coupé", no qual a idéia de pôr-do-sol não é nem mesmo enunciada, o que acaba formando uma *metáfora absoluta*.

Finalmente, Francesco Flora fala do "analogismo mais cerrado" na lírica moderna, resultado de procedimentos que fundem

25. "A Poesia e o Nosso Tempo", em Antonio Candido e J. Aderaldo Castello (orgs.), *Presença da Literatura Brasileira III*, São Paulo, Difel, 1967, p. 180.

26. *Estrutura da Lírica Moderna*, São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 207.

os dois termos usuais da metáfora, mediante a supressão dos conectivos gramaticais. E faz uma afirmação interessante, correlata à que Mário de Andrade empregou em seu primeiro texto crítico sobre Murilo Mendes: "é arte de vida"²⁷.

Percorremos um longo caminho para chegar a algo patente desde a primeira definição de Reverdy: a imagem poética moderna, da qual é um exemplo típico também a de Murilo Mendes, consiste na combinatória radical de elementos os mais disparatados, sendo ainda que o seu produto *cria* algo novo cuja função é expandir a realidade e não reproduzi-la. A proposta de tal criação livre compunha o quadro geral do que então se dizia moderno, englobando coisas diferentes, como a atitude surrealista da "receptividade poética" ou outras que propunham uma maior intervenção da consciência artística.

Uma abordagem específica da imagem poética em Murilo Mendes ocorrerá nas análises de poemas. Nessa introdução, nosso intuito é enfatizar como o privilégio da imagem, ou da "metáfora com toda a sua carga de força", representava uma posição do autor em favor de uma poesia de criação, criação esta intimamente associada a uma atitude combinatória.

Dessa maneira, quando Murilo Mendes afirma:

Digo-te que invento o livro de imagens
Para ressuscitar a infância
— Não a verdadeira, mas a que sonhei²⁸,

ele explicita talvez a função mais importante que ele atribuiu à poesia — a de transfiguração da realidade, processo em que a imagem e outros procedimentos afins aparecem como meios privilegiados.

27. *La Poesia Ermetica*, Bari, Laterza, 1947, pp. 70-71.

28. "Confidência", em *Poesias*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939, p. 251.

A Fotomontagem e a Colagem Surrealistas

Interligadas intimamente estão outras duas técnicas combinatórias importantíssimas para Murilo Mendes: a fotomontagem e a colagem surrealistas. Ambas tiveram em Max Ernst o seu grande criador e "teórico". E assim como Breton considerara Reverdy o seu antecessor mais imediato, no sentido de definir os objetivos da imagem poética, Ernst partiu dos quadros metafísicos de De Chirico para sistematizar as suas pesquisas em torno da colagem. Sabe-se que a visão do "Canto de Amor" (1914) do pintor italiano — quadro que reúne coisas tão diversas como um elemento da estatutária clássica, uma luva de borracha vermelha e uma bola verde, tudo sobre um fragmento arquitetônico ocre, típico de seus trabalhos da época — precipitou a vocação de diversos pintores surrealistas, como Masson e Magritte.

Na mais importante definição que Ernst deixou da colagem, são evidentes os pontos de afinidade com a imagem poética:

O encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente, parafraseando e generalizando a célebre frase de Lautréamont: *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie*²⁹.

O desdobramento dessa definição nos instrui sobre todas as técnicas associativas tratadas aqui.

Uma realidade inteiramente dada, cuja ingênua destinação parece ter sido fixada para sempre (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente em presença de uma outra realidade distante e não menos absurda (uma máquina de costura) era um lugar onde ambas devem sentir-se *deslocadas* (uma mesa de operação), escapará por esse fato

29. "Au-delà de la peinture", em *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 253.

de sua ingênua destinação e de sua identidade; ela passará de seu falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: guarda-chuva e máquina de costura farão amor.

O mecanismo do procedimento parece-me desvendado por esse simples exemplo. A transmutação completa se produzirá necessariamente todas as vezes que as condições tornarem-se favoráveis pelos seguintes dados: acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um plano que em aparência não lhes convém³⁰.

A definição de Ernst retoma, como se percebe, aspectos centrais da definição de imagem proposta por Reverdy, filtrada pelo "fortuite" de Lautréamont; na mesma direção, portanto, do que fizera Breton no primeiro manifesto surrealista.

No prefácio ao livro de fotomontagens de Ernst, *La Femme cent têtes*, o mesmo Breton coloca como outra grande virtude do procedimento a "desorientação sistemática" que ele trazia consigo. O alcance pretendido envolvia, naturalmente, algo mais do que o jogo gratuito ou o gosto pelo escândalo. Antes, o ponto de vista básico era o da criação de novas possibilidades de realidade, o que os surrealistas iriam associar, no início, ao trabalho onírico. Nesse sentido, Ernst enfatizava que "a mais nobre conquista da colagem era o irracional".

Outro aspecto importante: nos procedimentos da colagem e da fotomontagem, a atitude inicial do artista era necessariamente negativa e desconfiada em relação à ordem existente. A julgar pelos depoimentos do próprio Ernst, a "irritação" diante do material a ser trabalhado sempre precedia a potencialização de suas "faculdades visionárias". Tal irritação estaria, ainda, na origem de muitas de suas descobertas³¹.

30. *Idem*, pp. 255-256.

31. Ao testemunhar sobre as descobertas de certas técnicas de composição como a *frottage* e a colagem, Ernst afirma que elas vinham acompanhadas de uma "insuportável obsessão visual" e de um "olhar irritado". *Écritures*, *op. cit.*, p. 242.

Por outro lado, aquela ordem inicial é destruída já com vistas a um novo arranjo: insólito e arbitrário, mas revelador de sentidos possíveis e negligenciados. Na medida em que a colagem e a fotomontagem têm como material de trabalho coisas já existentes, podemos definir a sua orientação básica como aquela que vai do conhecido e banalizado para o desconhecido e surpreendente. O objetivo central, portanto, é mais uma vez o da invenção, como já tínhamos visto na concepção de imagem.

Uma variante desses dois procedimentos é o jogo denominado pelos surrealistas de *cadavre exquis*. Este consiste na criação coletiva (para os surrealistas a "colaboração" representava por si mesma uma espécie de colagem) de poemas e desenhos, a partir das seguintes regras: um dos participantes escreve um verso ou faz um fragmento de desenho numa folha de papel; em seguida, ele dobra a folha, de maneira a esconder a parte equivalente à sua participação, e a passa adiante para que outro "continue" a obra. O nome do jogo teve sua origem no primeiro texto assim realizado: "Le cadavre exquis / Boira le vin nouveau". Esse método combinatório, com sua regra de fatura muito estrita, proporcionava, contrariamente, resultados irracionais.

No Brasil, Murilo Mendes e sobretudo Jorge de Lima efetuaram pesquisas semelhantes, basicamente em relação à fotomontagem. A respeito das fotomontagens do último, Mário de Andrade faz observações luminosas. A natureza lúdica ("parece brincadeira") do procedimento envolve três etapas: inicialmente, recortar figuras; em seguida, reorganizá-las, colando; finalmente, o conjunto é fotografado. O resultado é um "todo fantástico e sugestivo", caracterizado sobretudo pelo jogo de luz e sombra ("é arte da luz"). No final, Mário faz uma afirmação muito importante para o nosso trabalho: as "diferentes

possibilidades de combinação" que a técnica propicia fazem dela "uma espécie de introdução à arte moderna"³².

Murilo Mendes, no prefácio ao livro de fotomontagens de Jorge de Lima, *A Pintura em Pânico*, fornece informações muito claras sobre a importância dessa técnica para ele mesmo.

A fotomontagem aparenta-se à pintura, à fotografia e ao ballet. Seus elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis; uma tesoura e goma arábica³³.

O efeito poético não reside, portanto, nem na complexidade dos meios utilizados, nem em cada elemento tomado em si mesmo, mas sim na sua combinação. (Friedrich afirma algo semelhante a respeito da poesia moderna, particularmente a de Éluard. A surpresa de uma imagem como "a palha da água", por exemplo, consiste na "tensão insólita" entre palavras que, tomadas isoladamente, são, no entanto, "extremamente simples do ponto de vista semântico".)

Outra declaração importante do poeta é a de que a "aliança entre pintura e fotografia permite e facilita o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular"; já se percebem aqui aspectos diferenciados e próprios do autor, que incorporou tais técnicas com vistas à construção de uma mitologia pessoal.

A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo³⁴.

32 "Fantasias de um Poeta", em Ana Maria Paulino (org.), *O Poeta Insólito: Fotomontagens de Jorge de Lima*, São Paulo, IBR-UNESP, 1987, pp. 9-10.

33 "Nota Liminar", em Jorge de Lima, *A Pintura em Pânico*, Rio de Janeiro, Tipografia Luso Brasileira, 1913.

34 *Ibidem*.

A idéia de criação irrestrita e descobridora de novas possibilidades é vital no procedimento, e dentro do pensamento utópico do poeta ela pode representar a antecipação de um estado, em que os conhecimentos científico e poético possam caminhar juntos.

Nessa "combinação do imprevisto com a lógica", já tocamos a definição por excelência de arte combinatória, da maneira como foi originalmente formulada, pois esta contém em si as idéias de procedimentos matemáticos e mesmo mecânicos aliados ao insólito e ao poético. Gustav René Hocke observa que é da própria natureza da arte combinatória o enlace de "método científico" e "resultados irracionais"³⁵.

Essa peculiaridade do conceito de arte combinatória representa, a meu ver, uma outra vantagem para a sua utilização na análise da poesia de Murilo Mendes. A tensão entre arte como impulso imaginativo e construção formal ("matemática da composição") é absolutamente essencial em Murilo Mendes, e todas as discussões sobre a unidade de sua obra têm de contornar o difícil contraste, em sua trajetória, entre o predomínio de uma poética surrealista no início e o de uma poética construtivista (se ela de fato existiu) nos livros finais. O que se pode observar é que tal tensão existe no interior do próprio surrealismo e também no de toda a arte moderna.

Murilo Mendes iria reiterar, no final da vida, a importância do procedimento no retrato-relâmpago sobre Ernst:

Confesso-lhe o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta de seu prodigioso livro de fotomontagens *La Femme cent têtes*, só comparável, no plano literário, ao do texto de *Les Illuminations*. De resto, creio que Ernst des-

cende de Rimbaud pela criação de uma atmosfera mágica; o confronto de elementos díspares; a violência do corte do poema ou do quadro; a paixão do enigma (aí foi ajudado pela obra do primeiro De Chirico)³⁶.

Novamente, aspectos ligados à imagem poética ou à "metáfora em toda a sua carga de força". A "atmosfera mágica" e o "enigma" envolvem a presença do "novo". O "confronto de elementos díspares" é o meio para revelá-lo; meio este, por sua vez, que implica a "violência do corte do poema" ou, ainda segundo as palavras de Murilo Mendes, a "supressão das passagens intermediárias".

A Montagem Cinematográfica

As idéias de "supressão das passagens intermediárias" e de "corte" evocam outro procedimento incorporado pelo poeta de outras artes. Provavelmente nos anos 20, Murilo Mendes escreveu um livro sobre cinema que depois preferiu destruir sem publicação. Anos depois, ele faria uma declaração preciosa a respeito das relações entre a sua poesia e a linguagem cinematográfica:

Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a "câmera" ora em primeiro, ora em segundo ou terceiro plano; planos estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, pela sua valorização ou afastamento no espaço do poema³⁷.

Ora, o poeta está se referindo a um aspecto particular da linguagem cinematográfica — a montagem — a qual efetiva-

35. "Ars Combinatoria", em *Il Mimetismo nella Letteratura*, Milano, Garzanti, 1975, p. 61.

36. "Max Ernst", em *Retratos Relâmpago*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973, pp. 79-80.

37. "A Poesia e o Nosso Tempo", *id. cit.*, p. 181.

mente tem enormes afinidades com a imagem poética e com a colagem, da maneira como foram tratadas acima. Para investigar as afinidades entre tais procedimentos, utilizaremos um texto exemplar de Eisenstein onde ele define a montagem cinematográfica, a partir de suas relações com o ideograma.

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer combinação) de dois hieróglifos não deve ser considerada como uma soma deles e sim como o seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, de outro grau; cada um deles, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. Do amálgama de hieróglifos isolados saiu — o ideograma. A combinação de dois elementos susceptíveis de serem "pintados" permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado. Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significam "chorar", uma faca + um coração = "tristeza", e assim por diante. Mas isso é...montagem!

O processo, simultâneo, do ideograma, ao combinar uma "boca" isolada e o símbolo dissociado de "criança" para formar o significado de "grito", não se identificaria com o que fazemos nós no cinema, com o fluxo temporal, ao provocarmos uma desproporção monstruosa entre as partes de um acontecimento que vai fluindo normalmente e que é de repente desmembrado num "primeiro plano de mãos que se agarram", em "planos médios de luta" e, finalmente, em "closes enormes de olhos esbugalhados", quando efetuamos, através da montagem, a desintegração do acontecimento em diversos planos? Quando fazemos um olho duas vezes maior do que o corpo de inteiro de um homem? Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo *nossa ponto de vista*. De acordo com o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento³¹ (o grifo é do próprio autor).

Desse modo, a montagem cinematográfica é definida ostensivamente como artifício artístico que contém os três elementos centrais em todos os procedimentos examinados aqui, e que

31. "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma", em Haroldo de Campos (org.), *Ideogramas: Lógica, Poesia, Linguagem*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977, pp. 167 e 172.

são particularmente importantes para a concepção de poesia de Murilo Mendes: em primeiro lugar, a atitude combinatória; em segundo lugar, a idéia de que os elementos combinados precipitam a aparição de algo "novo", ou um terceiro elemento "diferente"; finalmente, e como consequência, o que está por detrás da defesa da montagem ("a força básica do cinema") é a defesa de uma arte criadora, que se recusa ao papel de simples reprodução da realidade e que pretende, ao contrário, agir sobre ela, transfigurando-a. Além disso, as idéias de Eisenstein exprimem muito claramente outra característica, igualmente implícita nos demais procedimentos — a descontinuidade:

O que caracteriza a montagem é precisamente a colisão. O conflito entre dois pedaços, um em relação ao outro. Da colisão de dois fatores determinados, surge um conceito. [...] Portanto, montagem é conflito³².

Os recursos para realizar tal concepção são também muito próximos aos que já vimos atrás, guardadas as particularidades de cada arte: os conflitos entre "tomadas de primeiro plano e de plano de conjunto", ou entre "fragmentos escuros e fragmentos iluminados", ou, ainda, conflitos entre "um objeto e suas dimensões (pela utilização de lentes distorcidas)", entre um "acontecimento e sua duração (câmera lenta ou interrupções)" etc. Desdobrando as analogias entre ideograma e montagem, Eisenstein refere-se ainda à importância de certos aspectos do teatro japonês para a montagem cinematográfica, aspectos estes igualmente encontráveis nos outros procedimentos examinados: a "representação sem transições", "ou a representação mediante cortes", que consiste em "eliminar os intervalos entre

32. *Idem*, p. 176.

os estágios polares agudamente contrastantes" de uma mesma realidade, como por exemplo os da "expressão de uma fisionomia", e a "representação desintegrada" que "fracciona a ação em segmentos inteiramente desconexos entre si"¹⁰.

A Música

Restam, ainda, para completar o quadro desse amplo diálogo de Murilo Mendes com outras artes, muito característico do espírito das primeiras vanguardas do século, as relações de sua poesia com a música. Mesmo para quem não tenha conhecimentos técnicos do assunto, é possível avançar um pouco nesse sentido, pois o próprio autor foi generoso em sublinhar vários elementos daquele diálogo. Entre os seus escritos sobre música, pelo menos um merece destaque aqui, principalmente por possibilitar a articulação de aspectos da linguagem musical moderna com os outros procedimentos mencionados acima:

Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schönberg, Stravinsky, Alban Berg e o jazz¹¹.

O ritmo "sincopado", ou submetido a um tratamento de "cortes", aparece vinculado, portanto, às experiências da música atual. Mário de Andrade afirmava que a música moderna era "preferentemente polifônica" e se comprazia em "combinar

ritmos de todo o jeito"¹². Em Murilo Mendes, sobretudo nos livros até 1945, era muito freqüente a justaposição de versos, cada um com sentido e ritmo próprios, numa espécie de equivalente sonoro da "reunião de elementos diferentes".

A idéia de composição como encadeamento harmônico entre as partes fica em segundo plano, portanto, diante de um princípio mais amplo de "musicalidade", segundo o qual agrupar as dissonâncias sonoras é o resultado necessário de uma determinada concepção de poesia.

Dentro dessa idéia, e desdobrando as indicações do próprio Murilo Mendes, podemos chegar a uma aproximação perfeitamente coerente entre o aspecto plástico ou imagético de sua poesia e a sua "musicalidade" descontínua.

Efetivamente, as mais importantes experiências da música moderna contêm em si o princípio do "contraste". Adorno, em um famoso ensaio sobre a "nova música", afirma, por exemplo, que na música atonal "o registro sismográfico de choques traumáticos converteu-se na lei técnica da forma musical", e que tal lei "proíbe toda continuidade e desenvolvimento". Mesmo nas formulações posteriores do dodecafonismo, alguns desses aspectos permanecem:

O contraste como lei da forma não é menos obrigatório do que a transição da música tradicional[...] Poder-se-ia definir a última técnica dodecafônica como sistema de contrastes, como integração do que não está relacionado¹³.

Tal princípio, por outro lado, faz com que "o verdadeiro beneficiário da técnica dodecafônica seja o contraponto", cuja natureza é precisamente a "simultaneidade de partes independentes".

10. *Idem*, pp. 180-181.

11. "A Poesia e o Nosso Tempo", *ed. cit.*, p. 181.

12. *Pequena História da Música*, São Paulo, Martins, 1980, p. 207.

13. *Filosofia da Nova Música*, São Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 42-46.

Os momentos do decurso musical se sucedem com independência, como os estados psicológicos, primeiramente como choques e depois como figuras de contraste. Já não se acredita que o *continuum* do tempo possa conferir-lhes uma unidade⁴⁴.

Nesse último aspecto podemos incluir também o *jazz*, que teve enorme prestígio entre os compositores dos anos 10 e 20 pela sua "dissociação do tempo musical". Finalmente, no que se refere a Stravinsky, Adorno aproxima uma de suas obras fundamentais — *A História do Soldado* — das "montagens oníricas dos surrealistas, construídas com resíduos da vida cotidiana". Em outro momento, ele coloca como procedimentos paralelos as "montagens gráficas de Ernst e a técnica stravinskiana do choque"⁴⁵.

Insistimos, talvez demasiadamente, no fato de todos esses meios artísticos estarem na base de uma concepção de arte como *criação pura e válida por si mesma*. Tal insistência pareceu-nos necessária, pois é precisamente esse vínculo entre o artista criador por excelência e procedimentos combinatórios que deve ser reservado como decisivo para Murilo Mendes, e nós reiteraremos isso inúmeras vezes ao longo deste trabalho.

Ars Combinatoria

A idéia de utilizar a expressão *arte combinatória* surgiu da leitura de estudos sobre o surrealismo interessados em levantar as fontes do seu princípio básico de associação de idéias. Aspectos centrais da poética surrealista, e importantes também em Murilo Mendes, representavam, para alguns críticos, a atuação de processos combinatórios inicialmente presentes em

44. *Idem*, pp. 49 e 53-55.

45. *Idem*, pp. 141 e 150.

Raimundo Lúlio e, posteriormente, de modo mais sistemático, nas poéticas européias do barroco e do maneirismo.

Os jesuítas Athanasius Kircher (1601-1680), Baltasar Gracián (1601-1658) e Emanuele Tesauro (1591-1660), a partir da *Ars Compendiosa* de Raimundo Lúlio, impregnaram as poéticas da época de um princípio básico: "não existe nada que não possa ser reconduzido a outra coisa"⁴⁶. Tais poéticas, conseqüentemente, centraram-se nas diferentes possibilidades de procedimentos derivativos — os quais teriam sido revitalizados pela arte moderna, particularmente pelo surrealismo.

Hauser, por exemplo, observa que "as tendências quase maneiristas da arte moderna aparecem em sua forma mais pura no surrealismo", acrescentando que "o aspecto básico que une a ambos é o dualismo da perspectiva fundamental". Nos dois momentos, o ponto de vista comum é combinar elementos diferentes, pelo "conceito" na primeira e pela "montagem" na última:

A essência da montagem reside na combinação imediata de elementos heterogêneos; nesse sentido sua técnica incorpora o princípio formal de todo o surrealismo e na verdade de toda a arte moderna⁴⁷.

Diversos outros autores também associam o "caráter analógico da palavra dos tempos modernos" à "agudeza seiscenista". Hugo Friedrich, em um longo ensaio, discute as características básicas do que ele denomina de "lírica barroca" (particularmente a italiana), e algumas de suas conclusões são muito reveladoras no que se refere às afinidades entre a metáfora barroca e a moderna⁴⁸.

46. Gustav René Hocke, *op. cit.*, p. 58.

47. *Maneirismo*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1970, pp. 141 e 147.

48. *Epoca della lirica italiana. Il Seicento*, Milano, Mursia, 1970.

As poéticas da época formularam uma autêntica “teoria do insólito”, cujas maiores características eram “a improvisação e a velocidade”, o “acúmulo de acidentes casuais e a montagem do maior número possível de contrastes”. Nesse sentido, o que então mais se prezava no poeta eram o *ingegno* e a *acutezza*, noções que se confundiam. Algumas de suas qualidades são enumeradas por Emanuele Tesauro, autor de uma das mais importantes poéticas do período:

Intuição fulminante de analogias entre as coisas mais distantes. Fascinantes acoplamentos entre coisas que não têm nenhuma pertinência. Jogo infundável de combinações⁴⁹.

As indicações de Baltasar Gracián — “Buscar a correspondência recôndita entre os seres” e “Concordar os extremos que se repelem” — vinham na mesma direção. Tais noções envolviam, igualmente, a “liberdade de fantasia”, além de “furor e entusiasmo”:

Engenho é a capacidade de produzir algo que não existe, é a arte quase divina de fazer de um não-ente um ente, de fazer com que o leão torne-se um homem e a água uma cidade⁵⁰.

Novamente, portanto, temos a presença de processos combinatórios por detrás de uma *arte de criação*. O meio de se alcançar tal objetivo é também a utilização radical da metáfora, então definida como “mae da poesia” ou “mae de toda a agudeza”.

No entanto, a fantasia maneirista se manifestava principalmente como “combinação calculada”, e o seu estilo devia

afastar-se o máximo possível da linguagem simples e da natureza. As indicações práticas para fabricar “conceitos argutos” cristalizaram-se em uma “logística retórica e uma mecânica combinatória, cuja norma era tornar complicado o que é simples e embelezar o que é banal”. Tal “operação complicante”, na expressão de Hugo Friedrich, consistia na dilatação de um tema de base pelo encadeamento virtuosístico de metáforas:

Com efeito, não são poucas as poesias da época, das quais não há necessidade de compreender nada além da sua técnica combinatória, porque elas não querem ser nada além disso⁵¹.

O próprio Murilo Mendes fez uma ressalva semelhante e muito oportuna no contexto dessa discussão:

A poesia moderna do Brasil, ao contrário do que muitos afirmam, é tudo menos barroca. O conceito de barroco — salvo o caso especial de Jorge de Lima — é uma chave fácil demais para explicá-la. E é precisamente numa empresa de liquidação da ordem barroca, empresa que inclui o combate ao frio formalismo, o combate à interpretação convencional da nossa natureza e da nossa afetividade que eu vejo interessados — consciente ou inconscientemente — os poetas maiores do Brasil moderno⁵².

Esse reparo inequívoco de Murilo Mendes ao “frio formalismo” que pode envolver uma poética — como a dele próprio — fundada na combinação de elementos diferentes é muito revelador. Ele demonstra a necessidade de integrarmos aos meios propriamente técnicos de sua poesia, discutidos acima, elementos de sua atitude frente à realidade. Em outras

⁴⁹ Emanuele Tesauro *apud* Hugo Friedrich, *op. cit.*, pp. 87-89.

⁵⁰ *Idem*, p. 89.

⁵¹ *Idem*, p. 97.

⁵² “Conflito de Culturas em Três Poetas Brasileiros”, em *Atti del Primo Congresso di Studi Filologici e Storici Portoghesi e Brasiliani*, Pisa, 9-10 dez. 1960, *Annali dell'Istituto Orientale*, Pisa, Istituto Universitario Orientale, 1961, p. 113.

palavras, aqueles procedimentos combinatórios são inseparáveis de uma determinada visão de mundo, e é somente porque se mostraram ao poeta como o meio concreto de apreensão da *totalidade* que eles podem transcender o mero jogo associativo.

Reencontramos, assim, outro dos dois elementos anunciados no início desta dissertação — a totalidade — e para demonstrarmos como esse conceito pode sintetizar as aspirações mais caras ao poeta, passaremos a discutir, a partir de agora, o aspecto propriamente ideológico do seu pensamento.

3. O ESSENCIALISMO

Nas páginas anteriores, sublinhamos alguns recursos artísticos que nos permitiram identificar em que medida Murilo Mendes tinha uma concepção “moderna” de poesia, marcada por evidentes afinidades com as primeiras vanguardas do século, particularmente com o surrealismo.

Vários outros traços possibilitam, ainda, aproximarmos Murilo Mendes dos surrealistas: a recusa à especialização — que se manifestava, por exemplo, na idéia de que “viver a poesia” é mais importante do que escrevê-la (Breton proclamava a necessidade de “pratiquer la poésie”); a postura provocativa; e, sobretudo, o horizonte utópico e totalizante, que atribuía à arte uma “missão regeneradora”. Uma passagem célebre do segundo manifesto surrealista especifica esse último aspecto, e não podemos deixar de perceber como os procedimentos mencionados acima adequavam-se inteiramente a ele:

Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito do qual a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo deixam de ser percebidos