

Raphael Salomão Khéde\*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

# O surrealismo à moda brasileira de Murilo Mendes

## Resumo:

Murilo Mendes (1901-1975) é reconhecido pela sua dupla especificidade: por ser um poeta da chamada segunda fase do Modernismo brasileiro, sobretudo por conta de seus três primeiros livros, *Poemas*, *História do Brasil* e *O Visionário*, influenciados pelo humor dos poemas-piada de Oswald de Andrade; e por ser um poeta surrealista, que se distinguiu pela construção de imagens insólitas em seus poemas. Na fase italiana (1957-1975), em textos poéticos ou de prosa poética, Murilo Mendes refletiu sobre o surrealismo do ponto de vista crítico e memorialista. O objetivo deste ensaio é reconstruir, através da análise dos textos do poeta brasileiro, a relação da sua poesia com o surrealismo, a partir de um duplo percurso: as características surrealistas da sua obra, apontadas pela crítica, e a própria reflexão do poeta sobre o seu processo de assimilação do surrealismo.

## Palavras-chave:

Murilo Mendes, literatura brasileira, surrealismo, poesia, artes plásticas

## Riassunto:

Murilo Mendes (1901-1975) viene riconosciuto per la sua doppia specificità: è, da una parte, poeta della cosiddetta seconda fase del Modernismo brasiliano, soprattutto per quanto riguarda i suoi primi tre libri, *Poemas*, *História do Brasil* e *O visionário*, influenzati dallo humor dei *poemas-piada* di Oswald de Andrade; dall'altra, è un poeta surrealista, che si distingue per la costruzione di immagini insolite nei suoi poemi. Nella fase italiana (1957-1975), nei testi poetici o di prosa poetica, Murilo Mendes ha riflettuto sul surrealismo dal punto di vista critico e memorialistico. Questo saggio ha come obiettivo quello di ricostruire l'influenza del surrealismo nei testi del poeta brasiliano, partendo da un doppio percorso: le caratteristiche surrealiste della sua opera, indicate dalla critica e la riflessione del poeta sul suo processo di assimilazione del surrealismo.

## Parole chiave:

Murilo Mendes, letteratura brasiliana, surrealismo, poesia, arti plastiche

## Introdução

Durante o período em que viveu na Itália (1957–1975), Murilo Mendes escreveu cerca de quinze livros,<sup>1</sup> caracterizados, praticamente todos eles, por três elementos estruturais recorrentes: a aproximação entre poesia e prosa; a influência da crítica de arte sobre a escrita poética; o viés memorialista, o qual segue a linhagem vanguardista da relação entre arte e vida. A partir de alguns textos dessa fase (*Retratos-Relâmpago*, *Convergência*, *Ipotesi* e *L’Occhio del Poeta*), iremos nos dedicar à reconstrução da reflexão – fragmentada, transfigurada poeticamente e diluída ao longo da obra do autor – sobre o surrealismo e sobre a influência surrealista na sua poesia. Os textos que serão levados em consideração provêm do livro *Retratos-Relâmpago*: os retratos a Jean Jouve, Dino Campana, Rafael Alberti, André Breton, Henri Michaux, Giorgio de Chirico, Henri Magritte, Max Ernst e Jean Arp; de *Convergência*, o murilograma a Baudelaire e Rimbaud; de *Ipotesi*, os poemas dedicados a Lautréamont, Arp e Dino Campana; de *L’Occhio del Poeta*, os textos dedicados a Ernst e Arp. Como é possível notar através dos títulos, alguns textos, reescritos, estão inseridos em mais de uma obra. Por terem sido publicados em datas diferentes em relação ao período em que foram escritos, naturalmente, a recepção de tais obras de Murilo Mendes foi influenciada por esta defasagem e, portanto, a crítica deve levar em consideração tal aspecto em sua análise.

Antes de qualquer coisa, ao se falar de surrealismo na obra de Murilo Mendes, é importante fazer uma distinção entre a influência da estética surrealista a partir dos primeiros poemas dos anos 1920 e 1930 – traço que se tornaria uma das marcas principais do autor – e a reconstrução realizada pelo poeta, a partir dos anos 1960, sobre a sua relação com o surrealismo. A análise levará em consideração esses dois aspectos, entrelaçados entre si: o da presença, apontada pela crítica, de elementos surrealistas na poética do autor e o da reflexão do poeta sobre o surrealismo, realizada, sobretudo, nos textos escritos a partir dos anos sessenta. Nesses textos, o poeta reflete sobre diversas técnicas, estilos, influências, obras, movimentos, relacionados com as primeiras vanguardas do século XX que tiveram papel determinante, com intensidades diferentes, em sua produção: futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo e o modernismo brasileiro.<sup>2</sup> Há uma carta para o diplomata Roberto Assumpção, de 10 de janeiro de 1953, em que o poeta afirma que, desde sua primeira viagem à Europa em 1952, se relacionou com vários artistas e intelectuais europeus, tendo criado “contactos muito fecundos”, entre outros, com René Char, Magnelli, Breton, Malraux e Chagall (Guimarães 2007: 45).

Segundo Murilo Marcondes de Moura, vários traços aproximam Murilo Mendes do surrealismo: a recusa à especialização “que se manifestava, por exemplo, na ideia de que ‘viver a poesia’ é mais importante do que escrevê-la (Breton proclamava a necessidade de ‘*pratiquer la poesie*’); a postura provocativa e, sobretudo, o horizonte utópico e totalizante, que atribui à arte uma missão regeneradora” (Moura 1995: 40). Segundo tal perspectiva, os surrealistas desenvolveram procedimentos combinatórios, com vistas à apreensão de uma totalidade capaz de reunir, numa síntese superior, tudo aquilo que uma visão convencional só poderia visualizar como contradição. Murilo Mendes teve em comum com os surrealistas, portanto, a mesma atitude diante da realidade, identificada através de dualidades dicotômicas, sobre as quais age

o desejo de integrá-las num todo. Conforme indica o próprio Marcondes de Moura, as fontes da visão de mundo de Murilo Mendes devem ser buscadas na sua amizade com Ismael Nery (*idem*: 41). O livro *Recordações de Ismael Nery* (1996) recolhe os artigos escritos entre 1946 e 1949 por Murilo, com veia fortemente autobiográfica, nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *A Manhã* sobre o amigo e pintor Ismael Nery (1900-1934), que o teria introduzido ao surrealismo após o retorno de Paris em 1927, onde fez “conhecimento pessoal com alguns escritores e pintores surrealistas”. Nery o teria convertido também, segundo as palavras de Murilo, ao catolicismo.<sup>3</sup> Conversão que concilia no poeta brasileiro, contraditoriamente, “tendências anarquistas” e “uma religiosidade latente”:

Quanto a mim, achava que eu deveria me converter ao catolicismo, para o qual me considerava muito inclinado, apesar da minha rebeldia e das minhas tendências anarquistas. Tudo em mim, dizia ele, indicava o homem religioso. Houve uma época em que eu escrevia sempre “epigramas” antirreligiosos, demonstrando com isto, de resto, sem saber, minha religiosidade latente. (Mendes 1996: 37)

Num artigo sobre Ismael Nery de 1948, Murilo reflete sobre a própria poética, ao apontar para um dos conceitos principais do surrealismo: a exigência de um “abandono total da razão” na criação de realidades “imprevistas, inesperadas e não classificadas”, que necessita, segundo Murilo, de uma “ordem clássica” e de uma montagem teórica formidável.<sup>4</sup> A importância atribuída aos conceitos de ordem e de montagem é indicativa de como o poeta brasileiro não nutria particular simpatia pelos radicalismos experimentalistas do movimento, entre os quais a escrita automática, como veremos mais adiante. Os artigos dos anos quarenta contêm, além do interesse do poeta pela operação surrealista de “combinações mágicas por via de elementos opostos e dissonantes”, reflexões sobre a poética do próprio Murilo, baseada na ideia apollinairiana de *ordre* e *aventure*, concebida como uma busca constante pela experimentação e pela renovação como atitude “moderna”. Ismael Nery, segundo as próprias palavras de Murilo, influenciou diversos textos do poeta:

De fato, uma parte do meu primeiro livro, a que chamei, salvo engano, *Poemas sem tempo* (não tenho o volume à mão), bem como diversas peças d’*O visionário*, nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão, analogia e interpenetração de formas e ideias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros. (*idem*: 30)

Em diversos artigos, Murilo se dedica a esclarecer os fundamentos do *essencialismo*, um sistema filosófico, que, criado por Ismael Nery e divulgado pelo poeta brasileiro, professava a abstração do espaço e do tempo em direção à universalidade da arte, conforme a descrição de Murilo num artigo de 1948:

Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo, para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade. (*idem*: 65)

### Lembranças do surrealismo

O fato de Murilo Mendes ter sido introduzido ao surrealismo por conta de Ismael Nery diz muito sobre como o surrealismo assimilado pelo poeta foi reinterpretado, “digerido”, para usarmos a metáfora metodológica do “Manifesto antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, poeta homenageado, por sinal, no grafito a ele dedicado em *Convergência*. Mário de Andrade, no ensaio “A poesia em 1930” (1931), foi um dos primeiros a perceber a relação não dogmática de Murilo com o surrealismo: “Murilo Mendes não é um *surréaliste* no sentido de escola, porém me parece difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição sobrerrealista” (Andrade 1943: 42). A partir da definição de Mário de Andrade e a de Manuel Bandeira (Murilo, o “conciliador de contrários”<sup>5</sup>), a crítica se dedicou a investigar aquele que foi reconhecido como o ponto fundamental da poética do autor: a função da poesia como conciliadora de contrários, exercida ao longo de cinquenta anos (1925-1975), vale dizer, a busca perseverante de síntese entre elementos opostos, dicotômicos, em conflito: além do clássico com o moderno, o abstrato com o concreto, o sagrado com o profano, a linguagem literário-áulica com a popular-cotidiana, a vida com a literatura e assim por diante. Nesse sentido, o que a obra muriliana assimila do surrealismo é, sobretudo, a construção da plasticidade da imagem poética: uma imagem dissonante, absurda, visionária, que percorre toda a sua produção:

Certos procedimentos metafóricos dissonantes, de tipo surreal, como é óbvio, consomem um acervo muito maior de vocábulos imprevistos – e procura exercer a sua imagética de planos contrastantes, tátil-visual, dentro de uma linguagem voluntariamente reduzida. (Campos 1992: 70)

Segundo a análise de Haroldo de Campos, no ensaio “Murilo e o mundo substantivo”, publicado originalmente em 1963 em *O Estado de S. Paulo*, a poesia muriliana tem como marca fundamental a dissonância, que pode ser de dois tipos: imagética e rítmica. Em relação à dissonância imagética, Campos cita dois exemplos extraídos do livro *Poesia Liberdade* (1947): o primeiro verso do poema “A ceia sinistra”: “Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar”; e os dois primeiros versos de “Elegia nova”: “O horizonte volta a galope / Curvado sob um martelo de espinhos”. Em seguida acrescenta:

Mais não se precisará transcrever para se demonstrar o âmbito plástico, visual, dessa poesia, que tira partido do conflito entre a linguagem dita “poética” e o coloquial, o jargão técnico--iu90jornalístico do tempo, para assim projetar no espírito de diorama fantástico, um neewsreel

transreal passado pelo carretel do automatismo surrealista, sim, mas, antes disto, desenrolado pelo molinete feérico das “enumerações caóticas” de (como identificou Spitzer) rica e profunda tradição humanística. (*idem*: 66-67)

Segundo João Alexandre Barbosa, “por ver a imagem e o ritmo como elementos da realização do poema num nível de estruturação linguística, e não apenas ‘colados’ à significação do texto” (Barbosa 1974: 122), o ensaio de Haroldo de Campos renovou a reflexão sobre Murilo, esclarecendo a questão do surrealismo na obra do poeta brasileiro. João Cabral de Melo Neto, também, foi entre aqueles que ressaltaram a importância da plasticidade da imagem na obra de Murilo Mendes: “Sua poesia me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (Campos 1992: 66). Para Davi Arrigucci Jr., a poesia de Murilo, como agente da conciliação de contrastes, frequentemente, converte em concreto o abstrato, “ao mesmo tempo que é capaz de permanecer atenta a todo apelo do transcendente ou de banhar-se em clima visionário” (Arrigucci 1996: 11). De fato, entre os aforismos do “Setor texto délfico”, dedicado a José Guilherme Merquior, no livro *Poliedro*, o poeta brasileiro afirma que “harmonia (hormonia) provém do choque de contrários (Heráclito e Hegel)” (Mendes 1994: 1035). Segundo o próprio Merquior, a influência do surrealismo na obra de Murilo se dá, sobretudo nos anos italianos, através da linha memorialística (praticada em *A Idade do Serrote*) de um Leiris mais do que através da “perversidade” de um Bataille:

Murilo na maturidade, o Murilo de Roma, era também familiar do surrealismo “perverso” – o surrealismo “herético” de Bataille; mas, de modo geral, acho certo supor que a índole sanguínea e libertária do seu próprio modernismo o reteve ao largo dos delírios algolágnicos da surrealidade “maldita”. O que, se não me falha a memória, não o impediu de interessar-se muito pelo crescimento da memorialística de Leiris – até certo ponto, sublimação daquele “outro” surrealismo – talvez por estar ele mesmo elaborando suas próprias memórias, saborosamente inauguradas com a prosa d’*A idade do serrote*. (Merquior 1994: 16)

Para o crítico Murilo Marcondes de Moura, a influência do surrealismo na poesia de Murilo se deu através da incorporação, por parte do poeta, de técnicas de outras artes, como a colagem<sup>6</sup> e a fotomontagem dos futuristas e a montagem cinematográfica, com a função de criar, através da desarticulação de elementos reais e de uma reconstrução transfigurada dessa realidade, algo *novo*, como o *ready-made* ou o *objet trouvé* (Moura 1995: 33). Num texto escrito em 1970 em Roma, inédito até 1994, intitulado “Microdefinição do autor”, Murilo chama a atenção, mais uma vez, para a questão da dissonância, do “giro das imagens” e da “pluralidade de sentido”:

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens,

a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade de caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. (Mendes 1994: 46)

Esse interesse pelo finito e pelo infinito instigou a criação de uma obra, conforme a definição de Joana Matos Frias, organizada “em função de múltiplos centros, de vários focos de energia emanando dessa heterogênesse, a um tempo histórica e trans-histórica” (Frias 2012: 64). Um exemplo dessa multiplicidade é o livro *Retratos-Relâmpago*, o qual, construído através da montagem, da colagem, da analogia, da citação e da alusão, reúne textos escritos em prosa poética, como forma de homenagem e com função crítica, dedicados a poetas, artistas plásticos e músicos de diversas épocas, nacionalidades e estilos. É nesse livro, sobretudo, que Murilo indica, em mais de uma ocasião, a relação de continuidade entre simbolismo poético do final do século XIX e vanguardas artísticas. No retrato-relâmpago dedicado a Lautréamont, por exemplo, Murilo propõe tal ideia de continuidade, ao afirmar que o poeta francês “cria colagens de palavras e cenas sob o signo mágico da anamorfose: antecipa Max Ernst” (Mendes 1994: 1280). Bastante semelhante ao verso do poema “Lautréamont” de *Ipotesi* (1977) – “*Sono vicino a te quando percorri Max Ernst*” –, o qual se revela interessante para os fins de nossa análise, já que indica como para Murilo Mendes exista uma relação de continuidade entre a poesia simbolista e o surrealismo, temática recorrente ao longo da produção poética do autor. No poema de *Ipotesi*, Murilo cita um trecho famoso dos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, no qual é evidente a aproximação entre elementos disparatados, técnica que será utilizada intensamente pelo surrealismo: “*La rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie*” (*idem*: 1529). Nesse sentido, vale lembrar que o próprio Breton, no “Manifesto do Surrealismo” de 1924, indicava as dívidas que o surrealismo tinha com a poesia simbolista e pós-simbolista francesa, ao considerar Baudelaire um “surrealista na moral”, Rimbaud, um surrealista “na prática da vida” e Mallarmé, um surrealista na “confiança” (Breton 1983: 192). De forma semelhante, no retrato-relâmpago a Pierre Jean Jouve, Murilo indica como o poeta francês “forma sua cultura e funda a sua linguagem, sob o quádruplo signo de Nerval, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, aos quais tem sido sempre fiel” (Mendes 1994: 1281).

No murilograma a Baudelaire, em *Convergência*, a relação entre as artes plásticas e a literatura é explícita no verso em que o poeta francês “debruça-se à janela da pintura”. Ao se afirmar, nesse poema, que Baudelaire “inventa a simetria dissonante”, valoriza-se um conceito importante na poética surrealista, como o contraste entre elementos diferentes. No murilograma a Rimbaud, Murilo sublinha a importância de conceitos presentes na obra do poeta francês que serão reelaborados no século XX. Rimbaud é descrito como aquele que “inventa”, “desintegra”, “se antecede”, “se ultrapassa”, “excede do século”, “porta a partitura do caos”, “Orientaliza o Ocidente” (*idem*: 674-676). Murilo Mendes investiga, em vários textos, a questão onírica, já explorada pelos simbolistas e pós-simbolistas do final do século XIX e início do XX. Por exemplo, no retrato-relâmpago dedicado a Dino Campana, o poeta brasileiro demonstra interesse, sobretudo, pelo caráter visionário do autor, representado em sua obra

principal, os *Canti Orfici* (1914), através da transposição de ambientes insólitos, da aliança do realismo com o fantástico, da criação de símbolos extraídos da vida das cidades modernas (*idem*: 1215). No poema de *Ipotesi* dedicado a Campana, Murilo ressalta a proeminência dos aspectos enigmáticos e mitológicos na obra do autor italiano, identificados na figura da Medusa, rica de simbolismos acumulados ao longo da história da literatura e da arte: “*Una Sfinge una Chimera / Musa Medusa*” (*idem*: 1531). Outro retrato-relâmpago em que é exaltada a relação da poesia com as artes plásticas, no âmbito das vanguardas, é aquele dedicado a Rafael Alberti, poeta que, segundo Murilo, assimilou o futurismo, o ultraísmo, o dadaísmo e o surrealismo:

Começou a vida como poeta. Escreveu mesmo um livro *A la Pintura*, que gira em volta dessa grande arte. Ultimamente dedicou-se em Roma à gravura, técnica que tem estudado com fervor e minúcia, manifestando ofício seguro e dom de invenção na série de gravuras em chumbo “*Los ojos de Picasso*”. A interpretação da poesia e da pintura no campo da obra albertiana é um fato consciente, voluntário, pois há muito ele programou sua ação: “*pintar la poesia / con el pincel de la Pintura*”. (*idem*: 1224)

No retrato-relâmpago escrito como homenagem a André Breton, definido por Murilo o “beatnik por excelência”, o poeta brasileiro individua a revolta permanente do francês: “revolta de um asceta ao avesso, formado na doutrina de Freud que recriara e adaptara desde muito cedo, para seu uso pessoal” (*idem*: 1238). Segundo as próprias palavras de Murilo, na década de 1920, Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, ele e poucos outros descobriam no Rio de Janeiro o surrealismo, cuja influência em sua obra se deu através da acoplagem de elementos díspares, da exploração do subconsciente, da visão fantástica do homem, além de outros inconformismos. A escrita automática é indicada como uma “rigidez” metodológica?

Eu e mais alguns poucos descobríamos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*. Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton. Abracei 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. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade. Reconhece-o – muito tarde! – o dissidente Aragon, que nos recentíssimos *Entretiens avec Francis Crémieux* faz justiça ao surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método da escritura automática provocou numerosos mal-entendidos. (*ibidem*)

Essa autodefinição de “surrealista não ortodoxo” coincide com a análise de José Guilherme Merquior, segundo o qual Murilo Mendes é fiel “à carga utópica” do surrealismo-movimento

e não “às receitas de escola, tipo ‘escrita automática’” (Merquior 1994: 13). Murilo se deixou influenciar pelo surrealismo, “à moda brasileira”, ou seja, a partir das ideias do já citado “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade (1928),<sup>8</sup> ao assimilar das vanguardas apenas o que lhe interessava, sem ortodoxia: “Não sou um surrealista ortodoxo, mas devo confessar que o surrealismo sempre exerceu sobre mim um grande fascínio” (carta a Picabia<sup>9</sup> de 25 de julho de 1949).<sup>10</sup>

### Poesia e pintura

No retrato-relâmpago intitulado “Giorgio De Chirico”, escrito em 1971, sobre o pintor (bastante citado ao longo da obra de Murilo) que foi um “dos ídolos de sua mocidade”, o poeta brasileiro, além de reconstruir seu relacionamento com o surrealismo, confirma a influência das primeiras obras do pintor italiano em sua poesia: “Alguns poemas da minha fase inicial descendem – direta ou colateralmente – do primeiro De Chirico, aquele dos manequins, dos interiores ‘metafísicos’, do deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho” (Mendes 1994: 1270). De Chirico, que, junto a Carrà, Alberto Savinio e Morandi, por volta de 1917, fundou a “pintura metafísica”, criou quadros importantes para o desenvolvimento de um clima onírico, insólito, inquietante como *L’Enigma dell’Ora* (1911), *Il Grande Metafisico* (1917), *Le Muse Inquietanti* (1917) e *Trovatore* (1917-1919), entre outros. De Chirico em 1919 escreveu sobre a obra de arte “metafísica”, a qual, segundo ele, dando ao expectador uma sensação de aparente tranquilidade, cria ao mesmo tempo algo desconhecido e, por isso, inquietante:

L’opera d’arte metafisica è quanto all’aspetto serena; dà però l’impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre a quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo della profondità abitata. Così la superficie piatta d’un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l’idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo. (apud Cricco/Di Teodoro 2005: 889)

A pintura metafísica desencadeia uma “realidade diferente e nova” ao transpor objetos comuns ou da vida cotidiana em outro contexto, com efeitos de surpresa, estranhamento e turbamento. Murilo se deixou influenciar por essa pintura, definida, por ele, “de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias: contra o domínio da mecânica, contra a prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa” (Mendes 1994: 1270). O poeta relata também uma visita à casa de De Chirico na Piazza di Spagna em Roma; o pintor, a convite de Ungaretti, havia assistido à aula inaugural do poeta brasileiro na Universidade La Sapienza. De Chirico, autor inclusive de um romance, citado por Murilo num poema de *Ipotesi* (“Ebdomero”), talvez seja o pintor que mais influenciou a criação de atmosferas visionárias nos seus poemas:



Ele é um anunciador de novos tempos, o criador de uma nova dimensão do sagrado, de um espaço específico da pintura de situações enigmáticas e alusões secretas, fator da passagem da infraestrutura do subconsciente à supraestrutura artística, operação esta completada pela sua considerável novela-poema em prosa *Ebdomero*. (*idem*: 1271)

A partir do contato, sobretudo, com artistas como De Chirico e Ernst, Murilo começou a abandonar esquemas fáceis ou previstos, ao criar atmosferas insólitas, influenciadas por critérios estéticos como invenção e metamorfose. É interessante notar neste trecho a relevância atribuída por Murilo à “força plástica” como elemento de destaque na construção estética do amigo pintor Ismael Nery:

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. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha “conversão”, ainda que parcial, àquele método, não foi difícil. Fenômeno análogo verifica-se com Ismael Nery. Não é um pintor surrealista ortodoxo, mas em muitos quadros e desenhos levanta uma realidade autêntica, na linha surrealista da invenção e metamorfose; sem perder a força plástica. Entre os anos 20 e 30 ele fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxe-me abundante documentação sobre o De Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou), cujos nomes ainda estavam longe da irradiação atual. (*idem*: 1270-1271)

No retrato-relâmpago em homenagem a Magritte, Murilo indica Rimbaud e Freud como as duas figuras-chave da ruptura ocorrida, entre final do século XIX e início do XX, com a valorização do inconsciente como postura polêmica diante da ordem burguesa. Essa indisciplina – que representa, por sinal, a base da poética de Murilo Mendes – ao desafiar as normas culturais e sociais, é um rico motor de criação estética (Jackson 2021: 105). É interessante notar como Murilo não aprecia todas as formas de indisciplina, como, por exemplo, o automatismo e a “destruição” da tradição plástica, considerados legítimos, porém, segundo o poeta, se enquadrados a partir de um contexto histórico caracterizado, inclusive, pelos efeitos traumáticos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918):

Com a perspectiva do tempo o surrealismo, ao qual o heterodoxo Magritte se conservou fiel, pode ser hoje interpretado em chave menos rígida. Tratava-se sem dúvida de explorar a área do irracional, do inconsciente – pessoal ou coletivo – examinados através das poderosas lentes de Freud; de escamotear a história em benefício da anarquia individualista, intemporal. Os pintores, fazendo “tabula rasa” de uma tradição plástica relacionada com a ordem burguesa, serviam-se da técnica do automatismo para inventar uma atmosfera ao mesmo tempo poética e polêmica, incluindo o mau gosto como instrumento de luta – até o mau gosto das cores. Segundo a senha

de Rimbaud tratava-se de desarticular os elementos. Naquela hora, imediatamente depois de um conflito universal por excelência desarticulador, seria possível criar algo de ordenado e construído? Dada chegou e dentro em pouco cedeu o passo ao surrealismo. (*idem*: 1255)

Nesse texto dedicado a Magritte – responsável por estreitar, segundo Murilo, as fronteiras entre poesia e pintura, “ao enquadrar elementos alógicos ou arbitrários numa trama plástica, pelo que poderia ser também aparentado ao Max Ernst dos grandes momentos” (Mendes 1994: 1256) – há um trecho em que o poeta brasileiro indica, mais uma vez, a aproximação entre poesia romântica e pintura, no que diz respeito ao sonho e ao inconsciente. Após a primeira fase de maior radicalismo – caracterizada pela técnica do automatismo – os artistas surrealistas (entre os quais o próprio Magritte), segundo Murilo, abandonam os elementos mais polêmicos e aderem a um processo de construção:

Todavia certos pintores – como também certos escritores – apesar de praticarem o culto do sonho e do inconsciente, que muito antes de Freud os ligava aos românticos (especialmente a Novalis, Achim von Arnim, Hoffmann e Nerval), não eram de fato uns instintivos, mesmo porque percebiam nitidamente a polaridade entre forças cerebrais e forças ancestrais. Em breve fundou-se uma linha divisória da teoria e da prática. Pascal escreveu: “*Nous sommes automate autant qu’esprit*”. Os revisionistas poderiam alterar a fórmula e dizer: “*Nous sommes esprit autant qu’automate*”. 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. O surrealismo, teoricamente inimigo da cultura, tornou-se num segundo tempo um fato de cultura; e muitos surrealistas, superando a técnica do automatismo, dispuseram-se a trabalhar com um método planificador. Por isto mesmo, quando há uns vinte anos atrás Breton procedeu em Nova Iorque à revisão analítica do movimento, a contragosto incluía Magritte entre os pintores surrealistas, insinuando que o seu processo de compor não era automático, antes plenamente deliberado. (*idem*: 1255)

É interessante notar como Murilo percebe uma linhagem surrealista que perpassa, ao mesmo tempo, a linguagem da pintura e da literatura, unificadas por conta da criação de imagens dissonantes, nas quais elementos dicotômicos são colocados em correlação. É como se existisse uma influência recíproca, que de uma linguagem se direciona para outra e assim por diante, conforme indicado no retrato-relâmpago dedicado a Henri Michaux, no qual Murilo aponta a figura do poeta francês como exemplo de artista que se serviu também, entre outras técnicas, do guache e do desenho.

Dois artistas ligados ao surrealismo mereceram uma atenção especial por parte do poeta mineiro: Ernst e Arp. Em relação ao primeiro, Murilo escreveu “Max Ernst”, texto que não havia sido publicado na Itália até 2001, ano da edição de *L’Occhio del Poeta*, em que está incluído. Esse texto representa a segunda parte de um retrato em português, publicado na versão integral nos *Retratos-Relâmpago*, em duas partes (com a primeira, escrita em forma de

homenagem). Existe também a versão francesa, “*Hommage à Max Ernst*”, nos *Papiers* (1994). Ernst (1891-1976), pintor e escultor alemão, foi um dos fundadores do grupo *dada* alemão, tendo aderido em seguida ao surrealismo de Breton, utilizando, além do *collage*, técnicas como *frottage*, *grattage* e *dripping*. O texto em português inicia com uma nota autobiográfica (“Max Ernst recebe-me num hotel de Paris, já que no momento está sem casa”). Durante a conversa, Ernst recorda seu relacionamento com o surrealismo até chegar à ruptura e à autonomia como franco-atirador:

Orientada a conversa para o surrealismo e sua missão de vanguarda entre as décadas 20 e 30, o pintor vai resumindo as dificuldades que teve com o grupo, até a ruptura definitiva em 1938, quando alguém, credenciado, procurou-o com o fim de informá-lo que por motivos políticos cada surrealista deveria empenhar-se em sabotar em todas as maneiras possíveis a poesia de Paul Éluard. Nasceu então o franco-atirador, o independente Max Ernst. (*idem*: 1248)

Murilo confessa, em seguida, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento de sua poesia a descoberta de um livro de fotomontagens como *La Femme 100 têtes*, comparável para ele no plano literário somente com *Les Illuminations*. De fato, Murilo afirma que Ernst descende de Rimbaud, por conta da “criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (nisso sendo ajudado pela obra do primeiro De Chirico)” (*ibidem*). O texto em italiano propõe títulos para quadros imaginários de Ernst, “procurados num contexto de crueldade”; afirma Murilo: “Invento, aqui, pequena homenagem, alguns títulos, aproximativos, de quadros seus, imaginários, inspirados, paralelamente, em outros quadros reais” como, por exemplo, “Messalina em criança é ameaçada por um rouxinol”, “A tranquilidade dos assassinatos antigos”, “Visão do mar provocada por uma folha de mata-borrão”. São doze títulos, onde transitam Freud, Fedra e Dalí junto a imagens visionárias como a de labirintos em voo, “espadas da ambiguidade”, ou críticas em relação à fabricação de ilusões e de sonhos pelo sistema capitalista: “O cérebro eletrônico planifica sonhos industrializados ao alcance de todas as bolsas”. Murilo afirma que, em Ernst como em Duchamp, percebe-se a criação de uma atmosfera onde o tempo não conhece limites: passa-se de um “imperador ao telescópio” a outras imagens absurdas, imaginárias, inverossímeis como a “dobra da saia de vidro azul”, “a médium Madame Récamier abana-se com uma borboleta gigante”, “a noiva do vento assobia para os pássaros rotativos *La carmagnole de l’amour*” (*idem*: 1251).

Faz parte de *L’Ochio del Poeta* também “Jean Arp”, poema escrito em 1968 sobre a obra do pintor, escultor e poeta alemão (1887-1966), um dos criadores do movimento Dada e da primeira exposição surrealista em Paris em 1925. Esse poema foi também publicado postumamente em *Ipotesi*, em 1977. A Arp, Murilo dedicou, ainda, um retrato-relâmpago (escrito em 1973) e um texto em francês de 1963, “*Collage pour Arp*”, presente nos *Papiers* (1994). Por sua vez, Arp havia escrito um texto para Murilo em 1955, intitulado *Souvenir Mendes*, incluído em seu livro *Jours Effeuillés*. O poema de Murilo faz referência aos “objetos mágicos” das criações de Arp:

um leão verde, uma borboleta vermelha, gnomos, fadas que dançam na floresta de Meudon. No poema, os animais são representados como elementos insólitos, dentro de uma moldura surrealista: “Jean Arp substituisce un leone verde con una farfalla rossa / una ferita con una nuvola” (*idem*: 1526). Na cidade de Meudon, encontra-se a casa de Arp, onde Murilo foi visitá-lo em 1954, conforme referido no retrato-relâmpago, no qual, por sinal, à semelhança do poema, todos os parágrafos iniciam com o nome Arp. Meudon, lugar onde a cultura alemã e a francesa se aproximam, influenciou a obra do artista: “Deixando sua floresta privada de Meudon, floresta animada tanto de esculturas quanto de árvores e pássaros, regressa ao estúdio, gaiola de vidro onde espera o demônio criador, sempre em ato” (*idem*: 1274). Embora Arp amasse essa natureza, nunca almejou *reproduzi-la*, optando, ao contrário, por *produzir*, criar novas invenções como “a flor-martelo, a flor-tecedeira, a mesa-floresta, a cabeça-bigode, o umbigo alado”, atingindo “o vértice da consciência criadora experimental”. Artista que trabalhou coletivamente, com outros pensadores e criadores, Arp representa, para Murilo, a “quintessência do dadaísmo e do surrealismo”:

Arp trabalha coletivamente: ajudado por um grupo de pensadores e artistas de séculos passados e do século atual, decide reinventar o espaço, ampliar a ideia de realidade, elevar à altura de uma constelação o mais belo “mito” terrestre, o corpo feminino. *Du côté de chez Arp* voltamos sempre em direção ao futuro. (*ibidem*)

A ele Murilo se sente próximo quando “contesta a mecanização e o excesso de racionalismo do mundo moderno”; outro fator que aproxima os dois artistas é a valorização do encontro fecundo entre expressões artísticas distintas, que se complementam entre si. O mundo órfico e o mundo do sonho são os elementos principais para a construção da dissonância plástica, praticada por Arp (e por Murilo): “O escultor Arp incita com efeito o poeta Arp a extrair a forma do pensamento, a organizar todas as coisas, mesmo o canto lírico e órfico. Mesmo o sonho” (*ibidem*).

### Considerações finais

A partir da leitura dos textos do poeta brasileiro, resulta evidente a questão principal da relação entre Murilo Mendes e o surrealismo: a dissonância imagética, construída a partir da expansão do inconsciente, tema trabalhado desde Baudelaire e dos simbolistas do final do século, sobretudo Rimbaud e Lautréamont. Os textos de *Retratos-Relâmpago* e *L’Ochio del Poeta*, cujas poéticas se assemelham (pela questão da relação entre prosa e poesia; pela importância da crítica de arte; pela função determinante do memorialismo), funcionam como espaço crítico, no qual o poeta pode organizar suas recordações sobre o surrealismo, entrelaçadas de arte e vida. Murilo faz crítica de arte apontando para as mesmas imagens, tópicas, técnicas que utilizou em seus próprios textos poéticos, sobretudo *Convergência* e *Ipotesi*. É interessante notar como, para o poeta brasileiro, existe uma correlação direta entre literatura e artes plásticas, entre simbolismo poético e vanguardas das primeiras duas décadas

do século XX. A influência do Modernismo brasileiro, na obra do poeta, é fator importante para entendermos como a assimilação de técnicas surrealistas ocorreu em concomitância com a absorção de outros estilos e conceitos. Nos retratos-relâmpago, há textos que indicam como as pinturas do modernismo brasileiro, de artistas como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Cícero Dias, entre tantos outros, foram determinantes para diversos poemas de Murilo. Resulta evidente, nesse sentido, como a revisitação do surrealismo na obra de Murilo Mendes passa através do filtro do Modernismo brasileiro e de uma relação profunda, sobretudo, com a pintura, da qual assimilou técnicas e estilos.

## NOTAS

\* Raphael Salomão Khéde é professor de Língua e Literatura Italiana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Foi professor de Língua e Literatura italiana da Universidade Federal Fluminense. É Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Literatura Comparada (UERJ), com pós-doutorado em Literatura Comparada em andamento. Dedicou-se ao estudo de textos literários da contemporaneidade, a partir de uma perspectiva comparatista e histórico-linguística. É responsável pela tradução do livro *A Belle Époque Italiana no Rio de Janeiro* (EDUFF, 2015) e pela introdução aos romances de Umberto Eco pela editora Record (2023). Publicou os volumes *Em Busca de uma Poesia Universal: Murilo Mendes na Itália 1957-1975* (Makunaima, 2013), *Entre Antigos e Modernos: questões linguísticas e estilísticas* (Sette Città, 2022), *Entre Leões-de-chácara e Dedos duros: a poética marginal de João Antônio* (Editora Resistência Acadêmica, 2022).

<sup>1</sup> Dos treze, nove são livros escritos em prosa e quatro são de poesia. *Siciliana*, escrito entre 1954 e 1955, foi publicado em edição bilingue na Itália, com prefácio de Giuseppe Ungaretti, em 1959; *Tempo Espanhol* também foi publicado em 1959, em Portugal; *A idade do serrote*, escrito entre 1965 e 1966, foi publicado no Brasil em 1968; *Convergência*, escrito entre 1963 e 1966, foi publicado no Brasil em 1970; *Poliedro*, escrito entre 1965-1966, foi publicado em 1972 no Brasil, e *Retratos-relâmpago* 1ª série, em 1973. *Ipotesi* foi publicado postumamente em 1977 na Itália; *Janelas verdes* teve uma primeira parte publicada em Portugal em 1989, sendo que o texto integral foi publicado na edição das obras completas de 1994, assim como *Carta Geográfica, Espaço Espanhol, Retratos-Relâmpago* 2ª série, *A Invenção do Finito, Papiers e Conversa portátil. L'Occhio del Poeta*, que reúne 52 críticas de arte escritas em italiano entre 1958 e 1973, foi o último livro a ser publicado, em 2001, na Itália.

<sup>2</sup> É grande o número de arquitetos, artistas plásticos, escritores, poetas, diretores de cinema, brasileiros ou estrangeiros, ligados a movimentos de vanguarda do início do século XX, que foram homenageados por Murilo Mendes, nos textos da fase italiana: Mallarmé, Marinetti, Palazzeschi, Apollinaire, Picasso, Braque, Duchamp, Miró, Maiakóvski, Malevich, Chlébnikov, Fernando Pessoa, Ungaretti, Eliot, Pound, Eisenstein, Artaud, Cocteau, René Char, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Aníbal Machado, Lúcio Costa, Le Corbusier, Villa-Lobos, Miró, Cocteau, Tarsila do Amaral, Klee, entre tantos outros.

<sup>3</sup> Cfr. sobre a conversão Guimarães 1993: 36-50.

<sup>4</sup> Alfredo Bosi reconhece na obra de Murilo Mendes “o processo futurista da montagem e o processo surrealista da sequência onírica”, unificados pelo “traço associativo comum” (Bosi 1994: 448).

<sup>5</sup> Trata-se de um verso do poema *Saudação a Murilo Mendes*, publicado no jornal *Diário carioca* em 1952: “Saudemos Murilo/ Grande poeta / Conciliador de contrários” (Bandeira 1994: 53).

<sup>6</sup> Para Cricco e Di Teodoro, “*per sottolineare ulteriormente il diverso uso che è possibile fare dei frammenti di realtà derivati dalla scomposizione analitica Braque inventa la tecnica dei ‘papiers collés’ (carte incollate) e Picasso quella dei ‘collages’ (incollaggi)*” (2005: 784).

<sup>7</sup> Na carta a Laís Corrêa Araújo, escrita em Roma em 9 de abril de 1969, Murilo sublinha o fato de não ter pertencido a programas e manifestos: “Eu tenho sido a vida toda um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos” (Araújo 2000: 191).

<sup>8</sup> Em particular, o trecho: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade 1983: 353).

<sup>9</sup> Francis Picabia, inclusive, desenhou seis litografias para a publicação em Paris, em 1949, do poema de Murilo Mendes, “Janela do caos”, do livro *Poesia Liberdade* (1947).

<sup>10</sup> Guimarães 1993: 96. Júlio Castañon Guimarães (2007) reuniu, também, algumas cartas a correspondentes estrangeiros, como George Bernanos, René Char, Albert Camus, Jean Arp, entre outros.

## Bibliografia

Andrade, Mário de (1974), “A poesia em 1930”, in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins: 28-53 [1931].

Andrade, Oswald de (1983), “Manifesto antropófago”, in Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes [1928].

Araújo, Laís Corrêa de (2000), *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, São Paulo, Perspectiva [1972].

Arrigucci, Davi Jr. (1996), “Entre amigos”, in Murilo Mendes, *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo: 9-20.

-- (2000), “Arquitetura da memória”, in *O Cacto e as Ruínas: a poesia entre outras artes*, São Paulo: 91-150 [1997].

Bandeira Manuel (1994), “Saudação a Murilo Mendes”, in Murilo Mendes, *Poesia Completa e Prosa*, org. Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar [1952].

Barbosa, João Alexandre (1974), “Convergência poética de Murilo Mendes”, in *A Metáfora Crítica*, São Paulo, Perspectiva: 117-136.

- Bosi, Alfredo (1994), *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix [1970].
- Breton, André (1983), “Manifesto do Surrealismo”, in Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes [1924].
- Campos, Haroldo de (1992), “Murilo e o mundo substantivo”, in *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Perspectiva: 65-75 [1963].
- Cricco, Giorgio / Di Teodoro, Francesco Paolo (2005), *Itinerario nell’Arte: dall’Età dei Lumi ai giorni nostri*, Bologna, Zanichelli.
- Frias, Joana Matos (2001), “O ‘Surrealismo Lúcido’ de Murilo Mendes”, *Remate de Males*, v. 21, n.º 2: 63-93. <https://doi.org/10.20396/remate.v21i2.8636088>
- Guimarães, Júlio Castañon (1993), *Territórios/ Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Imago.
- (org.) (2007), *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Jackson, Kenneth David (2021), “Murilo Mendes, a disciplina do indisciplinado”, *eLyra*, n.º 17, 103-112. <https://doi.org/10.21747/2182-8954/ely17a7>
- Mendes, Murilo (1994), *Poesia Completa e Prosa*, org. Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- (1996), *Recordações de Ismael Nery*, org. Davi Arrigucci Jr., São Paulo, Edusp.
- (2001), *L’Occhio del Poeta*, org. Luciana Stegagno Picchio, Roma, Gangemi.
- Merquior, José Guilherme (1994), “Notas para uma muriloscopia”, in Murilo Mendes, *Poesia Completa e Prosa*, org. Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar: 11-21 [1978].
- Moura, Murilo Marcondes de (1995), *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, São Paulo, Edusp.