

O armar do olho: colagem e surrealismo em Murilo Mendes

Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa

Universidade Federal Fluminense

Resumo: Este texto pretende discutir como a estratégia da colagem surrealista alia crítica e criação, articulando um espaço de simultânea transgressão das formas dadas e configuração de uma intertextualidade explícita e intensa. Nesta abertura a outros textos e artes, queremos pensar as diversas formas de pôr em ação as práticas que problematizam os paradigmas iniciais com os quais o surrealismo sai à cena no contexto das vanguardas históricas.

Palavras-chave: colagem, surrealismo, Murilo Mendes

Abstract: This text aims to discuss how the surrealist collage strategy makes an alliance between the critic and the creation and articulates a space of simultaneous transgression of the common sense forms and the configuration of an intense and explicit intertextuality. The openness to other texts and arts, made us think about the different ways in which we could pursue the practices that question the initial paradigm in which the surrealism comes out in the context of historical vanguards.

Keywords: collage, surrealism, Murilo Mendes

Em 1926 o escritor francês Louis Aragon escreve o ensaio “Max Ernst peintre des illusions” no qual aborda a prática da colagem surrealista como uma verdadeira poética do real, extrapolando sua ação para além do âmbito das artes plásticas. A ênfase na reciclagem dos materiais da vida cotidiana e no desvio transgressor que esta opera sobre estes mesmos

objetos, retirando-os de seus contextos de origem e deslocando-os a um outro contexto, cria o que o escritor francês chamou de *relativismo do objeto*. A colagem surrealista ainda realizaria o princípio de imagem poética de Reverdy, presente no “Manifesto Surrealista” de 1924,¹ no qual se fundava a célebre prática surrealista de reunir elementos distantes, cerne que alimentou a estética visionária e de proposições inesperadas no movimento. Desta potência sem limites, surge uma combinatória audaz, transgressora das fronteiras entre materiais e gêneros, anacrônica e polimorfa. Para além das coordenadas de desambientação e união de elementos díspares, a colagem apresentaria um novo modo de ler e produzir arte que interessou particularmente o poeta mineiro Murilo Mendes. Fascinado desde cedo pela “tesoura solerte” (Mendes 1994: 1010), o escritor sintetiza os elementos desencadeadores do *coup de foudre* que foram para sua escrita os trabalhos de Max Ernst: “a atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma” (*idem*: 1248). O “armar” de seu olho, as linhas de força que atravessavam sua busca poética, incidiu sobre o repertório surrealista com a mesma intenção descentralizadora que o impulso da colagem animava. Desviando-se daquela proposta central dos primeiros anos heroicos do movimento, a escrita automática, o poeta apostou com liberdade nesta estratégia que opera cortes de tempo e espaço, disparata sentidos, impedindo-os de repouso.

I. Textos colagem, textos *souvenir*, textos críticos

Apropriar-se do outro na colagem literária não passa somente pela estratégia de citações, de reinserções de outros textos em contextos diferentes, de um investimento constante na descontinuidade que corta e recorta as palavras; passa também pelo movimento crítico, pelo ater-se àquilo que do outro o artista quer apropriar-se e para isso escreve sobre e escreve com. A última produção muriliana prolifera em textos sobre artistas e escritores, muitas vezes simplesmente levam o nome do artista em questão como título. A coleção de textos parece, então, apontar àquilo que fica dos olhares e leituras, uma sorte antológica, um compilado mais enxugado daquilo que importa.

O estranhamento sistemático aguça o olho, o desarticula, faz com que ele seja “selvagem” no sentido de ser “solicitado a abandonar o maior número possível de códigos, a

fim de empregar sua sensibilidade sem reserva” (Chénieux-Gendron 1992: 93). A origem da prática da colagem está, deste modo, justamente num certo modo de olhar que aposta “na intensificação súbita das capacidades visionárias” (Ernst *apud* Lima 1984: 24), numa certa percepção do mundo atenta aos desníveis. A ênfase na percepção chega ao extremo de identificar-se ela mesma com a criação, a “imagem objetiva”, criando um certo realismo do imaginário. Do mesmo modo, em “Surréalisme et la peinture” (1925), Breton também reforça o aspecto espontâneo dos elementos que constituem a colagem: “préalablement disqualifiés et tirés au hasard” (Breton 1992: 48).²

A descontínua trama da colagem proporciona, entretanto, a possibilidade da *trouvaille* surrealista justamente por seu caráter desconexo e aleatório. Sua linguagem privilegia a “desambientação” e o isolamento do texto ou da imagem poética que passam a valer por si.

II. A mesa de operações

Entro na sala do Louvre onde estão montadas *les grandes machines* de Delacroix. Tomo uma tesoura, recorto pedaços de “La mort de Sardanapale”, de “La liberté guidant le peuple”, de “Les massacres de Scio”, mormente do último. Deixo intacto “Les femmes d’Alger dans leur appartement”, menos a incrível moldura. Componho assim quadros pequenos, orgânicos, operados da retórica gestual e da cor. (Mendes 1994: 1110)

A modo de “Boîte-en-valise”, maleta onde Duchamp pôs as diferentes réplicas reduzidas de quase todas as suas obras, como uma coleção portátil, as cenas de escrita e leitura repetem o mínimo, o corte, a apropriação do outro e a reunião e composição como elementos de uma espécie de mesa de operações do olhar e do escrever. Mais do que um modo de produção, o texto-colagem nasce de um modo de ler, um mirar atizado, pronto para o desvio. Seu uso ativa, deste modo, um deslocamento da noção de autoria, destinada nesta encenação apenas à escolha e o recorte e cola das citações, a seleção do que deseja portar na maleta. A atividade autoral é a da “*personnalité du choix*” (Aragon 2003: 36) ou a “personalidade da escolha”³ que põe em questão o talento, a propriedade e a noção de técnica literária, ou em outras palavras, o estilo.

Murilo nos conta de sua composição em pequenos quadros orgânicos, afila seu olhar e nos oferece objetos “operados”. Os efeitos desta curadoria evidenciam seu domar do mínimo e o gesto de reorganização.

O uso da palavra “orgânico” por Murilo ainda sinaliza esta ambígua convivência: a *dispositio* sem hierarquia da colagem, a ausência de um discurso regente e certo labor do fragmento “explosivo”, a confecção do *foudre*. O acúmulo destas peças textuais, que Merquior aproximou ao “rigor epigramático” dos aforismos,⁴ nos dão a aparência de uma desordem e ativam uma leitura alheia à exigência de continuidade linear. Trata-se de recorrer à retórica gestual e da cor para operá-la, convocação da figura do artista cirurgião⁵, aquele que intervém no conjunto de saberes institucionalizados da arte para deslocá-los. Mas a estratégia criativa aqui não opera somente sobre as retóricas institucionalizadas, senão que desloca, pela criação e pela crítica de arte, tudo aquilo que ao seu olhar lhe interessa, construindo sobre e com as intervenções.

Assim sendo, a escrita também se oferece como pedaços de leitura e criação, independentes da unidade do livro, feito *souvenir*, tal como escreveu Arp em poema a Murilo: “Não ter sustento, serviçal, suporte” (Arp *apud* Mendes 1999: 1). Entretanto, há uma valise que os guarda e aparece no “Marcel Duchamp” de Murilo:

MARCEL DUCHAMP

Fabriqueei vários quadros, meti-os dentro da valise: não continha nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar o invisível.

(...)

O universo: um objeto pré-fabricado pela evolução, um *ready-made*, não toque nele: deixem-no em paz. Desarmem-no. (Mendes 1992: 886)

A leitura capta da operação duchampiana justamente o olhar, responsável pela transformação do universo num objeto, o operador por excelência dos deslocamentos. Duchamp “não faz saltar no ar o invisível”, seu trabalho consiste em ativar sua potencialidade, a possibilidade do *ver através*. O *ready-made*, ao constituir a escolha de um objeto fabricado, retirado de seu contexto e uso original e assinado ou modificado de alguma forma, faz do objeto artístico pura instância crítica. A gratuidade do ato ataca de

uma só vez o estatuto do autor, a questão do gênio e do talento. Sob a insolência desta eficácia, o universo inteiro se converte nesta operação⁶. Resistente à atribuição de qualquer sentido, o objeto duchampiano é, sobretudo, um dispositivo, “até bastante comunicativo, dialogável” (*ibidem*), na medida em que inquieta, motiva perguntas.

As estratégias parecem frisar aqui e ali o caráter interventor deste olhar que a convocação e aliança a Duchamp intensifica. O olho é mesmo identificado com o mecanismo, “alavanca”, como escreve Murilo, que põe em funcionamento a máquina do quadro e responde:

Responsive eye

O olho responde ao ataque da luz.
O olho responde à cor planificada.
O olho responde ao ataque do olho.
O olho agride com luvas.
O olho irresponde à bomba atômica.
O olho, alavanca do quadro.
O olho responde à língua, ao ouvido.
O olho não tateia: vai ao núcleo.
O olho constrói no futuro.
O olho dispara a câmara lenta, a câmara veloz.
O olho espicaça meu poder de construção; por isto sofri de pintura informal como do duodeno.
O olho amarelo expulsa o olhar azul.
O olho do pintor resfolega. (Mendes 1994: 491)

O título é o mesmo da exposição realizada em 1965 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque onde se reuniram os principais artistas da chamada *Op art*. Esta buscava a exploração de efeitos óticos na arte e nos mostra o possível interesse e acompanhamento de Murilo da pesquisa vinculada à arte cinética. A correlação entre olho e corte aparece aqui do lado da desarticulação: “O olho espicaça meu poder de construção” (*ibidem*). Segundo o dicionário⁷, o termo “espicaçar” reúne semanticamente a incitação, o “ferir com bico pontiagudo” e a humilhação. Se o olho muriliano “agride com luvas” é porque a violência do corte nem sempre se desfere como um golpe, antes guarda o sigilo da possibilidade,

mantendo a incerteza e a suspensão.⁸ Na maioria das vezes, Murilo mostra seus instrumentos de violência na espera, calados e sibilinos, num espaço de um museu, como as lanças de Ucello e Velásquez - “que não costumam matar ninguém” (*idem*: 1016) - ou pela espreita da Górgone⁹ cujo olhar petrificante é esquivado pelo poeta: “Nem pretendo conhecê-la a fundo; tenho tato demais e coragem de menos. De resto, minha coragem é limitada pelo serrote, a torquês e o martelo” (*ibidem*). É com o lado das paisagens enigmáticas, da predominância da luva,¹⁰ signo do oculto, que Murilo joga. Vinculada ao ocultamento da identidade na execução do crime e presente na obra de enigmáticas paisagens de De Chirico, como “O enigma da fatalidade” ou “A luva vermelha”, o objeto se multiplica e assoma em outros textos.

III. Ritmos do olhar: entre o molde e a vertigem

Mas, se voltamos ao olhar, lemos que no texto parecem confluir, em suas diferentes qualidades atribuídas, certo imediatismo que “vai ao núcleo”, resposta perceptiva a um estímulo, e outra capaz de aproximar-se, em diferentes tempos, a um mesmo objeto. *Responsive eye* sublinha: “O olho dispara a câmera lenta, a câmera veloz” (Mendes 1994: 491), escandindo, assim, diferentes velocidades do olhar. A ideia de “supressão das passagens intermediárias” (Mendes *apud* Moura 1995: 31) e de fragmentação parecem ter como objetivo afetar a percepção do tempo e do espaço. Esta percepção, que traz à escrita a câmera do olhar, estabelece uma rítmica apoiada no silêncio que o branco da página muitas vezes indica ou a câmera veloz, a sucessão fragmentária dos aforismos, algo como a dinâmica do disparo. A câmera lenta traz o foco; a veloz, a vertigem e o fluxo. O poeta revela: “Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a “câmera” ora em primeiro plano, ora em segundo ou terceiro plano; planos estes representados pelo encontro ou o isolamento de palavras - sua valorização ou afastamento no espaço do poema” (Mendes 1999: 55).

Esta busca do movimento discrimina um ritmo, promove arritmias e uma organização espacial da escrita. Se há uma forma de visualidade que organiza, deliberadamente ordena o trabalho criativo em um determinado espaço, há outra que se coloca do lado de certo visionarismo, de uma percepção alterada e mais imediata de um determinado objeto. O

“desregramento dos sentidos”, lição rimbaudiana que a colagem surrealista de Ernst recupera e que, por sua vez, Murilo aponta como a grande revelação para sua poética, está mesmo vinculada à ativação daquela “intensificação súbita das capacidades visionárias” (Ernst *apud* Lima 1984: 24). Através da faculdade alterada, transtornada pela reunião de elementos estranhos, o olhar capta imagens que tão logo surgem, desaparecem “com a mesma velocidade das recordações amorosas ou das visões do semissono” (*idem*: 24). O olhar que a colagem desenvolve está dirigido, assim, à leitura de imagens tão fugazes e involuntárias como aquelas produzidas pelas primeiras experimentações surrealistas com o sono¹¹, explicitando, deste modo, sua qualidade onírica, sua proximidade ao assalto.

Se a capacidade do ver em sua qualidade de alterar, deslocar e dissociar aparece como disruptivos da continuidade textual, cabe-nos perguntar, outra vez, como estas operações visuais atingem a escrita e a leitura. Na camada textual o que parece ficar é o texto como dispositivo de exibição. O que se recebe do ato da toma não é senão a frágua do tomado, apreensão que o texto acata, como paradeiro. A escrita, então, exhibe sua qualidade de inscrição. Os grafitos de Murilo que aparecem em seu livro *Convergência* (1963-1966) apontam diretamente à prática de escritura-inscrição. Remete-se à arte urbana na conjugação entre o ato de fixar e a efemeridade que lhe submete o lugar onde se realiza, o muro. O fragmento curtido no mínimo aparece levado às últimas possibilidades da concentração:

Exergo

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.
Orfeu Orftu Orfele
Orfnós Orfvós Orfeles. (Mendes 1995: 625)

No pequeno espaço do exergo, as palavras bacantes são retidas pelo poeta. No molde - ságoma - se doma o nervo, na medida¹², seu vigor. O poeta impede a perda do

corpo da palavra (visível, tátil, audível), sua diáspora, e atenta ao amarrado do “vestido-justo/Criado por alfaiates-óticos” (*idem*: 706). Afeito paradoxalmente ao ato de fixar e à efemeridade, o grafite explicita o efeito de velocidade desta rítmica escritural. Os ecos de Rimbaud se fazem sentir nesta procura das possibilidades de fixação da escrita. Em *Murilograma a Rimbaud*, o poeta mineiro retoma o lema de *Une Saison en Enfer* (1873) e reescreve: “Fixa vertigens, silêncios” (*idem*: 675).

No texto “Colagens”, a profusão de fragmentos mais curtos de textos, em sequência, gera uma textura entrecortada, acelera, exagerando e tornando mais presente o que vem de “fora” do texto:

Muros inspirados em gravuras de Piranesi, onde topamos fragmentos de Césares togados, santos crucificados de cabeça para baixo, mitras descosidas, lápides ornando o tempo, fotografias de *La dolce vita* e dos peitos da soberba Loren, pedaços de jornal transformados em colagens de Rotella, cartazes gritantes do PCI, do PSI e do PSIUP concitando os cidadãos à greve e ao inconformismo; da DC, ao semiconformismo; do MSI à galvanização do fascismo, ahimé! (*idem*: 1020)

O texto quer albergar os reclames da rua, pede invasão e a escrita busca o que palpita no mundo. Como os signos da cidade, que se aglomeram caoticamente, deixando ver o tempo em ruínas, a escrita muriliana também se faz do acréscimo, do acúmulo de imagens desordenadas, do ritmo acelerado que suprime qualquer coordenação entre os diversos fragmentos do texto. A consciência da rápida transformação dos objetos e dos fatos atravessa o gesto de quem cola, contraponto a esta consumação irreversível das coisas:

Este é o nosso mundo lacerado, filho do tampão com a ditadura (...). Da predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomontamos. O mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM. (*idem*: 1020)

Bibliografia

Adamowicz Elsa (2005) *Surrealist Collage in Text and Image: dissecting the exquisite corpse*. Londres Cambridge: University Press.

Antelo, Raúl (Dez/2006) *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Texto apresentado no Colóquio Pós-crítica, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Aragon, Louis (2003) *Les collages*. Paris: Collection Savoir, Hermann, 2003.

Bataille, Georges (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Breton, André (1992) *Oeuvres complètes*. Tomo II. Paris: Gallimard.

Carvalho, Raimundo (2001) *O Olhar vertical*. Vitória: EDufes.

Chénieux-Gendron, Jacqueline (1992) *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes.

Ernst, Max (1970) "Au-delà de la peinture" *apud* Lima, Sérgio (2001) *Surrealismo: polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Mendes, Murilo (1994) *Poesia Completa e prosa*, vol único. Organização de: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Merquior, Guilherme (1992). "Le 'Texto Délfico' de Murilo Mendes". *Bulletin des études portugaises et brésiliennes. Nouvelle Série - t. 35-36 - 1975-1976*. Lisboa: Institut Français de Lisbonne, 1975-1976.

Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessôa é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense com apoio de bolsa de pesquisa do Cnpq. Realizou doutorado sanduíche no Instituto de Literatura Hispano-americana da Universidade de Buenos Aires com o apoio de uma bolsa de pesquisa da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Estudos Literários: Literaturas Hispânicas do programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (2010) com apoio de bolsa de pesquisa do Cnpq. Especialista em Tradução em Espanhol/ Português pela Universidade Gama Filho (2011). Licenciada em Língua Portuguesa e Literatura Correspondente (2007) e Língua Espanhola e Literatura Correspondente pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2008). Escreveu inúmeros artigos e ensaios de crítica literária, principalmente sobre a recepção crítica do surrealismo no Brasil e na Argentina e sobre os trabalhos de Julio Cortázar e Murilo Mendes. Contou com auxílio à editoração da Faperj para publicação de sua tese de doutorado “A muñeca rota e o colar de estilhaços: experiências surrealistas no Brasil e na Argentina” (no prelo).

NOTAS

¹ “A imagem é criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... etc.” (Reverdy *apud* Breton 2002: 234).

² Entretanto, segundo Elsa Adamowicz, o imediatismo, ainda que ilusório, do automatismo ou do “pensamento falado” contrastaria efetivamente com o discurso mediado da colagem: “while the material for the first is the linguistic code (langue) or the graphic impulse, collage material involves the recycling of ready-made messages, whether pre-formed linguistic entities (parole) or iconographic fragments. In addition, the material fluidity of automatic production contrasts with the dryness of the collage process” (Adamowicz, 2005: 6).

³ Segundo Louis Aragon, esta operação é própria da colagem surrealista que: “met en question la personnalité, le talent, la propriété artistique, et toutes les sortes d’idées qui chauffaient sans méfiance leurs pieds tranquilles dans les cervelles crétinisées” (Aragon 2003: 35).

⁴ Merquior esclarece que a fragmentação “não é produto de descuido. Se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático na obra, e especialmente na obra tardia, desse autor-nato de aforismos” (Merquior 1992: 257).

⁵ Relembro a valorização que Ismael Nery e o poeta fazem da figura do artista como cirurgião que pode ser lida em *Recordações de Ismael Nery*, de Murilo Mendes.

⁶ No glossário que Antelo escreve para a edição em espanhol de seu livro “Maria com Marcel” nos surpreende a mesma imagem do universo transformado em *ready-made* a partir do “Regard”: “Regard. Mirada. A partir de los artilugios ópticos surrealistas, la mirada opera según tres modos. Hay una mirada ontogenética, que es la mirada del dios creador, en que el objeto emerge como producto de una contemplación sin existencia previa, gracias a la cual los objetos adquieren materialidad fantasmática y antinaturalista. Hay además una mirada catalogadora, en que el ojo, como demiurgo platónico, provoca alteraciones, especulaciones, simulacros. Pero hay en fin una mirada que recorta y aísla, en que el ojo se comporta como una máquina fotográfica. Este registro, que engloba a los anteriores, observa el mundo como un reservatorio de posibilidades de tal modo que el universo entero se transforma en un *ready-made* (Antelo 2006: 23).

⁷ No dicionário Caldas Aulete lemos: “Espicaçar: 1. Incitar, instigar: Suas aulas espicaçam o interesse dos alunos. 2. Fig. Magoar, torturar, afligir: O remorso espicaçava-o. 3. Ferir com o bico ou com objeto pontiagudo.

⁸ Também Bataille considera o olho “golosina canibal”, apontando o simultâneo temor e fascinação pelo órgão: “la seducción extrema está en el límite del horror” (Bataille 2008: 135). O olho se associa ao gume da faca, tal como na famosa cena do olho cortado de *Un perro andaluz*, clássico filme surrealista de Luis Buñuel e Salvador Dalí.

⁹ Segundo definição do *Diccionario de Mitología*, estas figuras da mitologia grega são: “Monstruos con cuerpo de mujer cuyas cabezas están cubiertas de serpientes en vez de cabellos, y entre las serpientes salen grifos con dientes enormes; tienen grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro. Su mirada tiene el poder de petrificar a quien se atreva a fijarse en ellas” (Palao Pons 2006: 110).

¹⁰ “A luva é uma sociedade secreta que nos ajuda a esconder a mão./A luva, ser volúvel, solúvel. Chove na luva. Neva na luva. Descalçar o sapato-da-mão: a luva. As luvas de Luisa. As luvas da lua. As loas da luva. A luva lava a mão. Uma luva lava a outra. Uma mulher lava a outra. A mentira deslavada, com luva. A verdade lavada, inconsútil. O homem é um ser lavável, levável, louvável, luvável” (*idem*: 1004). A luva, então, é deslocada não só pelo desvio de sua função, numa dimensão semântica, mas é atacada em sua dimensão fonética através do contágio lúdico que joga com expressões linguísticas cristalizadas, assim como com os usos do objeto.

¹¹ “Em 1919, minha atenção se fixou nas frases mais ou menos parciais que, em plena solidão, na aproximação do sono, tornam-se perceptíveis para o espírito sem que seja possível descobrir para elas uma determinação anterior (...) Só mais tarde, Soupault e eu pensamos em reproduzir voluntariamente em nós o estado onde elas se formavam. Para isso bastava abstrair do mundo exterior, e assim elas nos chegaram durante dois meses, cada vez mais numerosas, logo se sucedendo sem intervalo e com uma tal rapidez que tivemos que recorrer a abreviações para anotá-las” (Breton 2004: 274).

¹² A palavra “ságoma” não apareceu nos dicionários de português consultados. Nos dicionários de espanhol e italiano aparece a raiz grega da palavra e seu significado de medida.