

L'occhio del poeta: Murilo Mendes e o (re)corte abstrato

Daniela Bunn

Mestranda em Literatura

Toda ação sem abstração não atinge o universal.

Murilo Mendes, *O Discípulo de Emaús* (1945)

Os poemas de Murilo Mendes oscilam entre o real e o surreal, o racional e o passional, o sagrado e o profano, abstraíndo do mundo em constante metamorfose as qualidades de um objeto sensível, dando-lhe estatuto estético através da fragmentação do discurso e da superposição de imagens. O olhar do poeta observa, pesquisa e potencializa imagens do cotidiano – imagens estas que se tornam universais (como afirmado no livro de aforismas de Murilo)

por vias da abstração. Uma das passagens que julgo de grande importância para entender como o olhar desse poeta abstrai características peculiares de certos objetos encontra-se em *A Invenção do Finito*:

Num mundo como o nosso em que tudo se transforma e muda de aspecto, o homem torna-se insatisfeito e procura cada dia atingir novos objetivos. Diante duma tal complexidade de elementos surgiu no espírito de artistas e pensadores a necessidade de se praticar, mais do que em outras épocas, o método da abstração¹, método que em filosofia consiste em distinguir uma da outra as qualidades singulares dum objeto sensível, pensando uma independente das outras e dando a cada um uma existência própria. (MENDES: 1994, p. 1320)

Podemos perceber através desta citação como age a abstração na poética muriliana: o olhar funciona como o meio de captação de imagens, retirando conceitos universais dos objetos singulares. O olhar multifacetado do poeta une elementos da realidade – elementos que constituem o corpo de cada poema. O corpo do poema é formado a partir das qualidades de cada objeto pensadas independentemente que conduzem a algum conceito sem determinar qual. O que Kant designa como a *abstração da forma* não diz respeito ao objeto em si, mas ao sujeito que abstrai as formas desse objeto. Então, o próprio sujeito será tanto mais universal quanto mais alcançar singularizar-se diante do objeto. Pode-se entender por abstração o ato pelo qual um conteúdo abstrato é distinguido, não separado, porém, convertido em objeto próprio de uma representação. Em “Abstração”, o poema dotado de um corpo observa o poeta: “O poema olha para

mim, e, fascinado, me compõe. [...] Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo/ A idéia da máquina do meu corpo dentro do tempo” (MENDES: 1994, p. 434). O poema aqui é visto como máquina do corpo, exteriorizador da imaginação: o poema, que assume dimensões corporais e vontade própria, mostra a unidade entre o criador e a criação bem como as marcas de um no outro. O poema agora compõe o poeta. Fundem-se corpos: um produz o outro, um se produz no outro. Da mesma forma o poema “A criação e o criador”, de *As metamorfoses*, se substancializa: o poema dorme, anda, corre e devido ao resquício da essência volta ao pó de onde veio. No início do poema, ordena o poeta:

O poema obscuro dorme na pedra:

“Levanta-te, toma essência, corpo”.

Imediatamente o poema corre na areia,
Sacode o pé onde já nascem asas,
Volta coberto com a espuma do oceano.

O poema entrando na cidade
É tentado e socorrido por um demônio,
Abraça-te ao busto de Altair.
Recebe contrastes do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

E agora é ele quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
É ele quem empunha o chicote
Até que o verbo da noite
O faça voltar domado
Ao pó de onde proveio.
(MENDES: 1994, p.337)

O poema ganha dimensões corporais – essência e substância – e é descrito por sucessivas visões que entram em contato com diversos objetos abstraídos do mundo em mutação: a pedra, a areia, o chicote. Este poema (a criação), agora dotado de um corpo, oscila entre a terra, o céu e o mar perseguindo por fim o próprio poeta (o criador) até que a noite o faça retornar ao pó de onde proveio. O poema age como um camaleão: ora branco, ora azul, ora negro, perseguindo o criador. Murilo, lançando um olhar sobre a universalidade da arte pictórica, julga que criação e criador tendem a ser cada vez mais universais no ato de singularizar-se continuamente. Em uma de suas palestras publicadas no Suplemento dominical “Letras e Artes”, do jornal *A manhã*, no Rio de Janeiro em outubro de 1947 (colaborou com o jornal de 1946 a 1951), Murilo afirma que a pintura em seu plano de unidade deve movimentar-se por outros estratos promovendo trocas e quebrando convenções. Cada artista (poeta ou pintor) possui traços e qualidades próprias que não encontramos em outros artistas. Pintores e poetas deviam aproximar-se e produzir um esforço de penetração e compreensão mútua – uma pintura literária universal dotada de uma interpretação infinita (lembro Blanchot). Afirma Murilo:

A pintura não pertence apenas a pintores, pertence a toda a humanidade. De resto, quando um pintor termina um quadro não é mais seu: como ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, ninguém olha de duas maneiras iguais o mesmo quadro. Um quadro é re-criado inúmeras vezes e antes de começar na tela passou por uma vasta série de operações [grifo meu] de crivo, feitas no espírito do pintor.

A criação da tela ou do poema passa primeiramente por uma “operação” imaginária na mente do poeta. Pintar, cortar, escrever não é um ato involuntário, mas consciente em um processo de construção, uma recriação do que se gerou num plano abstrato. A tela ou o poema são recriados a partir de uma exteriorização das idéias, ou melhor, de uma desterritorialização do pensamento em forma concreta: “Um quadro é sem dúvida uma operação manual – mas é o resultado de inúmeras antecedentes operações visuais e mentais” (MENDES: 1994, p. 849). Tais operações são agenciamentos maquínicos que têm como primeiro passo descobrir o território ou o objeto estético com o qual se quer criar um recorte.

Unindo leituras, percebo em Murilo uma atração por objetos cortantes, procuro em sua autobiografia alguns indícios da importância desses elementos. Contendo fatos biográficos de teor filosófico, *A Idade do Serrote* (livro escrito em Roma durante seu exílio europeu nos anos de 1965 e 1966), é marcado pela dialética do tempo: um ontem visto com olhos do agora. Segundo Drummond, o livro é uma descrição dançante, rápida e minuciosa: “tudo veloz, em balé, mas nítido e fiel como era quando era”². Logo nas primeiras linhas percebo algo de extrema importância: “perto do colégio uma serraria”. O contato de Murilo com esses primeiros instrumentos, segundo ele, hostis, como a serra, o serrote, o machado, o martelo, a tesoura e o torquê, deram-se nesta serraria: “via-os por toda a parte, símbolos torcitários”. A imagem destes símbolos torcitários que o acompanharam durante a infância perpassam sua obra operando idéias, cortando poemas e deixando à mostra algumas cicatrizes. Em “Corte transversal do poema” (MENDES: 1994, p.116), o

olhar transgressor do poeta divide o poema em dois: quando a música do espaço pára, a noite se divide em dois pedaços. Um olho com duas pernas vagueia pela noite, um braço para fora, um anjo bate as asas e o próprio poeta entregue ao corte não lembra mais quem é. A idéia da metade (da noite, do corpo) pressupõe um corte, não entendido como interrupção, mas como divisão híbrida de entidades que se tornam autônomas: entidades, multiplicidades de um mesmo corpo, o corpo do poema. Segundo Deleuze e Guattari, a multiplicidade é um substantivo criado para escapar da oposição abstrata entre múltiplo e uno.

O poeta, dotado de multiplicidades, promove um (re)corte teórico e estilístico no decorrer da história da arte através de pequenos retratos de artistas. Murilo elenca suas preferências, desde pinturas figurativas clássicas italianas às mais abstratas telas. Nos últimos anos, essa produção potencializou-se especificamente em italiano (os textos eram traduzidos dessa vez por ele ao português). Escolhido por ele o título do livro que recolheu todas as críticas de Murilo nos dezoito anos que viveu na Itália, *Locchio del poeta* só foi publicado recentemente. O surgimento de um crítico de arte desterritorializado no cenário italiano e amadurecendo uma escrita italiana leva a questionar a sua produção crítica-poética em particular sobre os abstratos italianos. Murilo conseguia em uma simples frase ou um simples poema dar conta de toda a complexidade, abstraindo de forma poética, a essência de cada quadro, de cada artista. Nesse segundo estágio, a abstração é usada por Murilo para a expressão de seus pensamentos. Assim, o desejo da abstração tornava-se um ato consciente. Para Murilo, o abstracionismo existiu não apenas como uma escola ou um movimento, mas como estilo de uma época: uma linguagem universal e essencial. O

abstracionismo olha para um mundo sensível e relaciona ao mundo abstrato (visível e invisível). Pode-se dissociar o tempo na arte abstrata, pois não é mais figurativa ao desenhar pessoas ou fatos contextualizando o período e nem pintando paisagens definindo o espaço. O que se busca na arte abstrata não é a verossimilhança, mas a verdade do real. Os quadros abstratos recusam a mimese e criam uma nova realidade, posam para o mundo. Murilo concorda com Klee: o quadro não reproduz o visível; ele o produz. A criação abstrata suscita uma imagem fora da tela excluindo a possibilidade de reconhecer qualquer objeto do mundo visível. Kandinsky é o primeiro pintor em que essa tendência surge como escolha permanente: a arte não mais representava, mas apresentava. Dessa maneira, a abstração, num segundo momento muriliano, exprime-se em forma de crítica de arte e torna-se ato estético e criativo. Num texto sobre o pintor abstrato Giorgio Morandi, define o poeta: “l’astrazione è un atto dell’intelligenza che, avendo come base la realtà, separa determinati elementi allo scopo di operare una riduzione dell’essenziale”³

Apesar de um olhar extremamente aguçado na abstração dos objetos, Murilo Mendes se intitula “um crítico de arte amador”. Porém, defende ele: os literatos podem exercitar a crítica pela via da intuição (não como uma ciência), podem “ler” os “textos plásticos” num modo de crítica subjetivo. No caso de julgar a forma do objeto sem a intenção de obter um conceito, o prazer está ligado à representação para o sujeito que julga. O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar um tal prazer chama-se gosto. O termo belo não enuncia uma propriedade de um objeto, por isso não é um juízo determinante. O prazer está por isso no juízo de gosto verdadeiramente dependente de

uma representação empírica e não pode estar ligado a priori a nenhum conceito e será sempre conhecido através da percepção. Se é possível uma crítica do gosto é porque o gosto admite uma dedução de sua universalidade e de sua necessidade a priori. O sujeito que pratica a abstração percebe na matéria algo que não está lá, algo que nunca foi dito. Portanto, o princípio subjetivo não acrescenta nada ao objeto da natureza, mas reflete sobre ele com objetivos de uma experiência universal para o particular (o universal em cada espécie). Dessa forma, constitui-se uma relação com o sujeito e não com o objeto. O objeto é pensado como fenômeno. A sensação exprime o que é subjetivo e é também utilizado para o conhecimento dos objetos fora de nós.

Procurando conhecer esses objetos, Murilo, ora como crítico de arte, ora como poeta, ora como amante da música, desafia o tempo e o espaço num corte transversal. Em *A Invenção do Finito* e em *Retratos-Relâmpago* comenta sobre a faca de Fontana, mestre na arte de dividir o espaço. Em Fontana, as perfurações de suas telas fornecem abertura para um novo espaço e liberdade. Este artista rasga o tempo para dele absorver seu outro lado.

Fontana soube organizar seu universo próprio do qual estabeleceu os limites por meio de perfurações, e, mais tarde, por meio de cortes operados, seja na tela, seja na cerâmica. Espaços móveis, criações geométricas não euclidianas nasceram destas formas inéditas, atingindo por vez um grau de absoluta pureza. [...] a nova dimensão espacial descoberta pelos físicos atuais alegria o coração e a faca de Fontana, desde há muito tornado mestre na arte de dividir o espaço em harmonia com sua coesão interna. (MENDES: 1994, p.1317)

O corte pode ser também promovido por outro objeto sensível: a tesoura. Murilo potencializa a imagem da tesoura retirando dele mais do que a simples ação do corte. A tesoura, instrumento de corte formado por duas lâminas, reunidas por um eixo, sobre o qual se movem, abrindo em cruz, abre o X do universo ao cortar o tempo. Murilo potencializa essa imagem delegando poder a tesoura: não somente o ato de cortar, mas o ato de abrir diante de nós o caos (caos entendido como possibilidade de tudo). Abre-nos também os olhos e opera tanto o tempo como o espaço.

Quem ousaria dizer que a tesoura só serve para cortar?
Ela abre diante de nós – consenciente – em forma
plástica, reduzida, o grande X do universo.

Além disso com a tesoura solerte operamos o tempo e
o espaço. Fazer cortes no tempo e no espaço é praticar
um conselho de Aristóteles – abstrair. Corte mental.
(MENDES: 1994, p.1010)

O corte não é visto por Murilo como interrupção. É uma camada interna que vem à tona: “abre-se diante de nós”. A fissura é vista como signo do olhar que visa a universalidade: atravessar, cruzar, fazer caminho, criar rizoma. Um corte é um rizoma. O rizoma não começa nem conclui; ele engendra linhas de fuga e abre, segundo Murilo, a incógnita do universo. O corte se encontra entre as coisas, entre as telas, entre as cerâmicas: intermezzo. Aqui, não só o corte deve ser sensível como o próprio objeto já o é. Esses cortes, vistos também em algumas poesias já citadas – no

tempo, no espaço – levam o olhar do poeta a praticar a abstração: abstração num sentido primeiro cunhado como a busca pelo essencial de cada elemento (legado de Ismael Nery). Cortar a noite ou o corpo dando a cada metade autonomia é abstrair a essência da multiplicidade, não o tornado Uno mas desdobrando essa essência. Em outro fragmento, o verbo tesourar é marcado pelo medo do corte. O intelectual rasga, mas não quer se perfurado:

A tesoura: pacífica ou ferina. Fere-nos às vezes. Mesmo se de mau humor sabe, instrumental, calar-se. Quanto a nós, tesouramos os outros porque tememos aplicar a tesoura à nossa própria pele.

Quando eu era menino surpreendia a tesoura no cesto de costura: fascinava-me. Abrindo-a em X, temia que ela súbito adquirisse a forma feminina e me enterrasse as unhas no peito [...]; mas na realidade a tesoura, discreta e ambígua, nunca me perseguiu.

A tesoura, assim como o serrote, causam angústia ao poeta. Existe um medo de ferir-se: medo da transmutação do corte abstrato ao corte concreto. O que o visionário vê por trás do corte, afinal, que gera medo, angústia e excitação é o corpo futuro da namorada, a realidade do casamento, a atemporalidade do tempo, a morte, a dor de quem ficou refletindo a mesma dor, a arte perfurada. Somente o visionário vê o que nossos olhos não vêem. Através do olhar, o poeta abstrai do mundo as imagens que são potencializadas em suas poesias. De um olhar concreto do mundo funda-se uma poética imaginária. Recriam-se novos universos, novas

situações que evidenciam a leitura de um quadro onde cada verso se torna um trabalho plástico. Um olhar-colagem de elementos referidos em sua visibilidade. Portanto, na operação de abstração do mundo e dos objetos o poeta apresenta suas idéias numa poesia atemporal. O occhio del poeta corta a realidade transversalmente e recorta por meio da abstração os fragmentos que pertencem a sua poética poliédrica.



Notas

¹ (Grifo meu) Segundo o dicionário de Filosofia organizado por Órris Soares (1952), encontrado na biblioteca pessoal do poeta, entende-se por abstração a operação mental de dissociação e associação imediata de objetos: associa-os formando um conceito universal. Esse conceito nunca será uma simples idéia abstrata, e sim, a construção do espírito com base na real observação.

² Carlos Drummond de Andrade. "Murilo Mendes, temponauta". In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 29 de dezembro de 1968.

³ A abstração é um ato de inteligência que, tendo como base a realidade, separa determinados elementos com o objetivo de operar uma redução do essencial [minha tradução].

Referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Murilo Mendes, temponauta". In: *Correio da manhã*. Rio de Janeiro: 29/dez/1968.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MENDES, Murilo. *Locchio del poeta*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangeni, 2002.

_____. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

SOARES, Órris (org.). *Dicionário de Filosofia*. vol. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.

