

O apocalipse do olhar em silêncio: poesia e pintura em Max Ernst e Murilo Mendes*

Ricardo Barreto

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

Resumo A partir de uma leitura comparada da tela ‘Édipo Rei’, de Max Ernst, e de “Poema da Tarde”, de Murilo Mendes, este ensaio pretende mostrar não só as correspondências entre os projetos estéticos de ambos, como também as marcas discerníveis de uma experiência sócio-histórica configurada pelo Surrealismo.

A proposta deste texto é estabelecer um liame entre a poesia do brasileiro Murilo Mendes e a pintura de Max Ernst a partir do conceito de *dissonância de imagens*. A idéia chave é investigar, através da comparação entre um poema e uma pintura, o sentido histórico da experiência moderna construída pelo Surrealismo, movimento que surgiu na França em 1919 e que teve, em toda a América Latina, um papel decisivo, tanto estético quanto político. Acredito que ler poesia e pintura, num exercício comparativo, possibilite, no caso específico da discussão sobre o Surrealismo, reativar um núcleo dialético em que a ruptura da linguagem se projete na vida social, problematizando-a antes de voltar potencializada para o cerne da expressão estética. Somada a isso, a leitura armada no contraponto poesia/pintura talvez permita rebater o entendimento chapado e diluído que vê o Surrealismo como um conjunto de excentricidades, fruto do esvaziamento de seu componente libertário e social.

Foi André Breton, numa primeira tentativa de definição, quem disse ser o Surrealismo um certo automatismo psíquico que corresponde, de forma estreita, a um estado de sonho, o mesmo estado de sonho que, nas palavras de Walter Benjamin, poderia ser compreendido como uma mobilização de certas “energias da embriaguez” radicalmente contrárias à “preparação metódica e disciplinada” da ação revolucionária (BENJAMIN: 1986, pp. 21-35). A arte como estado de surpresa, como deslocamento da percepção média do cotidiano, contém em si um poderoso ingrediente anárquico, destruidor e restaurador, ao mesmo tempo, da realidade circundante.

* Texto preparado para *Primeras Jornadas Internacionales de Literatura Comparada* – confluencias y intercambios, evento organizado pela *Asociación Peruana de Literatura Comparada*, realizado em novembro de 2004.

Antecedendo a definição de Breton e a análise de Benjamin, em 1921, Max Ernst pintava um de seus quadros mais emblemáticos, intitulado *Édipo-Rei*, no qual se pode perceber o esforço na tentativa de desamarrar a percepção racionalizada do olhar rumo ao inconsciente e o experimentalismo de linguagens novas que pudessem extrapolar o lugar-comum da arte comportada e burguesa. No mesmo caminho, o poeta brasileiro Murilo Mendes travava, no plano verbal, uma batalha contra as formas previsíveis de representação da realidade, desconfiando daquilo que via e tratando de captar o processo de metamorfose pelo qual o mundo parecia passar. Mais adiante, apresentarei algumas observações sobre esse quadro, da mesma maneira analisarei brevemente um dos poemas de Murilo, “Poema da Tarde”.

Desestabilização da ordem

A atitude de revolta que permeia a afirmação de Breton, ressaltando o sentido de evasão como maneira de driblar o controle da razão sobre a arte, encontrou ressonância intensa na obra do pintor alemão, cuja inventividade sem limites parecia responder às expectativas de uma produção artística que reunisse elementos de ordens diferentes: da dimensão psicológica do indivíduo moderno ao discurso científico, passando pelo resgate histórico que inclui um registro teológico e uma simbologia arcaica, ou mesmo pelos fatos do cotidiano tratados como fragmentos de um sonho, choque entre o delírio e a lucidez. Sua pintura traduz uma abertura capaz de subverter as ligações estáveis da leitura lógica e da coerência pacífica do olhar burguês: seu universo de imagens, colhido decerto do olhar primeiro sobre as coisas e violentamente submetido às associações imprevistas, questiona o nexos lógico entre as imagens que, por vezes, se dispõem em nosso cotidiano, forjando, pela força do acaso e pela aproximação entre o comum e o inédito, um plano de representação que mescla elementos oníricos à realidade direta e crua.

Moderníssimo, Ernst pode ser visto também como um dos que melhor transitaram pelas tendências da arte contemporânea. O diálogo com a colagem cubista, o inconformismo surrealista e mesmo as origens dadaístas indicam ser o pintor um dos artistas que ocuparam o centro da arte moderna. Daí sua pintura passar a ser um dos eixos sobre os quais se sustenta a arte deste século, seja pela postura inventiva com que lidava com novos materiais e técnicas, em sua maioria estranhos à prática artística, seja pela capacidade de influenciar outros artistas. Num inventário rápido, poderíamos destacar inovações como a *frottage* (esfregadura de um papel sobre uma superfície), a *grattage* (ação de raspagem de uma tela pintada, criando uma textura), o *decalque* e algo que, mais tarde, Jackson Pollock chamaria de *dripping*, definida assim por Ernst: “Atem uma lata de conserva vazia a um cordel, com um ou dois metros de comprimento, façam-lhe um buraquinho no fundo e encham a lata de tinta líquida. Façam oscilar a lata no extremo do cordel, por cima de uma tela em posição horizontal, dirigindo a lata com movimentos dos braços, dos ombros e do corpo

todo. Assim, gota a gota, desenham-se na tela linhas surpreendentes. Pode então começar o jogo de associações de idéias” (BISCHOFF: 1987, p. 71).

O trabalho nas duas pontas, na forma e no conteúdo, nas técnicas de expressão como nas armações simbólicas inéditas até então, representa, a um só tempo, uma capacidade criativa bastante dilatada e uma sensibilidade nova no contexto contemporâneo. Atando essas pontas, encontramos uma atitude política frente ao objeto estético marcado pela insatisfação, pela busca da liberdade e pela compreensão da realidade como resultante de um entrecruzamento incessante e despropositado de situações. O centro dessa atitude permitiu que embutisse, no desenvolvimento considerável de procedimentos plásticos, um comportamento irrequieto e uma ansiedade que busca testar os limites na ruptura dos códigos pictóricos, até o limite dos “*ácidos que corroeriam os contornos do universo conhecido*”, corrosão esta que tem por função a desestabilização da ordem do real, abrindo espaço para novas formas de percepção como proposta de rompimento com o que está previsto:

In automatic writing, possession was deliberately courted as a mean of short-circuiting language, of drawing words from their meanings and in so doing establishing magical connections between disparate concepts. Though there is nothing ‘automatic’ about them, the aim is similar in Ernst’s collage paintings (TURPIN: 1985, p. 48)

A crescente utilização do conceito de montagem, em detrimento do da composição tradicional da pintura, atesta sua preocupação com o questionamento da tradição e com a libertação do indivíduo das amarras do estabelecido¹, o que não deixa de ser um atentado contra o gosto médio e estável do burguês. Por outro lado, sua posição de mediador da tradição e da inovação pictórica, básicos em sua arte, colocam-no num ponto de confluência, fazendo com que se possa dizer que, em parte, dependa da articulação entre o novo e o velho, ou seja, daquilo que lhe sugere a pintura tradicional como ponto de partida para a inovação e o desenvolvimento de uma nova percepção. Ernst nos faz ler a história da arte de um outro ângulo².

A arte de Ernst se inscreve, portanto, na linhagem dos subversivos, dos inovadores, dos apocalípticos. A poética muriliana, que se apóia em vários elementos semelhantes aos de Ernst, registra também a inclinação para a imaginação libertária e para o desenvolvimento de uma experiência de transgressão, se bem que, no caso de Murilo Mendes, menos propensa ao comportamento virulento dos surrealistas e dadaístas, cujos excessos Ernst

¹ O caráter de investigação estética sempre foi uma das características mais marcantes da obra de Ernst, correspondendo inclusive a um dos elementos mais recorrentes nas variadas análises de seus críticos: “*Durante os primeiros tempos, a sua preocupação principal será a ruptura. Com esse objetivo, entre outras coisas, modifica o sujeito. A utilização de objetos estranhos à arte, bem como uma técnica completamente nova, são a ferramenta principal de sua libertação*”. Ulrich Bischoff, op. cit., p. 20.

² As referências em Ernst compõem uma lista imensa: no caso dos artistas representantes da tradição, temos de Rafael a Kaspar David Friedrich, passando pelo barroco na pintura; de Hölderlin e Novalis a Dostoiévski, na literatura. Ao mesmo tempo vemos tributos aos contemporâneos, como De Chirico, Picasso, Arp e os poetas surrealistas. O espectro de referências do pintor vai mais além: encontramos elementos pertencentes à mitologia nórdica, associados às experiências modernas da psicanálise, bem como as obsessões de infância ao às representações do mundo moderno.

experimentou. De fato, temos nas atitudes inquietas de ambos, poeta e pintor, o ajuste da inconformidade ao espaço poético, o gosto pelo deslocado, a exploração das imagens inco-muns. A necessidade de inovação, que percorre a obra do pintor alemão das origens às úl-timas pinturas, é uma das marcas que Murilo com certeza soube reconhecer e admirar pois, em parte, nela se viu. Vale recordar que o estreitamento de Murilo com a pintura, não ape-nas a de Ernst, mas de outros pintores contemporâneos e antigos, não ocorre por acaso. É possível afirmar que sua proximidade com o universo plástico seja uma das molas mestras de sua poética, motivando o trabalho com a imagem — com o plástico em detrimento do discursivo, como diria o também poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto.

O quadro que citei no início deste texto guarda, por exemplo, variadas relações com a poética muriliana, principalmente no campo estrutural. Colocando-se ao lado do famoso *Celebes* — que foi pintado também sob a mesma perspectiva estética, ou seja, valendo-se do recurso da colagem em seu “sentido surrealista”³ —, *Édipo-Rei* provoca o fruidor, chaman-do-lhe a atenção para o estranho e para o diferente que se camufla por detrás do senso co-mum. Essa sensação de *absurdez imediata* será, mais tarde, o fio condutor da experiência surrealista, fazendo com que se possa considerar que “não temos a todo instante realidades e sim uma figuração distinta, cuja coordenação é atribuição da vontade”⁴ que reconstrói a realidade segundo uma espécie de desorientação das faculdades de percepção para tirar daí uma nova leitura do mundo. Murilo também se valeu da *dissonância das imagens*, equiva-lente poético do estranhamento das figuras em Ernst, para expressar uma realidade plurali-zada e liberta. A técnica de montagem é um dos fatores que os aproxima, na medida em que permite a coexistência de elementos provindos do absurdo e do sonho em um mesmo plano de representação no qual se encontram outros retirados da realidade mais concreta e coti-diana, configurando assim uma mistura de experiências e sensações retiradas da vivência social e psíquica.

Ao se dedicar, em vários momentos de sua obra, à discussão de pintores, Murilo in-dica um caminho para a consideração de aspectos relativos ao aproveitamento do pictórico pelo poético⁵. O olhar do poeta para as artes plásticas, olhar que entende o ponto comum e a distinção que é possível depreender quando são tratados os aproveitamentos do pictórico pelo poético e vice-versa, tema recorrente na história das artes, aparece quando lemos al-guns de seus poemas.

Nesse sentido, Murilo se inscreve na tradição que toma a relação entre as artes co-mo uma zona franca, a partir da qual as correspondências existentes entre a literatura e as

³ “É Max Ernst que vemos ‘inventar’ a colagem em seu sentido surrealista, é Aragon quem comenta o fato já em 1923 da maneira mais precisa” (Chénieux-Gendron: 1992, p. 79).

⁴ O termo *absurdez imediata*, bem como o trecho entre aspas, foi retirado do *Manifesto do Surrealismo*, de 1924.

⁵ Estamos nos referindo ao trabalho de Aguinaldo José Gonçalves, *Laokoon Revisitado: relações homoló-gicas entre texto e imagem*, São Paulo: Edusp, 1994, em que discute o tema com grande amplitude, abor-dando-o tanto do ponto de vista histórico quanto proporcionando, através de comparações entre quadros e poemas, o levantamento de alguns problemas relativos à proximidade entre ambas as linguagens.

demais artes definem uma *ars combinatoria*,⁶ o que na prática se traduz como uma experiência de escrita alicerçada na transposição de elementos distintos para o espaço textual. Essas correspondências encontram seu intervalo de meditação e confluência numa atitude que é herdeira da tradição romântica que seria, posteriormente, radicalizada pelas Vanguardas. Essas relações de equivalência entre poesia e pintura integram tanto o exercício de se voltar para o estético quanto para a reflexão sobre os procedimentos de mescla textual e discursiva, avançando inclusive, como fez Baudelaire, sobre o plano das impurezas sem que se deixe de lado seu oposto de pureza. Como poeta, Murilo faz, do trânsito entre o verbal e o plástico, um exercício de síntese estética.

Édipo-Rei: leitura da imagem

Apresentarei uma análise breve da pintura de Max Ernst citada no início desta fala, retirando daí alguns pontos que discutiremos também na leitura de uma poesia de Murilo Mendes. A ênfase se dará, principalmente, naquilo que poderíamos entender por uma construção do olhar através da imagem.

A visão geral da tela faz notar um conjunto de imagens desconexas. Primeiramente vemos os dedos de uma mão enorme, ultrapassando uma janela que mais parece uma fresta diminuta, agarrando uma noz. Os dedos da mão, assim como a noz, são por sua vez trespassados por uma flecha e por um instrumento estranho, utilizado para marcar pés de pássaros. A paisagem esquematizada recorda aquelas pintadas por De Chirico, cujas proporções não correspondem às mesmas que podemos captar através de nosso olhar. Duas cabeças de pássaros, retratadas a partir de um efeito de estranhamento — que nos leva a interrogar acerca do realismo excessivo com a qual fora representada a mão —, surgem de um buraco que está no chão. Aliás, percebemos na correspondência inequívoca entre o formato dos olhos dos pássaros e a noz, associados aos objetos perfurantes, um apelo erótico evidente. Por extensão, essa mesma noz parece representar também um símbolo da vida uterina. Ambas as cabeças de pássaro miram, com um olhar hipnótico e avermelhado, algo que se dispõe para além da moldura, sugerindo um clima de mistério, o mesmo mistério que caracteriza a viagem solitária de um balão ao longe, perdido no céu de coloração gradual, que vai do tom claro de azul à noite enegrecida, noite essa que pesa sobre a tela.

Pintado em 1921, *Édipo-Rei* faz parte de um dos primeiros quadros em que Max Ernst usa a técnica mista de montagem e colagem. O sentido de mistério que envolve a cena, a atmosfera insólita que resulta na visão da tela e a articulação aparentemente aleatória entre os elementos se aproximam em muito daquilo que costumamos encontrar na poesia muriliana.

⁶ Sobre o conceito e montagem na poesia de Murilo Mendes, ver Murilo Marcondes de Moura, *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, São Paulo, Edusp/Giordano, 1995.

Contudo, a visão das imagens que proporcionam sensações de diversas ordens, representadas na mescla de elementos diversos, não acaba por aqui. Vemos que um dos pássaros está cercado (sugestão de alguma interdição?), enquanto que o outro apresenta dois chifres, os quais vemos amarrados à extremidade de um longo fio que se projeta para o topo da cena. O primeiro plano, de onde se destacam os pássaros, a noz e a mão, destoa do fundo, regulado pelas linhas retas dos tijolos da habitação, de cuja janela surgem os quatro dedos indicando, metaforicamente, um ato de penetração.

As cores que compõem esses elementos tendem para o ocre, para os tons próximos da terra, em contraposição ao azul e cinza do céu que está no fundo. O resultado, apoiado nesse equilíbrio cromático pouco luminoso, evidenciaria uma certa tranqüilidade, não fosse a ambigüidade dos pássaros, seres alados e terrestres ao mesmo tempo, e a desproporção dos elementos, que causa algum desconforto a quem vê. As zonas de cor, de ligeira diferenciação, reforçam os tons terrosos de modo que os fragmentos se integrem em uma linguagem tensa e emocional. Os marrons e verdes, a gradação do azul, que integram algumas das imagens, propiciam uma ambiência nostálgica, porém longe de qualquer lirismo poético, dado que as imagens logo nos põem fora de quaisquer sentimentos de ordem pessoal.

As linhas de fuga acentuam o anguloso das construções, enquanto que as formas mais arredondadas compõem as figuras em destaque, de modo que forma e fundo se choquem. Poderíamos pensar nas motivações cubistas e na conseqüente racionalidade que é evocada na ordem geométrica das construções que são dispostas ao fundo, em contraposição ao aleatório que se constitui das formas ovaladas nas figuras de frente, impondo alguma ordem hierárquica à tela. Nesse sentido, a variação entre as linhas curvas e retas significaria, em um nível estrutural, uma oposição, ao passo que as cores uniformes graduais corresponderiam a um princípio de unidade. O diálogo entre as linhas e as cores é fundamental para a planificação que rege o quadro. Vemos e nos identificamos, à primeira vista, com os elementos ilógicos que ocupam a frente da tela, ou seja, somos “forçados” a aceitar aquilo que nos parece menos comum, que são os pássaros estranhos e a noz perfurada que é sustentada pela mão.

O vocabulário plástico, portanto, enfatiza três aspectos: a utilização das *linhas* — firmes e impositivas em um momento e ovaladas em outros —, das *cores* — como elementos de remissão ao passado e integradoras das figuras no mesmo plano de representação — e a composição dos *planos* na ordenação das imagens. Dessa forma, se a leitura imediatamente conduz para a decifração dos elementos mais destacados que ocupam o primeiro plano, isso ocorre pela inserção desses elementos no espaço constituído geometricamente.

A estrutura apela para os fragmentos, o que enfatiza o sentido geral da composição como elaborada alegoricamente. A mão enorme, as cabeças de pássaros que se assemelham a pombas, os muros sugerindo construções isoladas e desproporcionais: recriações da memória que “cola”, peça a peça, imagens provenientes do mundo comum, apesar de não corresponderem a qualquer indicação de racionalidade ou previsibilidade. Os pássaros e as

cores ocupam um papel fundamental na organização das sensações que são sugeridas, entre o terrestre e o celeste, sensações de um devaneio preso ao mundo, tensão entre o desejo e a realidade.

Alguns dos símbolos presentes no quadro nos interrogam, definindo-lhes uma chave fixa que nos permita decifrá-los⁷. Se a simbologia complexa alude ao mito de Édipo, pelo olhar estático dos pássaros (um olhar que lembra o de um cego) e pela imagem da perfuração da noz (cujo formato de um olho já dissemos ser inequívoca), a ocupação do espaço é moderna, bem como a desproporção entre os elementos, criando um efeito insólito e, ao mesmo tempo, rotineiro, posto que os elementos retratados são constantes em nosso cotidiano. O castigo de Édipo, caso pensemos na noz entreaberta como uma metáfora do olho perfurado e também imagem do órgão genital feminino, remete à cena conhecida do filme *Um Cão Andaluz*, de Luis Buñuel, imagem cinematográfica que é marca do surrealismo. Da mesma maneira, os pássaros como seres alados e terrestres, em um notável efeito de transposição (pois não vêm dos céus, mas sim do chão) recordam imagens provindas do delírio, em cenas muito comuns em outras pinturas surrealistas e na iconografia de Bosch, em especial nos *Jardins das Delícias*.

A tensão existente entre o interior da habitação e seu exterior supõe várias dimensões que não são explicitadas ao olhar do espectador. O buraco de onde vêm os pássaros que observamos absortos e o olhar fixo dos dois para aquilo que existe fora da moldura acentuam essa sensação. Vemos, então, apenas parte daquilo que deveríamos ver, permanecendo o restante além das possibilidades de nossa visão. A relação entre o olhar do fruidor e o mito é assim constituída: ficamos com uma visão parcial, como se o sentido geral nos escapasse, como se as *imagens manifestadas* ocultassem os *pensamentos latentes* do que se esconde por detrás dos símbolos presentes na pintura⁸. Da mesma forma que Édipo se interroga sobre seu destino sem poder compreendê-lo por completo, observamos uma cena que não entendemos racionalmente. Em suma, vivenciamos o mito edipiano, sua cegueira e sua falta de entendimento, seu desconhecimento do sentido verdadeiro que se oculta por trás das imagens, transfiguradas aqui na colagem de elementos de ordens diversas e de forte apelo erótico e simbólico. Fruidor e obra se confundem, como se a perspectiva da existência humana se resumisse à revivificação do mito.

O procedimento de montagem, a partir das imagens dissociadas dos pássaros e da mão segurando a noz, cria um efeito de distanciamento que quer reduzir a sensação de mal-estar contida no sentido do incesto que as imagens se esforçam por ocultar. O *deslocamento* do sentido primeiro do incesto para imagens aleatórias e a *condensação* de símbolos variados em um mesmo plano de representação aludem à presença do onírico como dado da

⁷ A adjacência dessa forma de interpretação da pintura em Ernst ao método psicanalítico parecia ser prevista pelo pintor, principalmente pelos estudos que realizou sobre a função do sonho como maneira de libertação dos impulsos psicológicos. Sobre o método de interpretação, ver Pesch: 1966, pp. 144-154.

⁸ A analogia com os termos da psicanálise (conteúdo *manifesto do sonho* e *pensamento latente do sonho*) parece dar conta da relação de censura que está subentendida nessa pintura de Ernst. Ver Freud: 1988, pp. 49-61.

estrutura da tela⁹. Dessa forma, os pássaros, que irrompem a cena provenientes do chão, podem ser entendidos como um conjunto de forças psíquicas que não podem ser controladas, forças associadas ao mundo animal que povoam o inconsciente humano. O aproveitamento da imagem dos pássaros nessa tela, indicação do *volátil* recorrente nas obras de Ernst a partir dos anos vinte¹⁰, como seres que aparecem do chão (e não dos céus como era de se supor), promove uma inversão irônica do alto e do baixo, questionados pela organização fora daquilo que supomos o correto. Na imagética ocidental cristã, o pássaro vindo dos céus representa o contato entre o divino e o humano. Em se tratando dessas imagens, não há lugar para a redenção da culpa causada pelo contato carnal entre mãe e filho. Ao contrário, vemos registrada a cena (sublimada) da castração e a conseqüente punição de Édipo pelo ato incestuoso.

Dando início ao antropomorfismo em sua obra nesse período, Ernst utiliza os pássaros como representações dotadas de uma dose de humanidade. A fusão entre os reinos animal e mineral às formas humanas será acentuada em muitas de suas obras posteriores¹¹, motivada principalmente pela representação das forças incontidas e transgressoras da libido e dos medos, configurando-se como um impulso do inconsciente retratado pela mescla de elementos de naturezas diversas. Dessa forma, os cornos na cabeça de um dos pássaros condensam a imagem do boi ao do ser alado, unindo, também, o céu e a terra, o instinto e a razão. Seguindo essa linha de interpretação, a condensação mais ampla de elementos, caso pensemos na tela como um todo — animais e instrumentos estranhos, as mãos enormes e a cabeça dos pássaros, o fio que pende e o balão ao fundo, o mecânico e humano, o animal e o vegetal, e o arranjo supostamente aleatório entre eles —, se associa à ocupação do espaço tridimensional e desolado, composto de fragmentos de planos que sugerem uma geometria que se choca ao tema edipiano. A exploração das imagens provindas do inconsciente e o mecanismo de composição que equilibra o aleatório e a distensão dos meios de representação serão algumas das marcas mais evidentes em toda a sua pintura posterior, inclusive quando abandona o movimento surrealista.

O novo e o antigo, traduzidos na linguagem moderna como maneira de apropriação do complexo psíquico, coexistem nesse quadro. A exploração da dimensão psíquica através

⁹ A técnica da montagem segundo a ótica surrealista sustenta nesse quadro uma identificação com os mecanismos do sonho de maneira inequívoca. Aliás, desse encontro feliz entre a interpretação dos sonhos e a linguagem surrealista se pode elaborar uma análise da utilização da imagem nas obras de pintores e literatos vinculados ao movimento. Ver Berranger, in: Formentelli: 1987, pp. 73-84.

¹⁰ “Os pássaros têm um papel predominante na obra de Max Ernst. No princípio da sua autobiografia encontramos a identificação clara com o volátil: essa utilização do pássaro como representante do ser humano foi, aliás, imediatamente aceite. Um poema de Eluard define assim Max Ernst: ‘Vestido de penas e abandonado ao mar, transformou sua sombra em vôo, em vôo dos pássaros da liberdade’. Um outro texto de Jacques Viot, descreve o amigo e inventor de imagens como um predador: ‘Max Ernst internou-se sozinho na floresta, numa floresta como não existe nas histórias dos caçadores.’ Desde o princípio dos anos vinte, o pássaro passa a ser um dos seus motivos emblemáticos mais comuns, em primeiro lugar, sob a forma de uma pomba.” In: Ulrich Bischoff, op. cit., pp. 50 e 51.

¹¹ Estou me referindo à enorme quantidade de pinturas nos quais o pintor retrata formas híbridas de mundos misturados, tais como *Figura Humana*, de 1931, *Marlène (Mulher e Criança)*, de 1940/41, *O Vestir da Noiva*, de 1939, *O Surrealismo e a Pintura*, de 1942, e esculturas como *Capricorne*, de 1948.

da conjugação de elementos díspares em uma mesma representação tem por intenção a libertação do inconsciente, que se depara com a violência subentendida no processo de castração, representada na imagem do pássaro detido pelo cercado de madeira, na perfuração da noz e na sugestão do sangue nos olhos dos pássaros. A sensação de que um sonho foi transposto para uma tela, em função do dado aleatório que preside o arranjo dos elementos pintados, se combina à articulação complexa entre os símbolos existentes nessa pintura, criando um efeito surpreendente e, ao mesmo tempo, de sublimação em razão da censura, na medida em que a visão do ato transgressor não é direta, mas sim sugerida simbolicamente.

A imagem no poema

Lendo agora o “Poema da Tarde”, de Murilo Mendes, notamos que alguns procedimentos na composição das imagens se assemelham ao do quadro analisado:

*A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos.
Uma estrela apareceu no fim deste meu sangue,
Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca.
Todas as formas servem-se mutuamente,
Umhas em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,
Regando o coração e a cabeça do homem:*

*E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
Que, sem querer, canta.*

Esse pequeno poema, publicado em *Poesia Liberdade*, de 1947, também parece estruturar-se a partir do choque entre elementos díspares que ocupam um mesmo cenário, o que aponta para um problema básico que é o limite entre o poético e o não-poético. O mundo, pela força da poesia, é refundido, reeditado a partir de elementos que se encontram à disposição da capacidade ordenadora do eu lírico, que não dispensa tratamento diferenciado para cada uma das coisas que toma. Há, além da questão da recusa nos limites, uma outra problemática, que é a da ausência de hierarquia. Um mundo sem valor: eis uma das possibilidades de entendimento de um conteúdo político na obra de Murilo Mendes, pois, se não há diferença de valor, tudo possui um mesmo status, o que significa dizer que tudo está aí para tornar-se poesia e, portanto, para negar seu valor mercantil. Aproveitando a pista que temos no título do livro, a poesia se consolida completamente, na visão de Murilo, quando se rompem as amarras determinadas pela lógica canhestra e imediata da vida prosaica, ou seja, a poesia é o espaço legítimo da liberdade. A conciliação de contrários, a imprevisibilidade e a atmosfera insólita funcionariam, nessa perspectiva, como um antídoto contra uma outra irracionalidade, essa mais feroz, que rege, sob manto ideológico da sociedade moderna, os paradoxos da civilização racionalista.

Inicialmente, se observarmos mais de perto a maneira como as imagens do poema se estruturam, vemos, misturados ao corpo do eu lírico, os ramos de uma árvore e uma es-

trela, como se o alto e o baixo se projetassem sobre o extrato médio da existência humana, penetrando no corpo até tornar-se sangue. Na tradição da poesia ocidental, a fusão entre homem e natureza marca uma experiência de caráter mitopoético, em que uma ordem antropocêntrica é geradora e ordenadora da realidade, tanto a humana quanto a divina. Antes mesmo de pensarmos em transcendência, é perceptível que se trata aqui de uma visão da imanência, na medida em que é de dentro do corpo que se instaura o mundo, o que aponta para uma dimensão epistemológica e ontológica da existência. A poesia é também forma de conhecimento, em movimentos de fechamento e abertura do eu para o mundo que o circunda. O aspecto polarizador das formas de conhecimento lógico, nas quais se vê uma divisão entre sujeito e objeto, é eliminado no poema. Não há distância entre o eu e as coisas que se encontram ao seu redor, pois tudo se integra num mesmo organismo, catalisador de uma totalidade que se quer cósmica, até o momento em que mergulha na referência pessoal, na história do sujeito localizado. A divisa entre o que pertence ao interior da poesia e o que está fora é rompida: Maria da Saudade, mulher de Murilo, ingressa no espaço sem limite do poema como alguém que está, a um só tempo, na história dos homens e para além dela, da mesma forma que está dentro e fora da poesia.

A fusão entre mundos que ocupam medidas diferentes e não correlacionadas, tais como o mundo vegetal e o cósmico representados pelos galhos e pela estrela, nos fornece uma pista sobre o modo de composição da poesia de Murilo Mendes. É como se não houvesse limites entre os objetos, como se a natureza estivesse sempre predisposta a ser recriada pela vontade do eu. A volição é, portanto, o motor do poema, desejo de não reconhecer as demarcações entre espaços e de ensaiar uma espécie de poesia plena e pura, feita de elementos retirados do mais alto, mas também daquilo que é impuro para a própria poesia, isto é, o factual, o histórico.

Há um movimento duplo de dispersão e concentração das imagens: a natureza aberta e sem limites, que vai do chão para os céus, encontra correspondência na descrição fragmentada do corpo humano (mãos, sangue, nuca, coração e cabeça). A expressão da totalidade funciona aqui como uma grande alegoria, como fragmentos de restos que, tal qual estilhaços, aderem à pele. O princípio de correspondência faz com que as formas se “sirvam mutuamente” umas das outras. A ausência de limites estabelecidos mistura também as formas de apreensão da paisagem que se desenha: canto, hálito e imagem, num trânsito sinestésico de música, olfato e visão, dão à tarde evocada no poema um sentido especial, extraordinário, fora do comum.

Como na pintura de Ernst, a poesia de Murilo Mendes diz de uma libertação dos sentidos e de uma desconstrução da história. Revisitar o mito, para percebê-lo integrado à vida, define uma atitude que, como afirmei no início, é parte da ação revolucionária verdadeiramente embriagada e libertária.

Bibliografia consultada

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst: para além da pintura*. Colônia: Benedikt Taschen, 1987.
- BONNET, Marguerite. *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: José Corti, 1988.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FORMENTELLI, Eliane et alii. *Du Surréalisme et du Plaisir*. 2 ed. Paris: José Corti, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Sur le Rêve*. 3 ed. Paris: Gallimard, 1988.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laoookoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
- KLEE, Paul. *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires : Ediciones Caldén, 1979.
- LÉGER, Fernand. *Fonctions de la peinture*. Paris: Gallimard, 1997.
- MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1997.
- MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- PESCH, Edgar. *Pour Connaître la Pensée de Freud*. 2 ed. Paris: Bordas, 1966.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: José Corti, 1992.
- SPITZ, Ellen Handler. *Museums of the mind: Magritte's Labyrinth and Other Essays in Arts*. Michigan: Yale University, 1994.
- Surrealismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1996.
- TURPIN, Ian. *Ernst*. 2 ed. Londres: Phaidon, 1993.
- VENTURI, Lionello. *Para compreender a pintura: de Giotto a Chagall*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, s/d.
- WALDBERG, Patrick et alii. *Dada Surréalisme*. Paris: Rive-Gauche Productions, 1981.

WILSON, Simon. *Surrealist Painting*. Inglaterra: Phaidon Limited/Littlegate House/St. Ebbe's Street Oxford, 1982.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Anexo



Max Ernst. *Edipo Rei*. 1922. óleo sobre tela. 93 x 102 cm. Coleção particular.