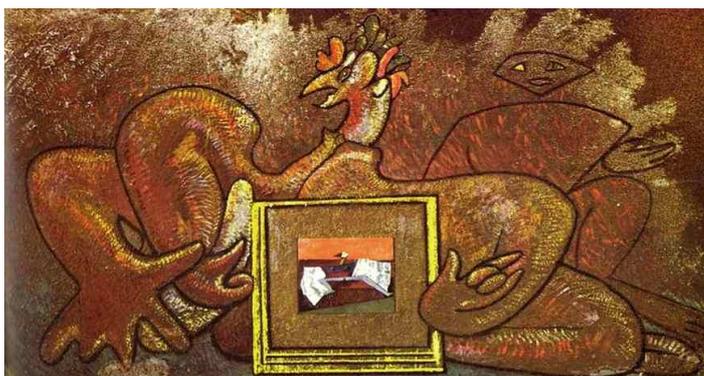


3.

Loplop Apresenta Murilo Mendes

“Maneja o caos que regula”

(Murilo Mendes, *Murilograma a Baudelaire*)



Max Ernst. *Loplop introduces Loplop* (1930)

Em *Retratos-Relâmpago*, o capítulo que Murilo Mendes dedica a André Breton é escrito sob o impacto da morte do fundador do surrealismo, ocorrida em 1966. “Fui hoje enterrar André Breton (...)”, assim o poeta começa o seu relato, em que define Breton como “um *beatnik* por excelência”, estabelecendo uma ponte entre a revolta representada pelo movimento surrealista e a geração *Beat*, daquela década, que seria igualmente anti-conformista, espécie de desdobramento da escola francesa. Importa mais, contudo, a ambiguidade nada casual que Murilo imprime ao texto, ao utilizar o verbo enterrar na primeira pessoa. Ambiguidade que reflete a relação dúbia que manteve desde sempre com o surrealismo. “Enterrei portanto um personagem fabuloso da minha vida, que me causava alternativamente atração e repulsa¹³⁷”, ele conclui, nesse retrato-obituário.

O surrealismo de Murilo fugia a qualquer ortodoxia, como ele inúmeras vezes fez questão de afirmar. Nosso intento aqui, entretanto, é compreender, não apenas a influência que o movimento exerceu sobre sua obra, mas, sobretudo,

¹³⁷ MENDES, M., PCeP, *Retratos-relâmpago*, p. 1238.

analisar os pontos de contato e de afastamento com relação a essa “doutrina”¹³⁸. Ao contrário do que se poderia pensar em um primeiro momento, não foi a religião que o distanciou de uma adesão mais efetiva ao movimento, em que pese “a rebelião apaixonada e amargurada contra o catolicismo, no curso da qual o surrealismo foi criado por Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire”¹³⁹, como escreve Walter Benjamin no ensaio sobre o que o filósofo qualificaria como “o último instantâneo da inteligência européia”. Antes, o que possibilitou ao poeta “escapar da ortodoxia” – “Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton”¹⁴⁰, afirma, com *humour* – foi a própria rigidez que o novo modo de expressão trazia embutida, seja na proposta da escritura automática, seja em seu engajamento político-revolucionário.

3.1

Surrealismo à brasileira

Quando volta de sua segunda viagem à Europa, em 1927, Ismael Nery traz notícias instigantes do surrealismo, sobre o qual acabava de tomar conhecimento. Em Paris, ele encontra Breton, Marcel Noll, Marc Chagall (que não pertencia ao grupo, mas que influenciaria fortemente o pintor brasileiro, em processo que Murilo descreve como “assimilação inteligente”). Assim como Nery, Murilo empolga-se com o movimento. “Desde a primeira época da formação do surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura”¹⁴¹, lembraria, muitos anos depois.

¹³⁸ Assim Murilo se refere ao surrealismo, ao contar como teve notícias do movimento por meio do pintor Ismael Nery. MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 65.

¹³⁹ BENJAMIN, W., “O surrealismo”. In: *Textos escolhidos*, p. 76.

¹⁴⁰ MENDES, M., PCeP, *ibidem*.

¹⁴¹ Idem, *Retratos-Relâmpago*, p. 1270. A passagem faz parte do texto sobre Giorgio De Chirico, escrito em 1971.

No Brasil dos anos 20, como narra o autor dos *Retratos-Relâmpago*, os intelectuais eram, “na grande maioria, agnósticos, comunistas ou comunizantes”, do que se pode depreender o isolamento do grupo reunido em torno de Ismael. Assim, as notícias sobre o surrealismo e seus princípios libertários soaram aos ouvidos do artista cristão e do poeta que, nessa ocasião, mais inclinado a tendências anárquicas, ainda não se convertera ao catolicismo, como um irrecusável aceno de inserção na modernidade. Murilo rememora aquele momento:

Mesmo muitos [intelectuais] com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano. A religião aparecia como qualquer coisa de obsoleto, definitivamente ultrapassada. O catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica. Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga ideia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro que saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação.¹⁴²

Embora o poeta tenha se dado conta dos movimentos de vanguarda que surgiam na Europa por meio de Ismael Nery, no Brasil já havia antes disso algum rumor sobre o surrealismo, que lhe passara despercebido. Informa Robert Ponge que, em 1925, após terem lido a *Nouvelle Revue Française* e a revista *Commerce*, que publicara ensaio do poeta Louis Aragon, os editores da revista *Estética*, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes neto, começaram a “escrever cartas surrealistas, conforme a receita de Breton”¹⁴³.

Nesse mesmo ano, Prudente publica, no segundo número da *Estética*, um texto em que se refere ao artigo do crítico francês Benjamin Crémieux sobre o surrealismo na *Nouvelle Revue Française*, e no número seguinte da revista, Buarque de Holanda reivindica “uma declaração dos direitos do sonho”¹⁴⁴.

Ponge nota, contudo, que tais citações mantinham-se discretas, de tal maneira que, embora mencionasse o lema da capa do primeiro número de *La Révolution Surrealiste* (publicada entre 1924 e 1929 e inicialmente dirigida por

¹⁴² MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 25.

¹⁴³ PONGE, Robert. *Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950*. Alea, vol. 6, n.1, 2004. www.scielo.br/pdf/alea/v6n1/a05v06n1.pdf

¹⁴⁴ Idem.

Pierre Naville e Benjamin Péret), Buarque não chegou a formular a palavra surrealista (“ou supra-realista, como se usava então”¹⁴⁵. Em 1925, ainda, Prudente publica um texto de escritura automática no jornal *A Noite* e, em 1927, outro na revista *Verde*.

Assim, quando Murilo se informa sobre o surrealismo, este se encontra em seu apogeu. Breton, tendo rompido com o grupo dadaísta, do qual fazia parte desde 1916, lança em 1919 a revista *Littérature*, com Philippe Soupault e Louis Aragon, e cinco anos mais tarde, em 1924, o primeiro *Manifesto do Surrealismo*, em que define o termo como “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”¹⁴⁶.

Mais de uma vez Murilo refere-se à descoberta do surrealismo – com “Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos”¹⁴⁷ – como um *coup de foudre*. As palavras de Breton no manifesto, contudo, parecem ter causado igual – ou até menor – impacto do que o decisivo encontro com o livro de colagens *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, publicado em 1929. Murilo conta que, ao conhecer sua obra, Ismael lhe diz: “Meus bonecos (assim chamava a seus quadros) têm pouca pintura... mas diante dos de Max Ernst, são clássicos”¹⁴⁸. Décadas depois, quando tem a oportunidade de visitar o artista plástico alemão, em Paris, o poeta revela o que significou, para ele, o encontro com esta obra:

Confesso-lhe o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens *La femme 100 têtes*, só comparável, no plano literário, à do texto de *Les illuminations*. De resto, creio que Max Ernst descende 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). É um vidente. Perguntaram-lhe um dia qual sua ocupação preferida. Resposta: desde menino, olhar.¹⁴⁹

¹⁴⁵ Segundo Ponge, o movimento mereceu então reações pouco favoráveis de intelectuais brasileiros, como “as de Mário de Andrade (assaz reticente com o surrealismo), Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Tristão de Athayde (francamente contrários)”.

¹⁴⁶ BRETON, A., *Manifestos do surrealismo*. Lisboa, Ed. Salamandra, 1962.

¹⁴⁷ MENDES, M., PCeP, p. 1238.

¹⁴⁸ MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 111.

¹⁴⁹ MENDES, M., *Idem*, p. 1248.

A descrição do golpe causado pelo livro quase pode ser tomada como auto-retrato, já que Murilo aí resume os tópicos que de fato lhe interessaram no surrealismo, sem falar na ênfase conferida pelo pintor ao olhar, com a qual se identificava integralmente, tema que desenvolvemos no primeiro ensaio. Em outro texto que escreve sobre o criador do surrealismo, *Hommage a Breton*, de 1967, Murilo cita o prefácio “Avis au lecteur pour”, que o autor de *Nadja* escreveu para o livro de Ernst, sublinhando os trechos em que este diz que “la surréalité sera fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout” e “toutes choses sont appelées à d’autres utilités que celles qu’on leur attribue généralement”¹⁵⁰.

O estranhamento (ou o “despauamento” completo), a pesquisa de uma realidade “outra”, o culto à imaginação, o reencantamento da vida, o questionamento do império da lógica, a libertação das imposições de uma natureza catalogada e rotineira, o enfoque onírico – estes são temas que irão repercutir em Murilo, desde os primeiros livros de poesia até a prosa desenvolvida mais sistematicamente a partir de sua ida para a Itália. “Abrazei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares”¹⁵¹, resume, discriminando aqueles elementos que incorporou à sua poética, assim como as técnicas da montagem e da colagem.

Não é difícil, contudo, encontrar ecos do *Manifesto* nas várias passagens em que Murilo discorre sobre o surrealismo e se pode até cogitar sobre a presença do pensamento de Breton na valorização da visualidade preponderante em sua linguagem poética e, mais especificamente, na imagem do relâmpago, consagrada por Murilo na escolha do título *Retratos-relâmpago* e no próprio conceito deste livro. Destacamos um trecho do documento fundador do surrealismo, que, embora longo, é particularmente esclarecedor nesse sentido:

(...) da aproximação de certa maneira fortuita dos dois termos que brotou uma luz especial, a luz da imagem, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores. (...) Temos pois que admitir que os dois termos da imagem não são deduzidos um do outro pelo espírito tendo em vista a faísca a produzir, que são produtos simultâneos da atividade a que chamo

¹⁵⁰ “A surrealidade será função de nossa vontade de ‘despauamento’ completo de tudo” e “todas as coisas têm utilidades outras do que aquelas que lhes atribuímos em geral”. MENDES, M., PCeP, *Papiers*, p. 1591.

¹⁵¹ Idem, *Retratos-Relâmpago*, p. 1238.

surrealista, limitando-se a razão a verificar e apreciar o fenômeno luminoso. E do mesmo modo que a dimensão da faísca ganha pelo fato de se produzir através de gases rarificados, também a atmosfera surrealista criada pela escrita mecânica, que eu quis por ao alcance de todos, se presta singularmente à produção das mais belas imagens. Pode mesmo dizer-se que as imagens aparecem, nesta corrida vertiginosa, como único guião do espírito. O espírito convence-se pouco e pouco da realidade suprema destas imagens (...) E vai levado por estas imagens que o arrebatam, que mal lhe dão tempo para assoprar o fogo dos dedos. É a mais bela das noites, a *noite dos relâmpagos*: o dia é noite, comparado com ela.¹⁵²

Em sua definição da colagem – sem dúvida tributária de Lautréamont, com a célebre sentença de *Les chants de Maldoror*: “belo como (...) o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva”¹⁵³, destacada também por Breton –, Ernst aproxima a técnica à exploração sistemática do “encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, e o cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades”¹⁵⁴.

Claramente sob a inspiração de Ernst¹⁵⁵, o poeta Jorge de Lima – com quem Murilo havia publicado, em 1935, *Tempo e eternidade*¹⁵⁶ – edita seu álbum de fotomontagens *A pintura em pânico*, em 1943. Assina a apresentação o autor de *A poesia em pânico* (1937), reafirmando, nessa “Nota liminar”, as características surrealistas que lhe pareciam mais produtivas. A nota traz informações muito claras sobre a importância da técnica da fotomontagem. Escreve Murilo:

Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito e do cotidiano, do universal com o particular. (...) Há uma combinação do imprevisto com a lógica (...)¹⁵⁷

¹⁵² BRETON, A., *Manifesto do surrealismo*.

¹⁵³ Sentença, aliás, citada por Murilo. Sobre a inusitada aproximação entre Shakespeare e Castro Alves, ele comenta, entre parênteses: “encontro nada crítico, mais insólito que o outro, do guarda-chuva com a máquina de costura”. Idem, *Poliedro*, p. 1005.

¹⁵⁴ ERNST, Max. *Maximiliana, l'exercice illégal de l'astronomie*. Apud PASSETTI, Dorothea V., “Colagem: arte e antropologia”.

¹⁵⁵ Além de *La femme 100 têtes* (1928), Ernst publicou ainda, nesse estilo, *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

¹⁵⁶ Livro escrito em parceria pelos dois poetas (reunindo a produção individual de cada um deles) sob a insígnia “Restauramos a poesia em Cristo”. MENDES, M., PCeP, “Notas e variantes”, p. 1621.

¹⁵⁷ Apud HERKENHOFF, Paulo. “Fotografia – O automático e o longo processo de modernidade”. In: *Sete ensaios sobre o modernismo*, p. 43.

Atraído, de um lado, pelo chamado libertário e anti-burguês do surrealismo e, sobretudo, pela possibilidade que o movimento lhe oferecia de, por meio da imaginação, forjar aproximações improváveis e a “aliança dos extremos”¹⁵⁸, por outro Murilo faz uma “assimilação” singular de seus conceitos. Utilizando mais uma vez o léxico cristão – ele, que já se referira ao surrealismo como “o evangelho da nova era” –, declara, em 1971, que sua “conversão”¹⁵⁹ ao método fora parcial.

Ainda que tenha escrito, em 1949, em carta¹⁶⁰ ao pintor Francis Picabia, que “o debate entre a ordem e a loucura (...) continua sendo o grande debate de minha vida”, reafirmando a surrealidade presente no núcleo de sua poesia, Murilo prefere entender o surrealismo mais como um “estado” do que como um movimento historicamente inserido. “Acho que há muita surrealidade mesmo em certos clássicos; que há um estado surrealista na vida, um estado que com frequência se esconde, mas que todavia se revela em toda sua estranheza e sua angústia. Esse estado transparece inevitavelmente em meus poemas”, afirma, nessa mesma carta, em que agradece a Picabia as litografias feitas para ilustração de *Janela do caos*¹⁶¹, edição de pouco mais de 200 exemplares, que reúne “páginas capitais” de sua poesia (os poemas “As lavadeiras”, “Janela do Caos”, “Poema dialético”, “Choques”, “Poema barroco” e “Tobias e o anjo”, antes incluídos nos livros *Poesia liberdade* e *Mundo enigma*), produzida pelo diplomata brasileiro Roberto Luís Assunção de Araújo.

Exatamente onde reside a parcialidade de sua “conversão” é o que buscamos examinar aqui. Alguns indícios para essa adesão limitada ao surrealismo podem ser encontrados na “Nota liminar” que preparou para o livro de colagens de Jorge de Lima. Nela, assim como em vários outros momentos de sua obra, Murilo cita a frase de Rimbaud que teria soado como uma senha para os seguidores de Breton: “desarticular os elementos”. Logo a seguir, porém, ele

¹⁵⁸ Em 1959, ele diz, em entrevista ao *Jornal do Brasil*: “Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de captar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto, do raro e do cotidiano, etc, palavras extraídas tanto da Bíblia quanto dos jornais (...) MENDES, M., PCeP, p. 1639.

¹⁵⁹ MENDES, M., PCeP, *Retratos-Relâmpago*, p. 1270.

¹⁶⁰ GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assunção*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007, p. 96.

¹⁶¹ A associação de poesia e artes plásticas, como se vê em *Janela do caos*, era cara ao surrealismo. O poeta Benjamin Péret, por exemplo, teve livros ilustrados por Hans Arp, Max Ernst, Man Ray e Joan Miró.

acrescenta: “Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação”. Nesse comentário, ao qual retomaremos adiante, é possível enxergar o caráter diferencial do surrealismo muriliano. A desarticulação não se esgota em si mesma, mas é parte do necessário processo de reordenamento dos elementos. Se Murilo habita o caos, aceitando a angústia inevitável que este produz, é porque o compreende como etapa inescapável do processo construtivo. “O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização”¹⁶², afirma na “Nota liminar”.

3.2

Comum devoção

“Nada é tão abominável para os surrealistas como a religião em geral, e a católica apostólica romana em particular”¹⁶³, afirma Michael Löwi, em texto em que analisa o artigo de Benjamin “O surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia”, escrito em 1928 e publicado no ano seguinte na revista *Literarische Welt*, no qual o filósofo declara um “ardente interesse” por “aquilo que nasceu no ano de 1919 na França, no círculo de alguns literatos”¹⁶⁴.

De fato, o espírito anti-cristão é uma marca poderosa do movimento. O terceiro número da revista *La Revolution Surréaliste*, publicada de 1924 a 1929, em Paris, estampa na capa a “manchete”: “O fim da era cristã”. A mesma edição traz ainda, dentre outros textos anticlericais, uma virulenta carta de Antonin Artaud ao Papa: “Em nome da Pátria, em nome da Família, você promove a venda das almas, a livre trituração dos corpos. (...) Papa caquético, Papa alheio à alma. Deixe-nos nadar em nossos corpos, deixe nossas almas em nossas almas, não

¹⁶² ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima”.

¹⁶³ LÖWI, M., “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, p. 78.

¹⁶⁴ BENJAMIN, W., *ibidem*, p. 75. E o autor destaca os nomes mais significativos, dentre estes: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard.

precisamos do teu facão de claridades”¹⁶⁵. Max Ernst pinta, em 1926, quadro em que mostra a Virgem espancando o menino Jesus, tendo como testemunhas Andre Breton, Paul Eluard e ele mesmo. Walter Benjamin fala da “usurpação católica” realizada por Paul Claudel e Paterne Berrichon a respeito de Rimbaud, quando, na verdade, “Rimbaud é católico, mas o é, de acordo com sua própria opinião, na sua parte mais desprezível, que nunca se cansa de denunciar (...)”¹⁶⁶. No Brasil, a *Revista de Antropofagia* publica que “o surrealismo é um dos melhores movimentos pré- antropofágicos” e que “nunca antes soprara tão alto o desespero final dos cristianizados”¹⁶⁷.

Murilo não desconhecia tais manifestações. “Essa mistura inusitada de cristianismo com surrealismo, movimento que sabidamente se opunha ao espírito cristão com a mesma força com que atacava a razão instrumental do espírito burguês, talvez tenha encontrado terreno propício na peculiaridade do catolicismo de que se nutriam aqueles amigos inseparáveis e inquietos”¹⁶⁸, cogita Davi Arrigucci Jr. no prefácio a *Recordações de Ismael Nery*.

Nem sempre, contudo, tratava-se de relação amistosa. Murilo conta, nesse livro que reúne artigos publicados originalmente na década de 1940 em que relembra/homenageia o pintor, um episódio célebre sobre esse embate:

Em 1929 realizava-se na casa de conhecido poeta uma reunião a que comparecia todo o mundo literário e artístico do Rio e de São Paulo. De repente surge uma discussão sobre assuntos religiosos e um escritor surrealista francês, de passagem pelo Rio, tipo fisicamente forte, arrogante, insulta o Cristo. Ismael aplica-lhe uma bofetada no rosto. (...) Foi o apogeu do modernismo.¹⁶⁹

É provável que Murilo se referisse, embora não o nomeie, a Benjamin Péret, um dos poetas-chave do surrealismo, que, casado com a cantora lírica brasileira Elsie Huston¹⁷⁰, esteve no Brasil em dois períodos - de 1929 a 1931 e de 1955 a 1956. Anti-católico fervoroso, ele e Pierre Naville, segundo Breton, eram

¹⁶⁵ ARTAUD, A. *Os escritos de Antonin Artaud*. Org. e trad. de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

¹⁶⁶ BENJAMIN, W., idem, p. 83.

¹⁶⁷ *Revista de Antropofagia*, 2ª denteção, n. 1. In: Diário de São Paulo, 1929. Apud PUYADE, J., “Benjamin Péret: um surrealista no Brasil (1929-1931)

¹⁶⁸ MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 16.

¹⁶⁹ MENDES, M., Idem, p. 140.

¹⁷⁰ Murilo dedica à cantora um de seus retratos. “lirismo agressivo, anarquia, êxtase; tonal, atonal; azul terrível, estrela do céu e lua nova”, descreve. MURILO, M., PCeP, *Retratos-Relâmpago*, p. 1259-1260.

“os mais integralmente animados do novo espírito e os mais rebeldes a qualquer concessão”. Péret é autor, inclusive, de uma série de artigos sobre a cultura e os ritos afro-brasileiros, em que condena o papel castrador e opressor da Igreja Católica. Claudio Willer¹⁷¹ nota que, em sua chegada ao Brasil, em 1929, o poeta foi acolhido por uma vanguarda intelectual e política, ligada ao movimento antropofágico e à esquerda trotskista, como Patrícia Galvão – a Pagu –, Flávio de Carvalho e Mário Pedrosa. A radicalidade de “seu anticlericalismo militante”, no entanto, segundo Puyade, teria chocado seus amigos antropófagos.

É preciso lembrar que Murilo ainda não se convertera então ao catolicismo, mas, mesmo depois desse acontecimento, que tem lugar em 1934, sob o impacto da morte de Ismael Nery, ele, do mesmo modo como não foi jamais surrealista ortodoxo, também não se tornou cristão convencional. Até Mário de Andrade, que havia saudado *Poemas*, livro de estréia de Murilo, como “historicamente o mais importante do ano”¹⁷², sublinhando “o aproveitamento mais sedutor e convincente da lição surrealista”, ao escrever sobre *A poesia em pânico*, faz restrições à maneira herética como se manifesta o catolicismo em sua poesia:

E aqui sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de Murilo Mendes, a sua falta de... universalidade. Tenho a certeza que este católico se deseja perfeitamente ortodoxo. Por outro lado, não esqueço que se pode ser católico e falar inglês ou jogar nas corridas. Mas o ‘regionalismo’ da religião de Murilo Mendes está que, dentro dela, Nossa Senhora é que fala inglês e o próprio Jeová joga nas corridas. Quero dizer: a atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas para com a religião além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias.¹⁷³

Ironicamente, Mario acusa Murilo, em sua suposta “atualização” do catolicismo, de se focar demasiadamente no tempo e no espaço, categorias que ele, na realidade, pretende suprimir, conforme o programa essencialista, abordado no capítulo 1. O catolicismo singular de Murilo tem merecido inúmeros estudos

¹⁷¹ *Jornal da Unesp* (Universidade Estadual Paulista), n. 158, 2001.

¹⁷² ANDRADE, M., “A poesia em 1930”. *Aspectos da literatura brasileira*. Neste ensaio, Mario destaca, além dos *Poemas* de Murilo, o aparecimento, nesse mesmo ano, de *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, *Libertinagem*, de Manoel Bandeira, e *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt.

¹⁷³ ANDRADE, M., *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Editora, 1946.

críticos. Entretanto, não é objeto do presente ensaio. Aqui o mencionamos apenas com o propósito de verificar como a religião atravessa o surrealismo na sua poesia.

Em 1937, no artigo “Rimbaud, Breton, Baudelaire”, que publica na revista *Dom Casmurro*, Murilo demonstra tal “atravessamento”, criando uma linhagem própria para o surrealismo. Walter Benjamin afirma que, embora seja lícito situar *Saison en enfer*, de Rimbaud, como texto inaugural do movimento, há “predecessores mais antigos”¹⁷⁴. Entre outros, cita Dostoievski e Lautréamont e, a preparar terreno para este último, Mickiewicz, Milton, Southey, Alfred de Musset, Baudelaire. A linhagem estabelecida por Murilo, contudo, é inteiramente diversa, ao vincular o autor do *Bateau ivre* com o Cristo e São Paulo:

Quando [Rimbaud] diz que “l’existence est ailleurs” e que “nous ne sommes pas au monde”, transcreve – talvez inconscientemente – palavras de despedida de Cristo aos apóstolos, no Evangelho de São João – palavras que Breton naturalmente desconhece (...) E a sentença famosa – “changer la vie” – é a mesma que São Paulo aplica ao cristão...¹⁷⁵

Essa justaposição não se dá apenas pela conhecida aptidão do poeta como “conciliador de contrários”¹⁷⁶ ou mesmo em conseqüência de sua tolerância e espírito eclético¹⁷⁷. Seria, ainda, impreciso transferir para Murilo o que este afirmara a respeito de Ismael – de que o pintor seria um “técnico em adaptação de teorias atuais aos postulados católicos”¹⁷⁸ –, uma vez que ele não submete o surrealismo à doutrina cristã, mas antes deixa que esses dois eixos corram paralelos, apenas tocando-se aqui e ali, em peculiar entrecruzamento, como evidenciado na citação acima.

A apropriação que Murilo faz do surrealismo se dá, primordialmente, pela necessidade de ressacralização do mundo, programa tão fundamental no cristianismo muriliano como no movimento comandado por Breton. “O

¹⁷⁴ BENJAMIN, W., *Idem*, p. 75.

¹⁷⁵ Apud ANTELO, R., “Murilo, o surrealismo e a religião”. MENDES, M., “Breton, Rimbaud, Baudelaire”. *Dom Casmurro*, ano 1, n. 16, Rio de Janeiro, 1937.

¹⁷⁶ A expressão aparece no poema de Manuel Bandeira, *Saudação a Murilo Mendes*. E Murilo, em *O discípulo de Emaús*, inclui o aforismo: “Um grande artista deve conciliar os opostos.”

MENDES, M., PCeP, p. 822.

¹⁷⁷ No retrato de Breton, Murilo escreve: “Para um homem de gosto eclético e tolerante como eu, a dureza do espírito de Breton às vezes me irritava; mas isso é um detalhe de ordem pessoal”. *Idem*, *Retratos-Relâmpago*, p. 1239.

¹⁷⁸ MURILO, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 134.

surrealismo, tentando ultrapassar os limites da razão humana, aproxima-se às vezes consideravelmente da mística”¹⁷⁹, reconhece o poeta, em aforismo de *O discípulo de Emaús*. Em referência ao seu componente devocional, José Guilherme Merquior e Otto Maria Carpeaux chegam a falar em “fé” surrealista: “Quando Apollinaire, em 1917, escreveu *Les Mamelles de Tirésias, drame surréaliste*¹⁸⁰, escondendo deliberadamente atrás de expressões burlescas a fé numa verdade transcendental, superior às verdades falsas e efêmeras deste mundo, ficara fiel ao programa do cubismo, que procurara a verdade das coisas atrás das aparências físicas. Essa fé os surrealistas herdaram-na”¹⁸¹, escreve o último.

Löwi assinala a vocação mágica do surrealismo – que se poderia traduzir pelo igual cortejo ao visível e ao invisível¹⁸² – como reação ao que Max Weber designa de “desencantamento do mundo” produzido pela civilização moderna capitalista/industrial. No movimento vanguardista francês, contudo, segundo Benjamin, o “reencantamento” ganha um caráter “materialista e antropológico”, a que o filósofo se refere com a expressão, hoje celebrizada, “iluminação profana”. Com esse termo, que vincula ao realismo filosófico da Idade Média, Benjamin distingue o êxtase alcançado por meio da religião e das drogas da carga mágica e libertária da experiência surrealista:

(...) Mas realmente não reside nos estupefacientes a qualidade de superar a inspiração religiosa de forma real e criadora. Reside, isto sim, numa *revelação*¹⁸³ *profana*, numa inspiração materialista, antropológica, para a qual o haxixe, o ópio e outras coisas mais podem constituir o estágio preparatório.¹⁸⁴

Enquanto estas seriam, como aponta Löwi, formas inferiores e primitivas, o surrealismo conseguiria, em seus melhores momentos, “dar à revolução as forças da ebriedade”. Benjamin refere-se à ebriedade como expressão da relação mágica do homem antigo com o cosmos, encontrando-a no surrealismo na forma

¹⁷⁹ MURILO, M., PCeP, p. 822.

¹⁸⁰ A obra de Apollinaire inspirou Breton a batizar o movimento.

¹⁸¹ CARPEAUX, O.M., *As revoltas modernistas na literatura*, p. 181.

¹⁸² Formulação especialmente cara a Murilo, para quem o mundo é “um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente”.

¹⁸³ Na edição que consultamos, a expressão aparece como “revelação profana”, aqui utilizada, embora nossa preferência seja por “iluminação profana”, por melhor evocar o êxtase religioso a que o termo se contrapõe.

¹⁸⁴ BENJAMIN, W., “O surrealismo”, p. 76.

de uma utopia revolucionária. Sobre o que esta significa para Benjamin, escreve Löwi:

(...) a utopia revolucionária deve passar pelo redescobrimto de uma experiência antiga, arcaica, pré-histórica: o matriarcado (*Bachofen*), o comunismo primitivo, a comunidade sem classes nem Estado, a harmonia original com a natureza, o paraíso perdido de que nos alheia a tempestade do “progresso”, a “vida anterior” na qual a adorável primavera não havia perdido seu perfume (Baudelaire).¹⁸⁵

A revolução assim descrita, bem como a conclusão de Benjamin – “O surrealismo, em todos os seus livros e empreendimentos, empenha-se em conquistar as forças do êxtase para a revolução”¹⁸⁶ – talvez até pudessem ser assinadas em baixo por Murilo. Embora não comungasse no engajamento partidário (que levou Breton, Aragon, Péret e Éluard a aderirem ao Partido Comunista Francês em 1927, alinhado ao regime soviético), o poeta sentia-se participante da missão de “transfiguração do mundo”¹⁸⁷ e se auto-definia como “socialista amador”¹⁸⁸. Ainda que pendesse mais para Rimbaud e Freud do que para Marx¹⁸⁹, as fusões surrealistas teriam a simpatia do poeta, bem como a ideia de união da experiência poética à revolucionária.

A maior identidade com o surrealismo, entretanto, se dá por seu conceito radical de liberdade e pelo desejo de sacralização do mundo. “A poesia é uma transubstanciação do leigo no sagrado, do particular no universal, do humano no divino”¹⁹⁰, define. Em discurso originalmente em francês que apresentou no Encontro Internacional de Poetas, em Montréal, em 1967, (texto incluído nos *Papiers*, trazendo ao final, entre parênteses, a palavra “improvisation”), Murilo toca nesse ponto, problematizando-o:

¹⁸⁵ LÖWI, ibidem (em tradução nossa), p. 83.

¹⁸⁶ BENJAMIN, W., Idem, p. 83.

¹⁸⁷ “Interpretando o mundo somente com a dimensão do tempo, os artistas não poderão transfigurá-lo. E o mundo marcha para uma transfiguração”, escreve Murilo em “O pintor Marcier”, publicado em *Síntese* (1944). GUIMARAES, J.C. (org.), *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEEM/UFJF, 2001, p. 64.

¹⁸⁸ MENDES, M., PCeP, *Microdefinição do autor*, p. 45.

¹⁸⁹ Assim Murilo se refere à virada surrealista em direção a Marx: “Não foi por acaso que alguns adeptos da doutrina passaram sem choque para o marxismo, que comporta, além do seu aspecto destruidor e polêmico, toda uma construção”. MENDES, M., *Retratos-Relâmpago*, p. 1255.

¹⁹⁰ Idem, *O discípulo de Emaús*, p. 834.

Je ne crois pas du tout à la puissance du poète d'aujourd'hui en tant qu'ordonnateur du sacré, car nous sommes installés dans la désacralisation totale, c'est-à-dire la désintégration des signes de l'amour.¹⁹¹

A nostalgia do sagrado, sublimado na modernidade, é também a via como se dá a ligação maior com o cristianismo. Em um dos textos da série sobre Ismael Nery, escrito em 1948, Murilo esclarece seu vínculo com a Igreja, que, como fica claro em sua obra, estava longe de ser institucional. Quase como se descrevesse uma visão, uma iluminação mística originada de sua participação próxima nos sofrimentos e na morte do amigo, ele narra seu “novo olhar” sobre a Igreja, que o leva à conversão. O poeta divisa “o fato imenso” da Igreja fora de sua localização topográfica: “comecei a ver que a Igreja não é a Cidade do Vaticano, mas que é o **organismo sacralizador do universo** [grifo nosso], encerrando o passado e o presente e o futuro; militante, padecente e triunfante(...)”¹⁹².

Em obra de dimensão monumental, intitulada *Le grand ordonnateur* (1969), Joan Miró cria uma figura abstrata e geométrica, em que sobre uma grande mancha negra retangular, entrecortada de pequenos fragmentos de cor, destaca-se uma pequena face, envolta por círculo que alude à imagem solar. A criatura de Miró, cuja cabeça parece levitar sobre o corpo, poderia ser vista como uma tradução plástica do “ordenador do sagrado”, papel que Murilo vê enfraquecer-se no poeta contemporâneo, impotente diante do afastamento da revelação cósmica. “Le drame actuel consiste exactement en ce que le langage poétique, le Verbe qui a créé le monde, est menacé de destruction”¹⁹³, declara. E por dessacralização da vida, ele entende não apenas a cegueira às instâncias do invisível, a falência do maravilhoso, a ignorância do enigma, a exacerbação do lado mecânico do nosso tempo, os sistemas gastos do mundo¹⁹⁴, mas também, como afirma em seu discurso no encontro canadense de poetas, à correspondente perda do valor exato das palavras. O poeta conclui:

¹⁹¹ Idem, *Papiers*, p. 1593. “Não creio de forma alguma na força do poeta de hoje enquanto ordenador do sagrado, pois estamos instalados na dessacralização total, ou seja, a desintegração dos signos do amor.”

¹⁹² MENDES, M., *Recordações*, p. 150.

¹⁹³ MENDES, M., PCeP, *Papiers*, p. 1593. “O drama atual consiste exatamente em que a linguagem poética, o Verbo que criou o mundo, está sob ameaça de destruição.”

¹⁹⁴ Como ele diz no retrato de Miró: “Sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra; impede as estrelas de jogarem aos dados; a formiga de pedir a palavra; um cachorro de puxar aquela moça por um cordel”. MENDES, M., PCeP, *Retratos-Relâmpago*, p. 1275.

Il faut absolument reconstruire le langage. (...) Car nous sommes engagés, nous sommes dans la terre. Notre langage doit être donc un langage concret, basé sur des valeurs rationnelles et d'accord avec toutes les possibilités du monde actuel.¹⁹⁵

3.3

Vôo harmônico-dissonante

Em *Microdefinição do autor*, dentre os fatores que o compelem ao trabalho literário, Murilo cita a “fúria galopante dos quadros e colagens de Max Ernst”¹⁹⁶. “Fúria” de que ele se reveste ao recriar, em paródia-homenagem, alguns títulos do artista alemão, como “O imperador decapitado aguarda no vestíbulo a audiência do serrote”, “Os labirintos voam de noite e repousam de dia”, “A pulsação da pulga vista ao telescópio de Palomar”¹⁹⁷.

Relembrando Ismael Nery, Murilo conta que ouviu inúmeras vezes de sua boca a frase “Preciso muito voar”¹⁹⁸. Da informação depreende-se não só o caráter místico do pintor como a afinidade com Chagall pela “independência do seu lirismo, o vôo largo, a liberdade na disciplina”¹⁹⁹. Murilo, por sua vez, busca com seu vôo ver o universo de prismas incomuns, alargar a visão do horizonte, sem descartar sequer a crueldade inerente ao mundo. Daí que sua identificação maior é com o surrealista Max Ernst. A admiração pelo artista alemão o leva a apropriar-se do alter-ego do pintor – Loplop, híbrido de homem e pássaro, grande inventor que aparece como narrador e comentarista em suas colagens e pinturas – para conceituar aquilo que lhe parece mais característico do estado surreal. Utilizando o termo para definir pessoas (Cornélio Pena, por exemplo²⁰⁰) ou aptidões (Manganelli, diz ele, “procura o loplop das palavras”²⁰¹), o poeta explica, ao fim de *Janelas verdes*, a recriação a que submete o pássaro mítico, extrapolando seu

¹⁹⁵ Idem, *Papiers*, p. 1594. “É absolutamente necessário reconstruir a linguagem. (...) Porque somos engajados, estamos na terra. Nossa linguagem deve ser então uma linguagem concreta, baseada nos valores racionais e conforme todas as possibilidades do mundo atual.”

¹⁹⁶ Idem, *Microdefinição do autor*, p. 45.

¹⁹⁷ Idem, *Retratos-Relâmpago*, p. 1248-1249.

¹⁹⁸ MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 138.

¹⁹⁹ Idem, p. 114.

²⁰⁰ Idem, p. 1217.

²⁰¹ Idem, p. 1293.

significado original. No glossário mínimo que serve para elucidar os italianismos, espanholismos e brasileirismos utilizados no livro, ele apresenta um verbete com sua definição particular da misteriosa ave:

Loplop – palavra forjada pelo pintor e gravador surrealista Max Ernst no seu livro de colagens *La femme 100 têtes*. Loplop é ora um homem, ora um pássaro: encarrega-se de alimentar os lampiões de Paris durante a noite. Emprego-o como adjetivo. No meu léxico pessoal designa algo de estranho, insólito, bizarro, seja em obras de arte, seja na vida cotidiana, etc. Exemplos: um quadro loplop, uma mulher loplop. O mesmo Max Ernst poderá ser citado como o artista mais loplop do século.²⁰²

A apropriação da criatura de Ernst inclui-se no mecanismo amplamente utilizado por Murilo, examinado no capítulo precedente, de se apossar de citações de outros autores para conferir-lhes novos sentidos. É como se o poeta, encantado pela inventividade incorporada pelo pássaro de Ernst, o recortasse e, moldando-o a seu modo, o colasse em suas páginas, reproduzindo assim, literariamente, o procedimento que o fascinara na narrativa-colagem do pintor.

A “fúria galopante” que enxerga nos quadros de Ernst corresponde às imagens incandescentes, feéricas, imprevisíveis que surgem ao longo de toda a obra de Murilo (embora seja possível notar sua prevalência em livros como *A poesia em pânico*, *As metamorfoses*, *Mundo enigma* e *Poesia liberdade*). Imagens que remetem a um mundo diverso da racionalidade instrumental, cuja “articulação oracional”, como diz Haroldo de Campos, embora sem desobedecer a ordenação direta (sujeito-predicado-complemento), “escandaliza a lógica pela maneira implacável com que a parodia”²⁰³. Imagens surreais, portanto, em sentido que ultrapassa o próprio movimento, conectando-se, como sublinha Murilo ao utilizar o termo “estado”, com outros momentos da arte ocidental²⁰⁴. Octavio Paz comenta, a esse respeito:

²⁰² Idem, *Janelas verdes*, p. 1445.

²⁰³ CAMPOS, H., “Murilo e o mundo substantivo”. In: PCeP, p. 42.

²⁰⁴ Escreve Murilo: “Só o fato de ter exigido uma montagem teórica formidável – nada menos do que Heráclito, Hegel, Freud e outros foram convocados por André Breton -, só tal fato mostra que a realização do surrealismo exige, pelo contrário, uma larga ordenação de espírito. (...) O estado surrealista opera combinações mágicas (...), o que dá a sensação de inédito; mas, se aprofundarmos o exame, encontraremos ligações com a ordem clássica”. MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 113-114.

Um exemplo, entre muitos: em várias ocasiões, Friedrich Von Schlegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos com termos não muito distantes do que, um século depois, André Breton empregaria ao falar do erotismo, da imaginação e do humor dos surrealistas. Influência, coincidência? Nem uma, nem outra: persistência de certas maneiras de pensar, de ver e de sentir.²⁰⁵

Para conferir algum grau de concretude ao que é dito, pinçamos alguns poucos exemplos dessas imagens jorrantes, quase alucinógenas: “pesadelos de mármore na beira do infinito”, “abro a gaiola do céu”, “os vulcões vomitam cometas em furor”, “manequim de pássaros”, “a noite moça/ descobre os pés azuis”, “poemas velozes (...) batem as hélices”, “caem anúncios das roseiras”, “já nos subúrbios da caneta”, “universos tossindo assobiando”, “as plumas do tubarão nos paços da cidade”²⁰⁶.

Imagens que, da mesma forma, surgem na prosa muriliana, não raro envoltas por insólito *sense of humour*. Em *Carta geográfica*, por exemplo, os arranha-céus de New York “oscilam, temem cair, sentem-se humilhados”. Em *Poliedro*, o instinto de liberdade do poeta faz com que deseje “soltar” o morro do Imperador, que domina Juiz de Fora por não se conformar “com a ideia do morro preso por falta de fé dos homens”. Em *A idade do serrote*, a constatação, a partir do contato com a prima Abigail, que marcaria sua vida de futuro poeta, de que “um simples manequim de costureira é mais belo e sugestivo que qualquer estátua grega”. E o poeta acrescenta: “Sem saber, abriu-me o horizonte e empurrou-me para a modernidade; levei anos repassando essa frase na cabeça” – e, de fato, o uso da imagem do manequim é recorrente em diversos poemas e textos, sendo motivo de fascínio ao depará-los, em série, na obra do primeiro De Chirico, assim como de assombro, mais tarde, ao conhecer o estúdio de Michel de Ghelderode, conforme relata nos *Retratos-Relâmpago*.

Não se pode dizer, porém, que tais imagens brotavam da escrita automática proclamada pelos surrealistas. É possível reconhecer, na livre visitaçã ao inconsciente que resulta em imprevistas associações, ecos do método básico de produção do movimento francês. São ecos longínquos, contudo. Com sua poesia e prosa altamente construtivas, o que se vai acentuando ao longo do tempo, Murilo

²⁰⁵ PAZ, O., *Os filhos do barro*, p. 24.

²⁰⁶ Na ordem em que aparecem, as imagens pertencem aos poemas “O mundo inimigo” (*Poemas*), “A inicial”, “Estudo para um caos”, “A vida cotidiana”, “O círculo fatal”, “Iniciação” (*As metamorfoses*), “A janela verde” (*Mundo enigma*), “Aproximação do terror” (*Poesia liberdade*), “Murilograma a Pascal”, “As plumas” (*Convergência*).

só poderia adotar com muitas reservas o “automático psíquico puro” apregoado por Breton, como fica claro na passagem abaixo:

Terá existido um pintor verdadeiramente surrealista? O surrealismo pressupõe um abandono total da razão e da vontade; o pintor surrealista deveria ser um médium pintando quadros sem a menor interferência do consciente, o que, na prática é impossível.²⁰⁷

Embora adepto dos experimentos mágico-linguísticos, “os apaixonados jogos de transformação fonética e gráfica, a perpassarem (...) toda a literatura de vanguarda, quer se intitule futurismo, dadaísmo ou surrealismo”²⁰⁸, e também do caráter lúdico dessa escrita, Murilo não se afinava, entretanto, com a gratuidade implícita nos métodos surrealistas, seja da escritura automática, seja de jogos como o chamado *cadavre exquis* (cadáver delicado)²⁰⁹, aplicado tanto na forma verbal como pictórica. Sua discordância dirigia-se tanto à rigidez da fórmula fixa e pré-concebida²¹⁰, como à “ausência de todo controle exercido pela razão”, conforme a definição programática do movimento. Para ele, como se viu acima, no discurso proferido em Montreal, se caberia à poesia contemporânea a tarefa de reconstrução da linguagem, a partir da recusa à linguagem aristotélica, ligada a conceitos passados, esta teria de ser, porém, “uma linguagem concreta, baseada sobre os valores racionais e de acordo com todas as possibilidades do mundo atual”.

Ao retratar Miró, Murilo louva o pintor catalão por conseguir “conciliar sonho e disciplina racional”²¹¹. Nessa equação, mais do que no caráter anticristão do movimento ou no seu engajamento revolucionário, encontramos uma possível explicação para a sua declarada parcialidade em relação ao surrealismo. Sem que se pretenda reforçar o reducionismo dicotômico entre racionalidade e irracionalidade, é fato que o programa de Breton ligava-se visceralmente às forças do inconsciente, em combate ostensivo à prepotência da razão. Murilo não compartilhava, entretanto, de tal relação de forças. Não hesita em descer ao

²⁰⁷ MENDES, M., *Recordações de Ismael Nery*, p. 113.

²⁰⁸ BENJAMIN, W., “O surrealismo”, p. 80.

²⁰⁹ Jogo que consistia em pegar uma folha de papel, dobrada o número de vezes correspondente ao número de participantes, na qual cada um escreveria o que passava por sua cabeça. A frase “Le cadavre exquis boira le vin nouveau” foi a primeira a surgir e batizou o jogo.

²¹⁰ “Não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método da escritura automática provocou numerosos mal-entendidos”, relata. MENDES, M., PCeP, *Retratos-Relâmpago*, p. 1239.

²¹¹ Idem, p. 1275.

mundo de sombras e caos (“matéria em convulsão ardendo pra se definir”²¹²), mas, ao emergir, é convocado na direção da luz e do ordenamento (“distingo a iluminação dos pensamentos”²¹³), nem que seja para trazer à tona a imagem de um universo invertido²¹⁴. A arte constrói o orgânico a partir de um primitivo caos. “Não separo Apolo de Dionísio”²¹⁵, resume o poeta órfico-visionário.

Pois Murilo, como diz Laís Corrêa de Araujo²¹⁶, citando o poema “Os dois lados”²¹⁷, habitava, em “fecunda alternância”, as colunas da ordem e da desordem. Após visita ao poeta Ezra Pound, que o instiga a refletir sobre a crise da poesia analítico-discursiva, bem como sobre a crise da poesia concreta, Murilo constata o “erro crítico que consiste em taxar de humano somente o que vem da sensibilidade e do instinto, separando o humano do intelectual”²¹⁸.

Julio Castañon Guimarães afirma que, sobretudo na etapa mais tardia de sua obra, Murilo se aproxima do construtivismo, em parte como resultado de sua estreita convivência com as artes plásticas:

Se ao longo de vários livros a organização do poema corria paralela à colagem e a *assemblage* dos surrealistas, nos livros finais, tal organização se aproxima de princípios dos construtivismos. Com isto pode-se perceber a amplitude em que se deu o contato da poesia muriliana com as artes visuais: passa por várias tendências que, por sua vez, são indiciadoras – é claro que de modo generalizado – das alterações sofridas pela poética de Murilo Mendes.²¹⁹

Se a inteligência construtivista – o apreço às estruturas, as alegrias da construção geométrica, a composição arquitetônica, o elogio da ordem e da universalidade das formas – manifesta-se de modo mais evidente na produção posterior ao estabelecimento na Itália, a poesia de Murilo esteve sempre próxima a uma “ética da exatidão”, em que o delírio não se contrapõe à precisão da linguagem. Tal tendência, porém, explode em *Poliedro* (1965-66), com a imagem do “enigma planificado”. O poeta percorre “as alamedas do retângulo, os

²¹² Idem, “O homem, a luta e a eternidade”. *Poemas*, p. 108.

²¹³ Idem, “Limites da razão”. *Poemas*, p. 110.

²¹⁴ Este tópico é desenvolvido por Merquior em *A razão do poema*.

²¹⁵ Idem, “Microdefinição do autor”, p. 45.

²¹⁶ RIBEIRO, G.P. e NEVES, J.A.P.(orgs.), *Murilo Mendes: o visionário*, p. 12.

²¹⁷ “Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida/ tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas/ tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão,/ tem a morte, as colunas da ordem e da desordem”. MENDES, M., *Ibidem*, *Poemas*, p. 98.

²¹⁸ MENDES, M., PCeP, *Retratos-Relâmpago*, p. 1279.

²¹⁹ GUIMARÃES, J.C., *Territórios/Conjunções*, p. 73.

labirintos do triângulo, as festas do cilindro”²²⁰ e declara seu fascínio pelo “abismo planificado sem flores”. Inventa, como diz Murilo de Baudelaire, a simetria dissonante²²¹.

Julio Castañon Guimarães destaca que seria essa união de construtivismo e lirismo²²², além, naturalmente, das relações afetivas que os ligavam, que faz da pintora Vieira da Silva merecedora de um conjunto de poemas e textos críticos. “A maravilha da pintura de Vieira da Silva consiste no fato de nela (...) a irregularidade não contradizer a simetria”²²³, afirma Murilo. E, ainda referindo-se à obra da artista portuguesa, proclama “a vitória da organização sobre o impreciso”.

Por seu rigor com a linguagem, Murilo voltava olhos críticos ao que ele definia como “desleixo artesanal surrealista”. Ao refletir sobre o movimento, a propósito do retrato-relâmpago de René Magritte, ele nota, possivelmente incluindo-se nesse comentário, que “todavia certos pintores – como também certos escritores – apesar de praticarem o culto do sonho e do inconsciente (...) não eram de fato uns instintivos, mesmo porque percebiam nitidamente a polaridade entre forças cerebrais e forças ancestrais”²²⁴. Elogia os que, “superando a técnica do automatismo, dispuseram-se a trabalhar com um método planificador”. Como Magritte, para o qual “o processo de compor não era automático, antes plenamente deliberado”²²⁵. Como ele próprio.

Diurno e noturno, adepto do labirinto cartesiano, tal como Vieira da Silva, Murilo apodera-se da sentença de Rimbaud – desarticular os elementos – como gesto primitivo, o pânico necessário para se chegar à organização. A autêntica vocação vanguardista não descarta as ligações com a ordem clássica. “O conceito primordial da arte encerra a idéia de equilíbrio”²²⁶, afirma. Murilo justapõe, assim, Lautréamont a Descartes. Elabora, como aponta Haroldo de Campos, “uma combinatória capaz de abrigar a concórdia na discordância, uma versão atualíssima da barroca *discordia concors*”²²⁷.

²²⁰ MENDES, M., PCeP, *Poliedro*, p. 1039.

²²¹ Idem, *Convergência*, p. 673.

²²² Idem, *O visionário*, p. 26.

²²³ MENDES, M., PCeP, *Janelas verdes*, p. 1442.

²²⁴ MENDES, M., PCeP, *Retratos-Relâmpago*, p. 1255.

²²⁵ Idem.

²²⁶ MENDES, M., PCeP, *O discípulo de Emaús*, p. 818.

²²⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Murilo e o mundo substantivo”. In: MENDES, M., PCeP, p. 42.