

Imagens cambiantes em Murilo Mendes

Marta Martins

Doutoranda em Literatura

Tomaremos como ponto de partida, neste texto, algumas considerações de Júlio Castañon Guimarães, reunidas em *Territórios/Conjunções*¹, no qual, refletindo sobre o olhar em Murilo Mendes, constrói sua análise a partir de cruzamentos com as artes plásticas, desde a busca de uma noção que distinga aspectos peculiares das linguagens verbais e visuais. Devido à forte presença de elementos visuais na obra poética de Murilo Mendes, Júlio Castañon aponta algumas relações entre imagens colhidas ao longo da obra do poeta, observando que a “visão”, enquanto base de elaboração poética (como em *Visionário*²), implicaria mais num sentido de visão física, do que da visão no sentido de “ter visões”, de irrealidade. O autor observa que o reconhecimento por parte do poeta de sua evidente vinculação com as artes plásticas torna viável estabelecer relações a partir de procedimentos próprios a cada uma das linguagens e que, “à verificação de procedimentos similares

corresponderá à aproximação entre determinados textos e obras plásticas” onde, “a utilização da imagem, tal como se encontra em parte da obra poética de Murilo Mendes, é que permite sua associação com certas obras de artes plásticas (em especial da linhagem surrealista, pelo menos até certo período)” (CASTAÑON: 1993. p. 69).

O teórico observa, ainda, que tal associação pode ser também perseguida no plano da organização do poema, do agenciamento das imagens. Assim, o raciocínio crítico de Castañon parece encaminhá-lo a rastrear no *Visionário* uma aproximação à imagética das artes plásticas, mas não a uma efetivação de procedimentos plásticos no interior da fatura poética em si. Reconhece, no entanto, que na obra tardia de Murilo Mendes, os procedimentos plásticos estariam efetivados no modo como o poema se constrói. O crítico persegue este argumento através da crescente inclusão de elementos gráficos e espaciais na construção dos poemas, elementos próprios das artes visuais – já presentes em nossa opinião, em alguns momentos no *Tempo Espanhol* e *Mundo Enigma* – livros anteriores à experiência gráfica radicalizada em *Convergência*³:

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. (CASTAÑON: 1993 pp.73-74.)

Embora pertinente em sua arguição, por ser dentre os críticos de Murilo Mendes o que mais se detém sobre o tópico do trânsito disciplinar na obra do poeta, através de uma análise acurada das obras, dos movimentos e dos artistas pelos quais o mesmo se interessou ao longo da vida (quer como referência à seu trabalho, quer como objetos de análise enquanto crítico ou comentarista), a determinação, por vezes historicista, de Júlio Castañón, pode levar à geração de uma leitura um tanto linear, sucessiva, (e conseqüentemente passível de datar) deste cruzamento, tão fértil quanto mutável, do poeta-crítico com as artes visuais.

Ao remeter-se a Lessing, teórico clássico do séc. XVIII, que vê na relação entre poesia e artes plásticas “a de dois vizinhos condescendentes quanto ao limite comum de suas propriedades”, que se permitem pequenas invasões recíprocas, pequenas liberdades, onde o *tempo* seria de domínio do poeta, enquanto o *espaço* seria de domínio do pintor, o que Castañón certamente admite, é filiar Murilo Mendes dentro da esfera da estética clássica. Pois, embora perceba que obras de arte e obras literárias “posteriores” exigiriam a rediscussão de várias dessas noções, entre elas, a de distribuição no tempo e no espaço, sua argumentação ignora não apenas as filiações tardias da premissa clássica (evidentes em algumas postulações do alto modernismo), como também algumas oposições teóricas a esta estética.

Neste sentido, lembremos a emblemática posição de Walter Benjamin, que observa o antagonismo entre o classicismo e seus conceitos profanos de símbolo e de alegoria barroca, apontando o classicismo como antecessor do moderno, em seu teor de racionalidade. Haveria, portanto,

uma insustentável distinção moderna entre alegoria e símbolo que descartaria, sumariamente, a forma da expressão alegórica:

Mesmo grandes artistas e teóricos de primeira ordem, como Yeats, mantêm o ponto de vista de que a alegoria é uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação. Em geral os autores só tem um conhecimento muito vago dos documentos autênticos relativos à nova concepção alegórica das coisas introduzida no período moderno, e incorporada na obra emblemática do barroco, em sua forma literária e em sua forma gráfica. O espírito dessas obras fala com uma voz tão fraca através de seus epígonos setecentistas, muito mais conhecidos, que somente pela leitura dos textos originais é possível reencontrar, intacta, a força da intenção alegórica. Mas ela foi encoberta pelo veredicto do conceito classicista. Este consiste, numa palavra, em denunciar a alegoria, vendo nela um modo de ilustração, e não uma forma de expressão. (BENJAMIN: 1984 p.199).

Sendo a alegoria ao mesmo tempo convenção e expressão, esse valor ambivalente faz com que o barroco, tanto em sua contundência de formas tipográficas, quanto no exagero de metáforas – onde a escrita tende à expressão visual – contraste com a imagem de totalidade orgânica, com o símbolo artístico do classicismo: “Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado” (BENJAMIN: 1984, p.199).

A profunda intuição do caráter problemático da arte presente ao que denominamos *barroco*, nos conduziria, com

Benjamin, a perceber que certas complexidades inerentes da criação artística, que tendem ao estilhaço, à fragmentação, ao gesto de incompletude, mesmo que por um operativo de excesso, sejam *posteriores* ou *anteriores* ao período clássico, sofrendo uma exclusão deliberada, enquanto objetos estéticos, por parte não apenas de premissas internas do classicismo histórico, mas também de suas derivações discursivas, no alto modernismo.

No campo das artes visuais, esta espécie de “acordo” (acordo de silêncio por parte do classicismo face ao fragmento ou estilhaço) pode ser exemplificada nos textos críticos do norte-americano com marcada atuação no período entre-guerras Clement Greenberg (que suprime a contribuição impura de Marcel Duchamp da historiografia da arte do século XX, diga-se de passagem), e que, na década de 60, postula a noção de *pureza* dos meios, explicitada na consciência *autovindiativa* de planaridade e superfície em pintura: “A essência está no uso dos métodos característicos de uma disciplina. Para criticar essa mesma disciplina e não para subvertê-la, mas para firmá-la ainda mais na sua área de competência” (GREENBERG: 1975, p.52).

Ao apontar seguidamente para a noção de *limite*, palavra recorrente na maioria de seus textos, percebemos, no raciocínio vanguardista de Greenberg, em sua posição de rompimento com conceitos clássicos da arte tais como perspectiva, figura-fundo e ilusionismo, o *retorno* de alguns desses conceitos sob outras máscaras. Noutras palavras, Clement Greenberg está postulando uma espécie de classicismo contemporâneo nas operações pictóricas na modernidade tardia. Nos caberia, portanto, pensar o quanto na equação da “tradição de ruptura” está incluído um avesso,

e não apenas no que diz respeito à manutenção da tradição sob outras feições. Indagamos o quanto haveria de retorno à tradição clássica, incluso no próprio conceito de ruptura no domínio das vanguardas. Em outras palavras, o quanto de paradoxal haveria em parte do projeto greenbergiano que, ao pensar o rompimento com situações da tradição, as insere novamente à sua produção?

Por outro lado, todo código de linguagem sofre determinadas limitações – e seria impossível, talvez lastimável, se assim não fosse – e a linguagem artística se alimenta da possibilidade de problematizar os retornos e as demarcações de seu campo. Por isso, é possível que Greenberg retorne a Cimabue (pintor do *trecento*, mestre de Giotto e que ainda ignora as leis de perspectiva renascentistas), ao se referir aos abstrato-expressionistas do pós-guerra.

Júlio Castañon, por sua vez, parece privilegiar, em sua análise, a noção de linearidade histórica, ao enfatizar a ampliação, ao longo do tempo, de novos conhecimentos sobre artes visuais e das conseqüentes mudanças das concepções estéticas na poética de Murilo Mendes. Isso se exemplifica em sua atitude de pesquisador, ao observar, primeiro, a fase de influência da pintura pau-brasil e dos procedimentos surrealistas e, por último, a influência dos procedimentos econômico-construtivistas, em especial no que diz respeito à inclusão de signos gráficos em *Convergência*.

Para tanto, o autor toma como referência dois textos de Murilo Mendes sobre artes plásticas: “O impasse da pintura”, texto de 1931, publicado em *Boletim de Ariel*, e “Texto Branco”, de 1966, incluído no inédito *A invenção do finito* e reproduzido na antologia póstuma *Transistor*. Castañon considera o texto de 1931 “elementar” por se referir a

questões “complexas que não caberiam no espaço reduzido que ocupa” (CASTAÑON: 1993, p.78). Eis um trecho do primeiro, (“O impasse da pintura”):

As sociedades burguesas queimam quadros? Não,
queimam café.
Bonito. Pouparam os quadros. O produtor do quadro é
mal pago, vive mais ou menos de “médias”, os
companheiros não fazem greve; o dono da galeria,
capitalista, ganha um dinheirão nas costas do pintor;
e o adquirente mais a família dele têm a renda do
prazer.⁴

Para o crítico, *no segundo texto*, “tem-se um texto fragmentário, em que o poeta procura captar concisamente os dados essenciais de seu objeto, o que não implica fechar-se em torno deste objeto; pelo contrário, as idéias se associam de forma às vezes surpreendente, recorrendo-se com frequência também a imagens que não se esperaria encontrar em um texto a princípio com intenção crítica” (CASTAÑON: 1993 p.79). Ou seja, Castañon explicitamente privilegia o segundo texto, por encontrar nele um valor de maturidade na evolução estilística do poeta e na economia do cruzamento entre ensaio crítico e poesia. E cita dois fragmentos que “sumariam as características” deste texto de Murilo Mendes, de 1966:

. O branco: não somente a síntese das cores. Ainda reparo contra a retórica, o excesso, as insídias do gestual. Razão e medida.

[...]. Construir por exemplo um quadro em branco é:

isolar
 Situar }
 animar } uma parede pura.
 acender

Castañon admite, no entanto, que apesar de “o estilo e a preocupação de caráter sociológico bem característicos do autor nesse período, que produziu poemas como os da *História do Brasil*”, o primeiro texto citado de Murilo Mendes também aponta em outra direção, conforme o seguinte trecho: “O cinema não substituirá a pintura, mas a pintura em movimento, suceder-lhe-á [...] Com a vantagem de seu caráter de universalidade” (MENDES apud CASTAÑON: 1993 p. 79).

Assim, o crítico reconhece que:

Se a intenção do texto é mais ou menos clara, seu desenvolvimento é algo confuso, embora apresente algumas intuições surpreendentes, como a produção de obras de arte que não se enquadram no circuito comercial e que não se destinam à posse individual (lembramos o caso da arte conceitual e das instalações). (CASTAÑON: 1993 p.79)

Lembremos também, que grande parte da arte conceitual e das instalações se transformaram, nas últimas duas décadas, em imensos dispositivos de valor mercadológico dentro do circuito das artes visuais, de modo que o *caráter de universalidade*, de *movimento*, atribuído pelo poeta à arte do futuro, poderia ser lido como uma antecipação de alguns

efeitos culturais efetivos da era da globalização, como desterritorializações, espaços de trânsito e deriva na cultura, e não apenas como “intuições surpreendentes” ou utópicas, de prováveis *evoluções* de cunho técnico ou formal, conforme o texto de Júlio Castañon aponta.

Embora seja metodologicamente correto em sua análise – tendo em vista que há uma tentativa de detectar as influências plásticas sofridas *ao longo* da vida de Murilo Mendes e de como isso se manifesta em sua poesia – tal procedimento sugere também, em parte, uma espécie de *abandono* das influências plásticas *anteriores* (como as da pintura pau-brasil ou mesmo do surrealismo tropical de Ismael Nery), sofridas em seu decurso. De modo que Castañon, nesse sentido refém da sucessividade, o que impede tanto a desconstrução do discurso, quanto de determinadas situações históricas, acabe por fixar a leitura dos poemas de Murilo a uma determinada corrente formal de época.

Pensamos que a possibilidade de reversão desse mecanismo possibilitaria relações descentradas de tempo e espaço, gerando alinhamentos, transversais e, pedindo licença ao poeta, *convergências* num espectro bem mais amplo. Nessa ordem, a construção poética de Murilo Mendes como um todo, poderia ser lida à luz de produções posteriores à sua obra e à sua morte. Entraríamos numa ordem onde o futuro pode determinar o passado. Ou melhor: Poderíamos indagar quanto um determinado recorte analítico de tempo e de espaço numa determinada criação, possibilitaria uma invenção aberta de precursores e sucessores no campo da linguagem. Neste caso, poder-se-ia pensar sua trajetória na linguagem como se esta fosse influenciada pela recorrente invasão das disciplinas artísticas na arte contemporânea. Ou

ainda, como se consciente de quanto a noção barroca de transbordamento das categorias artísticas, a contaminação disciplinar, espaço da im-pureza de linguagens, retornam ao espaço da cultura.

Por outra via: Nos *Grafitos*, essas inscrições que remetem ao gesto pictórico dos *grafitti*, instituídos no domínio das artes visuais pelo menos duas décadas depois da elaboração dos poemas de *Convergência*; marca poética sobre a paisagem, Murilo Mendes, ao trabalhar com a sobreposição de imagens, rompe com o código organizador do cânone construtivo, ao incluir uma organização dessimétrica, proliferante.

Se há na linhagem construtiva uma ênfase na imagem “pura”, de primeira mão, o procedimento de “colagem” retorna, nesta fase tardia, na noção gestual e veloz do grafito, na qual o poeta incorpora uma recusa de sistematização racional e de controle absoluto sobre a obra.

Assim, da soma entre procedimento literário e procedimento plástico, não aqui entendido como referência ou apropriação, mas, mais apropriadamente, no cruzamento que aí se efetiva, teríamos alguma coisa que pode ser lida como dentro de um operativo *barroco*, naquilo que o conceito comunga com algumas problematizações pós-modernas em relação à cultura.



- ¹ GUIMARÃES, Júlio Castañon: *Territórios/Conjunções: Poesia e prosa crítica de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ² MENDES, Murilo: *O visionário*. In: *Poesia Completa e Obra*. Organização, preparação de textos e notas de Luciana STEGAGNO PICCIO. Rio de Janeiro: nova Aguilar, 1995, pp. 195-310.
- ³ MENDES, Murilo: *Convergência*. Extr. de Op. Cit, pp. 625-740.
- ⁴ MENDES, Murilo apud GUIMARÃES, Julio Castañon, Op Cit, p. 78.

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter: *Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GUIMARÃES, Júlio Castañon: *Territórios/Conjunções: poesia e prosa crítica de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GREMBERG, Clement: *A pintura moderna*. In: BATTCKOCK, Gregory (org). *A Nova Arte. Coleção Debates, volume 73*, São Paulo: Perspectiva, 1975.

MENDES, Murilo: *Poesia completa e prosa. Organização, preparação de textos e notas de PICCIO, Luciana Stegagno*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

