

# A vocação transcendente do artista: Intermedialidade em Murilo Mendes, Ismael Nery e Adalgisa Nery<sup>1</sup>

Maria Laura Müller da Fonseca e Silva\*

## RESUMO:

---

O artigo busca mostrar como três artistas – Murilo Mendes, Ismael Nery e Adalgisa Nery – exploram de modo produtivo um processo de re-citação que joga com a memória e a metamorfose, recriando de modo produtivo a tradição cultural ocidental e desvelando uma teia dialógica segundo um duplo eixo, o da figuração e o do Essencialismo. Para tanto, o texto está calcado no fenômeno da intermedialidade ao relacionar literatura (poesia e ficção) e pintura, partindo de um número resumido de exemplos que poderia ser facilmente alargado.

**Palavras-Chave:** Intertextualidade. Memória. Metamorfose. Essencialismo.

## Introdução: uma teia dialógica

*Mais où sont les neiges d'antan?  
VILLON, François. Ballade des dames du temps  
jadis*

A amizade de Murilo Mendes e Ismael Nery é um tema conhecido e recorrente nos estudos dedicados à obra desses artistas e é consenso que a produção de ambos foi construída principalmente na esfera relacional, permeada por amizade intelectual intensa e geradora de mútua influência artística. O próprio Murilo designa Ismael como a ingerência decisiva de sua formação intelectual, inspiração poética e concepção de mundo, considerando “portador e ampliador da tradição” (MENDES, 1996, p. 102) que formou a ambos e com a qual suas obras estabelecem intenso diálogo.

De fato, a estratégia de referenciar de modo direto ou indireto outras obras foi muito produtiva nas composições desses criadores, que exploraram jogos de sentido e de linguagem ricos em intertextualidades e citações, interessantes à crítica literária atual em função da pluralidade de propostas que apresentam. Entretanto, certas referências encontradas nas pinturas de Ismael e nos poemas de Mendes, que recriam de algum modo a tradição cultural ocidental, extrapolaram a produção de ambos e alcançaram também a reflexão criativa de outros artistas que com eles se relacionaram, em uma teia dialógica provocadora, como é o caso da literatura de Adalgisa Nery.

Adalgisa, mulher e musa de Ismael Nery, ouvinte das discussões promovidas em sua casa pelo círculo de intelectuais que se reunia em torno de Nery, se revelou, após o falecimento do pintor em 1933, escritora e poeta com considerável reconhecimento, jornalista e política com grande engajamento social. Conservou, mesmo depois da dissolução desse grupo de intelectuais, a amizade com certos artistas, especialmente Murilo Mendes, de quem recebeu estímulo artístico e intelectual durante toda a vida. Murilo, atuando como crítico de arte, escreveu interessante artigo analisando um livro de Adalgisa<sup>2</sup> com o intuito de promovê-lo e chegou até a orientar a composição de alguns poemas<sup>3</sup> escritos por ela. Constantemente elogiou a literatura daquela que foi também uma de suas musas<sup>4</sup>, ocultada sob o pseudônimo de Berenice em muitos poemas da obra *Poesia em pânico*, os quais revelam uma paixão pouco contida. Talvez por esta circunstância e pela afinidade intelectual, algumas

referências utilizadas por Murilo e Ismael também podem ser encontradas na criação literária de Adalgisa, envoltas em uma especificidade própria.

Assim, buscamos aqui mostrar como três artistas – Murilo Mendes, Ismael Nery e Adalgisa – exploram de modo produtivo um processo de re-citação que joga com a memória e a metamorfose. Os autores do nosso corpus serão abordados não só numa perspectiva comparatista, que explora a sua intertextualidade complexa e diversificada, mas também em relação ao chamado Essencialismo, referência recorrente aos três. Essencialismo é o nome criado por Murilo Mendes para identificar o pensamento religioso-filosófico elaborado por Ismael Nery. Mesmo não tendo organizado sua teoria didaticamente, Ismael a desenvolveu de forma intuitiva, através da sua criação (poesia e produção pictural). A partir da obra *Recordações de Ismael Nery*, escrita por Murilo Mendes, é possível depreender muitos aspectos desse pensamento, especialmente a conciliação dos contrários, a intercessão entre o sagrado e o profano e a abstração do tempo/espaço, elementos constantes tanto nas telas/desenhos e aquarelas de Nery quanto nos poemas de Mendes e nos textos de Adalgisa. Em uma nota autógrafa de 1930, Nery apresenta a razão de sua filosofia essencialista: “A vida é construtiva e o homem desvirtuado precisa demolir. Eis porque criei o essencialismo, que não passa de um método para ajudar o homem a ser homem” (MENDES, 1996, p. 84). O Essencialismo era, ao que parece, uma espécie de pensamento voltado para a investigação do ser humano e pode ser percebido na arte dos autores em questão através de diversos elementos, especialmente na criação autorreferenciada e figurativa que abstrai o tempo e o espaço em busca de atribuição de sentidos para a existência.

Em suma e muito resumidamente, buscamos desvelar uma teia dialógica segundo um duplo eixo, o da figuração e o do Essencialismo. Para tal, articulamos textos e uma aquarela, partindo de um número resumido de exemplos que poderia ser facilmente alargado.

## O poeta redentor

*Poesia em pânico*, obra poética de Murilo Mendes, se inicia com o verso “O espírito da poesia me arrebatava” (MENDES, 1994, p. 285) e, numa espécie de transe gerado pela efusão lírica personificada, o poeta se movimenta em diversas experiências, motivadas por essa pulsão criadora e relativizadora do tempo e do espaço, em nítida influência essencialista. A busca de um sentido existencial faz o poeta conscientemente tentar conciliar os contrários<sup>5</sup>, o bem e o mal, a vida e a morte, o sexo e a religião, em um *re-ligare* profano: “Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios / Levantem-se no ar para o bem e para o mal” (MENDES, 1994, p. 285).

Em meio a reflexões poéticas desta natureza, emerge “o discurso do seu eu situado pela paixão” (ARAUJO, 1972 p. 43) e a musa Berenice entra e sai da obra, sendo referida em nove dos cinquenta e três poemas deste livro. Sua inserção se dá pela primeira vez no texto “O homem visível”, embora nele Berenice não seja propriamente o tema, mas contribua discretamente para a expressão da concepção do poeta sobre a arte e a existência humana.

O homem visível  
Os fantasmas renascem estátuas de metal e de pedra.  
Eu sou meu companheiro no deserto,  
Trago o capuz de grande Inquisidor  
E a matraca — , minha consciência que veste os já vestidos E  
deixa os que têm frio mais friorentos.  
Do alto parapeito incandescente  
Vomitarei o mundo posterior ao pecado.  
Tragam o microfone e minha túnica branca, Antes que  
amordacem os órfãos da consolação.

O título do poema – “O homem visível” – faz referência ao aspecto humano do poeta desvelado, expondo anseios permeados por uma interpretação particular de referências bíblicas, ressignificadas no mundo contemporâneo, mas carregadas de um caráter messiânico atribuído ao poeta e, por extensão, à poesia. O primeiro verso – “Os fantasmas renascem estátuas de metal e de pedra” – gera estranhamento inicial, pois modifica a transitividade do verbo, atribuindo-lhe um complemento direto. Em uma leitura literal, “fantasmas” seriam a assombração e o mistério, remetendo a um aspecto do sobrenatural; do ponto de vista figurado, entretanto, são os medos e as lembranças representados através da imagem metafórica desses “fantasmas” que voltam à vida em forma de “estátuas de metal e pedra”.

Sem mobilidade, essas emoções adquirem concretude e se tornam quase permanentes. Tal construção surrealista dá visibilidade ao que era penumbra e, por meio dela, o insólito e sem contorno se torna palpável e definido. Em seguida, em uma atitude poética comum na lírica muriliana, o sujeito se desloca para um espaço inusitado e inesperado. No texto em questão, é o ambiente desértico que se apresenta, no qual a única companhia do sujeito é ele mesmo, intensificando o sentimento de solidão.

Na linguagem bíblica, deserto é lugar de peregrinação e está presente em muitos contextos tanto no Antigo quanto no Novo Testamento. Na narrativa judaico-cristã, o ato de caminhar ou peregrinar está intimamente relacionado à revelação divina. Espaço de provas e expiações, lugar árido e quente, o espaço desértico traz para o poema um aspecto situacional, mas é indefinido e figurado, podendo representar a própria vida ou a sensação do artista em preparação para um ministério, como ocorreu com o próprio Cristo, que experimentou as tentações do deserto para, em seguida, estar apto a iniciar três anos de ação. Tal qual Jesus, antes de iniciar sua poesia profética, o poeta se prepara e resiste às tentações.

Um peregrino precisa discernir sobre o que é essencial na caminhada; afinal, não pode levar tudo, pois corre o risco de não conseguir prosseguir. Munido tão somente do “capuz de grande Inquisidor” e da “matraca”, ele julga o mundo e, concomitantemente, a si mesmo. A matraca é uma referência polissêmica e plurissignificativa no poema. Por meio dela, o poeta anuncia sua presença, como um indivíduo incômodo e posto à margem, rejeitado por todos e vivendo em permanente estado de exclusão, tal qual um leproso<sup>6</sup>.

Também “matraca” pode se referir àquele que não se cansa de falar e, por extensão, à insistência do poeta em se fazer ouvir: é a consciência barulhenta e incômoda, que veste os já vestidos, mas retira a roupa de quem tem frio. Esses versos surpreendem pela suposta incoerência que apresentam, entretanto, há neles um sentido apologético cristão. No texto bíblico, os versículos “Pois ao que tem dar-se-lhe-á e terá em abundância; mas ao que não tem, até aquilo que tem lhe será tirado” (Mt., 13, 12) são posteriores à Parábola do Semeador e abordam a disposição humana para aceitar a salvação cristã. No contexto da parábola, os versículos condenam aquele que não utiliza seus dons e não acolhe a “boa semente”, ilustração da pregação de Cristo. Assim, quem que retém seus talentos ou não aceita a doutrina, é suscetível a perder tudo, junto com a boa semente que desprezou. De modo semelhante, a consciência do poeta o acusa e, incorporando a ideologia dessa mensagem ao discurso literário, cria uma situação antagônica na qual quem tem mais frio será privado do agasalho; por outro lado, os já vestidos serão cada vez mais cobertos pelo poeta, ou seja, ele acolhe somente quem tem disposição para ouvir tudo aquilo que sua poesia anuncia.

A seguir, outro lugar inusitado se apresenta: o “alto de um parapeito incandescente”. Essa nova abstração de espaço é outra construção surrealista, um lugar privilegiado que, por ser alto, permite uma abrangente visão e, por ser incandescente, repele a aproximação. É dali que o poeta vomita o mundo caído após a Criação e o pecado, lançando fora o que havia

ingerido, como se fosse capaz de absorver os males do mundo e lançá-los ao fogo, a fim de provocar a purificação ou a redenção, tal qual Cristo.

Depois disso, solicita um “microfone” – elemento do mundo contemporâneo que o fará ouvido por todos – e uma “túnica branca”, roupa que sugere limpidez. O poeta e sua poesia, então, adquirem significativo papel de purgar o mal do mundo e trazer a redenção. Antes de consolar os que necessitam, apresentados no texto como “órfãos da consolação”, ele atravessa o fogo como quem se sacrifica para anunciar um tempo alvo e novo para a humanidade, através do microfone.

Neste poema, a musa Berenice surge integrada ao cosmo, pois, ultrapassando o fogo e “a cabeleira de Berenice”, o sujeito é capaz de transcender o tempo, como fez anteriormente com o espaço. A “cabeleira de Berenice” é uma referência da Astronomia<sup>7</sup>, uma constelação<sup>8</sup> cujo nome é um caso raro em que uma personagem histórica é associada a um conjunto de estrelas. Trata-se da lenda que envolve Ptolomeu III e Berenice II, reis do Egito no século III a. C, segundo a qual Berenice II possuía cabelos muito belos e os teria cortado para ofertá-los ao marido, em gratidão à paz alcançada pela vitória na guerra contra o império Selêucida. Entretanto, as mechas teriam desaparecido do ofertório do templo, metamorfoseando-se em uma constelação. No poema em questão, ao evocar a “cabeleira de Berenice”, Murilo dialoga com uma narrativa mitológica de oferta religiosa de parte de si. O conjunto de astros, no entanto, é mais um obstáculo a ser vencido e que surge de modo inesperado, unindo o finito e o infinito. Fogo, Berenice e o tempo estão enumerados de forma caótica no mesmo verso, como se compusessem o mesmo problema a ser superado.

Por fim, após anunciar a “palavra essencial”, o poeta se torna árvore e poderá dar frutos à humanidade, ou seja, doa a si mesmo para o bem de todos. A palavra “essencial” remete o leitor ao essencialismo e, por extensão, a Ismael Nery. Com este léxico sugestivo, o poeta anuncia elementos que parecem ser a tônica desse pensamento: alcançar a essência das coisas, divagar o tempo e o espaço e entender a arte como uma vocação transcendente de alguns homens predestinados. A certeza de pertencer a um grupo de seres diferenciados, capazes de alcançar “outros planos de consciência” (MATTAR, 2004, p. 16) - os artistas -, integra este poema, pois nele Murilo é aquele que tem o essencial para o mundo e é capaz de frutificá-lo em atitude messiânica<sup>9</sup>, autorizada por Deus para uma tarefa muito importante, uma missão destinada a um homem escolhido e, por isso, angustiado.

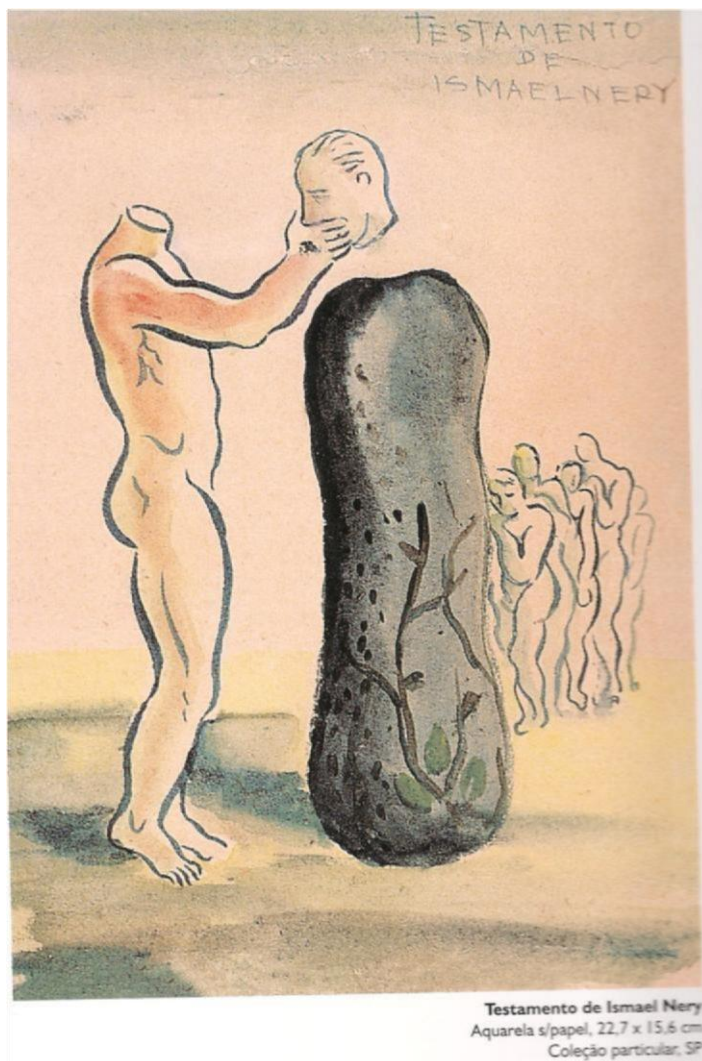
O verso final – “Amanhecerei árvore.” – retoma a árvore da vida, que está presente em muitas narrativas mitológicas e foi venerada em muitas culturas. Na linguagem bíblica, experimentar o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, apresentada no livro de Genesis, foi causa da perdição do primeiro homem e, como consequência, de todos os seus descendentes. O poeta, assumindo o papel de redentor da humanidade, metamorfoseia-se em árvore e parece dar início a uma nova história humana. Considerando que a imagem da árvore também é uma referência escatológica, estando presente no último capítulo do livro de Apocalipse, pode-se verificar o diálogo do poema com o texto cristão, na medida em que essa nova flora, presente na nova Jerusalém, é para a cura dos povos, tal qual o poeta-árvore e sua “palavra essencial”.

### **Oferenda religiosa de uma cabeça decapitada**

A construção figurada do intelectual que se identifica com Cristo, do artista que se reveste de uma missão metafísica e do indivíduo que se metamorfoseia em árvore também pode ser encontrada em textos e pinturas de Ismael Nery. Em alguns versos do “Testamento de Ismael Nery”, por exemplo, é possível localizar referências à ideia de os artistas serem, para Nery, seres especiais: “Eu sou o predestinado [...]. / Os poetas serão os últimos homens a existirem, porque neles é que se manifestará a vocação transcendente do homem.”

(MENDES, 1996, p. 144). Para ele todo ser humano, antes do fim dos tempos, recitará seu próprio testamento “pela boca de todos os homens que nesse tempo serão poetas”

(MENDES, 1996, p. 144). A associação entre o artista e o profeta, igualmente presente no poema “O homem visível”, também está posta na aquarela “Testamento de Ismael Nery”, a qual, no título, retoma o texto homônimo e, por extensão, a tradição da literatura francesa através de Villon. Há nessas criações um evidente meditar sobre a morte e a aceitação da vida a partir de seu caráter transitório, ou seja, uma peregrinação que conduz à morada permanente no além.



**Figura 1:** Testamento de Ismael Nery  
**Fonte:** Mattar (2004, p. 206)

De caráter surrealista<sup>10</sup>, a aquarela trabalha essencialmente com tons róseos e amarelados, responsáveis pela construção de um aspecto desértico e abstrato, em contraponto a tonalidades cinza e esverdeadas, presentes nos contornos dos corpos e na representação de um objeto em forma de pedra vertical, posicionado quase no centro da tela e dentro do qual nasce uma árvore. Figuras humanas completam a cena e podem ser divididas em dois tipos: do lado direito, um grupo de indivíduos de corpos nus e assimétricos caminha em fila em direção à pedra, em atitude de contrição e reverência, traço que agrega um aspecto quase sagrado à imagem. À esquerda e em primeiro plano, um homem solitário, também nu e de perfil, na ponta dos pés, deposita a própria cabeça, que está decepada em suas mãos,



sobre a pedra. Seu corpo, apesar de desligado da mente, continua a se movimentar, como se tivesse vida independente e, na mão direita, é possível perceber a chaga que relaciona o homem a Cristo, outro elemento sagrado da aquarela. No alto do desenho, à direita, está o nome que Ismael escolheu para nomeá-lo: “Testamento de Ismael Nery”<sup>11</sup>.

O caráter religioso<sup>12</sup> que compõe a cena imaginada pelo pintor está especialmente na junção de elementos sagrados. A criação de um personagem que retoma a hagiografia e a iconografia dos cefalóforos ao carregar a própria cabeça decepada; a presença de uma pedra que pode ser compreendida com um bétilo sobre o qual a cabeça é colocada; a sugestão de uma árvore que integra o bétilo, figuração presente no texto bíblico desde o livro do Gênesis, e a fila de peregrinos compungidos que se aproximam desse bétilo contribuem significativamente para a atribuição de uma conotação cristã à composição.

O pintor retoma, ademais, referências que são comuns na pintura e na literatura europeia ao se representar como um santo “cephalophoros”, ou seja, “portador de sua cabeça” ou aquele que carrega a sua cabeça decepada. Os “cephalophoros” foram retratados por muitos artistas cristãos e, segundo as diversas lendas que os envolvem, continuam falando, mesmo após a degolação. Alguns desses santos, reproduzidos em pinturas e esculturas em toda a Europa cristã, caminham até o local onde devem ser enterrados, depositando ali sua cabeça. O lugar onde São Dinis, o primeiro bispo de Paris, foi sepultado, segundo narrativa da *Legenda aurea*, de Voragine, torna-se sagrado e aí é construída uma basílica. Na arte litúrgica, ele é comumente retratado com a cabeça nas mãos e com uma videira crescendo em seu pescoço.

Nery incorpora elementos significativos, ressignifica a tradição predecessora litúrgica, retoma a memória dessas figurações e metamorfoseia-as em sua própria imagem pessoal. Assim, a cena criada por ele transcorre em um espaço árido e não identificado e os indivíduos que se aproximam daquele bétilo ou daquela pedra-árvore parecem saber que nela encontrarão o fundamento da existência. Seu ato de depositar a cabeça no bétilo pode ser interpretado como o desejo de se apresentar como mártir refundador e anunciador de Deus através de sua arte, leitura que pode ser assegurada no texto “Poema” (1931), no qual Nery se apresenta como semente de Deus: “Eu sou o gérmen de um Deus, toda gente o é também” (RODRIGUES, 2009, p. 87), ou seja, ele é o embrião de onde brota a nova vida, tal qual o corpo de São Dinis deu nascimento como raiz a uma igreja. Considerando que o termo “testamento” se relaciona à manifestação de um desejo a ser realizado após a morte, Ismael parece sugerir que seu o óbito seja uma transformação do homem em semente de vida. Entretanto, o local escolhido para o depósito da cabeça é interessante para a reflexão que ora se propõe, uma vez que remete a uma pedra-árvore. Muitos povos (entre os quais semitas, africanos, europeus, asiáticos ou ameríndios), cultuaram ou cultuam alguma forma mística de árvore em estado de hierofania. Na *Epopéia de Gilgamesh*, texto de origem babilônica, a Árvore da Vida aparece como possibilitadora da imortalidade. Entretanto, após recolher seus ramos, Gilgamesh os perde para a serpente, que deles se alimenta. Na cultura judaico-cristã, tal simbolismo está presente desde o início das narrativas do Gênesis, já que também o homem foi criado para guardar e habitar o jardim do Éden e a árvore no centro desse jardim “revela a sacralização territorial de um pedaço de terra” (OLIVEIRA, 2014, p. 4.). Após as leis de Moisés, o tabernáculo só poderia manifestar a glória divina quando o candelabro com sete galhos<sup>13</sup> estivesse no lugar correto, possibilitando o contato com o sagrado (Ex. 25, 3140). Da necessidade de obter o conhecimento, segundo o texto bíblico, advém a queda do primeiro homem; da nova árvore prometida no Apocalipse, a cura para toda a humanidade. Essa crença em uma vida eterna restituidora, figurada através da ilustração da árvore, parece motivar o fecho do poema de Mendes e a imagem proposta por Nery.

A pedra, por sua vez, ideia igualmente recorrente na linguagem judaico-cristã, retoma a “pedra fundamental”, ou seja, o próprio Cristo, que se doa em sacrifício para os homens,

leitura testificada pela chaga presente na mão direita do indivíduo que eleva sua cabeça na aquarela de Nery. Além disso, tem sua significação estendida àquele que compreende a doutrina cristã e, por isso, como é descrito em uma das parábolas atribuídas a Jesus no texto do Novo Testamento (Mt 7, 24-25), constrói sua morada na rocha, e, como consequência, resiste às intempéries a vida. A abordagem religiosa possivelmente está calcada em *A imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis: “Conserva livre teu coração, e erguido a Deus, porque não tens aqui morada permanente.” (KEMPIS, 2001, p. 40)

Entretanto, há outra possibilidade de interpretação desta simbologia, pois a pedra em forma oval lembra um bétilo, presente em várias religiões, cuja origem está nas tradições semitas<sup>14</sup>, indicando uma possibilidade de união entre Deus e os homens. Devido ao nomadismo do povo hebreu, as moradas eram provisórias, mas toda experiência com o criador deveria se revestir de um caráter de permanência, comumente manifestado na elevação de um bétilo e, mais tarde, na construção de um altar<sup>15</sup>. Erigir um altar era colocar pedra sobre pedra e dedicar a edificação a Deus a partir de uma invocação. Também o altar era um local de holocaustos e ofertas para expiação de pecados. Na aquarela, este sentido último parece se realizar na medida em que o personagem de Ismael livremente corta sua cabeça para posicioná-la sobre a pedra. Assim, há uma forte ligação entre a pintura e o poema, na medida em que os artistas, através de sua arte, doam-se como legado para a humanidade.

O interesse de Ismael por essa simbologia não repele a pulsão sexual que ela evoca, também mencionada em textos bíblicos que condenam práticas devocionais a Asera<sup>16</sup>, considerando-as amaldiçoadas. Embora não faça parte da crença judaico-cristã, em Ismael o componente sexual integra-se ao religioso, numa abordagem que procura dar sentido à existência ao revestir o homem de atitude sagrada e, concomitantemente, profana. Esta dialética, também encontrada na mística cristã, conduz a uma concepção particularizada da vida. Fundindo o desejo sexual e a busca religiosa<sup>17</sup>, Nery cria uma profecia artística sobre a redenção da humanidade, a perpetuação dos homens e o sacrifício de um pelo bem de todos, sendo que tal sacrifício é transferido de Cristo para o artista, que a ele dá continuidade, frutificando-o na eternidade e passando a ser ele mesmo a pedra fundamental e inabalável. A pintura, então, reforça o caráter profético e transcendente que Nery atribuiu à arte e à poesia, mas, especialmente, ao poeta, revisitando a *devotio moderna*, a fim de conciliar a crença religiosa e o século XX. De acordo com Murilo Mendes, o amigo, revestindo-se da ideia de cumprir sua missão, ofereceu aos homens “seu sacrifício para a renovação espiritual do mundo.” (MENDES, 1996, p. 147).

Ainda, em “Oração de I.N.”, o pintor faz um pedido a Deus: “Dai-me, como vós tendes, o poder de criar corpos para minhas almas.” (MATTAR, 2004, p. 84). Estariam os corpos enfileirados vindo buscar, no poeta cuja cabeça repousa sobre a árvore-pedra-altar, novas almas? Seriam eles os “órfãos da consolação”, mencionados no poema de Murilo Mendes? De qualquer modo, é no homem que oferta sua razão que os personagens da tela vêm buscar lenitivo.

### **A persona predestinada**

O símbolo da árvore, bem como a predestinação do artista, também é utilizado por Adalgisa e motivo de reflexões da narradora de *A Imaginária*. Neste romance de caráter biográfico, publicado em 1959, através da narradora-personagem nomeada Berenice, a autora conta ficcionalmente sua própria vida, em significativas lembranças que envolvem a orfandade materna na infância, o período de estudos no orfanato, o conturbado casamento com um poeta-artista, a descoberta da traição<sup>18</sup> e as dificuldades enfrentadas por uma jovem mulher para vencer os preconceitos sociais e, mesmo viúva, criar os filhos.

Assim como Ismael e Murilo, demonstra uma aguçada consciência de que sua sensibilidade artística a diferencia das demais pessoas e, desenvolvendo essa percepção de si, sugere sua predestinação para as artes e sua vocação essencialista. Por outras palavras:

Berenice, sua persona ficcional, retoma a concepção de que o artista é um indivíduo divergente porque é um eleito. Deste modo, já no primeiro capítulo, o leitor se depara com um sentido de pertencimento a uma linhagem diferenciada: “Mas precisamente por isso, porque difiro da maioria, pertença a uma categoria especial de indivíduos, as minhas ideias, as sensações de espaço e de tempo e a consciência da desvalorização que tenho de mim mesma, são particularmente perturbadoras.”(NERY, 1970, p.6).

Considerando-se integrante de um grupo de pessoas *sui generis* ou de “uma categoria especial de indivíduos”, ela reconhece, contudo, um estado perturbador de sua posição, que lhe causa uma angustiante percepção ampliada da existência. Em virtude de uma abrangente sensibilidade, ela afirma que alcança “o sentido universal” (NERY, 1970, p. 7), mas, adquirindo tal sentido, fracassa na vivência pessoal, sendo essa a fonte de seu desequilíbrio. Adiante, a autora pergunta de modo retórico que categoria é esta a que ela pertence e responde de imediato que é o grupo dos poetas e artistas que “possuem no mais alto grau a faculdade de viver não somente o seu próprio tempo e as suas impressões, mas também a vida exterior e a vida interior dos outros através do cálculo da sensibilidade.” (NERY, 1970, p.6). De igual modo, Ismael Nery também se apresentava predestinado à revelação poética em significativos versos: “Eu sou o profeta anônimo” e “Eu sou o sucessor do poeta Jesus Cristo” (RODRIGUES, 2009, p. 81), entretanto, sua consciência vocacional está revestida da metamorfose que o leva a adquirir a imagem do criador.

Embora seja possível perceber em ambos a consciência de um fado existencial, este parece estar revestido de conotação religiosa em Ismael Nery e, na escrita de Adalgisa, parece ser diretamente relacionado à vocação artística e à sensibilidade intelectual. Apesar de também se realizar na experiência mística com o divino, em Adalgisa a metamorfose não se realiza plenamente, sendo relativizada em sua narração: “Aproveito essa ligação para me sentir semelhante a Deus” (NERY, 1970, p. 8). De natureza peculiar, a transcendência de da autora é geradora de um intenso embate:

Mas Deus está no alto infinito e eu estou na terra. Penetrando inteiramente nessa comunicação, devolvo o meu conhecimento, a minha consciência, isto é os meus sofrimentos. Nessa comunicação eu morro para a terra, para as suas formas e para as suas leis. Ligando-me a Deus, ligo-me ao infinito e ao ilimitado. Mas... isso é terrível para mim, que ainda tenho de viver no limitado, no finito de todas as coisas que, por se acabarem, são curtas. Se essa angústia não cessar de aumentar eu morro, eu morro para a vida terrestre e para o futuro terrestre (NERY, 1970, p. 8).

Consciente da impossibilidade de estar com Deus ou de ser como Ele, a autora amplia a compreensão de seus sofrimentos e cada vez mais se desliga da vida, ou seja, morre para a terra, desejando viver no espaço e no tempo abstratos, em nítida influência essencialista. Fatigada no corpo e excitada no espírito, ela se sente esmorecer para a vida futura. Essa experiência com o divino, revestida de todas as particularidades que a envolvem, diferencia-se daquela apresentada por Murilo Mendes no poema “O homem visível”, no qual o poeta tem uma missão divina a cumprir e se dispõe a ser o regenerador das vidas humanas. Igualmente, se distancia da aquarela de Ismael Nery, na qual o artista, mesmo morto, deixa um legado transformador para a humanidade. Em Adalgisa, a predestinação para ser artista se faz notar desde a infância, impulsionando-a à inadaptação e à marginalidade. Assim, das experiências solitárias, emerge o desejo de estabelecer simbiose com a natureza e, neste momento, a alegoria do homem transformado em elemento da flora é a tônica das reflexões:



Esperava ficar sozinha no jardim, mantinha-me em silêncio e, depois de aspirar os dois perfumes diferentes, deitava-me lentamente entre as duas árvores, fechava os olhos e ficava imóvel, sentindo a terra morna do calor da tarde. E esperava a transformação. No meu entender realizava que, depois de guardar dentro de mim o bafo resinoso dessas plantas, estirando-me no solo, certamente me transformaria em *árvore*. (NERY, 1970, p. 8)

A simbologia da árvore em Adalgisa remete à capacidade de renovação cíclica, à verticalidade que aponta para o céu, à fertilidade como atributo exclusivo das mulheres e também à genealogia no que se refere à origem e à descendência na qual a mulher é sempre o tronco originário. Seu desejo de ser árvore representa sua vontade de se perpetuar e de alcançar um equilíbrio entre o céu e a terra, em consonância com o desejo de resolver o conflito causado pela experiência mística. Contudo, indica também uma forte manifestação de resiliência. Resistindo às adversidades através da imaginação, a narradora consegue sobreviver ao ambiente inóspito onde vivia com a família, ao desprezo do marido por sua vocação criativa, à traição, à morte deste e à maternidade em meio à da viuvez precoce.

Tal qual a árvore, ela é a versão feminina do discurso de Mendes e Nery, agregando as especificidades de sua narração subjetiva feminina à figuração em questão. Entretanto, como elemento coincidente no corpus analisado, a árvore, que dá aos homens sombra, madeira, frutos e retira da própria terra sua força vital, é repleta de simbologia na arte de Adalgisa, Ismael e Murilo os quais, extraindo da vivência humana sua força criadora, ofertam frutos a todo aquele que se dispõe a contemplar, em folhas de papel, as palavras e as imagens vicejadas na existência.

## Conclusão

Murilo Mendes e Ismael Nery, artistas constantemente associados ao surrealismo em diversos estudos, embora tenham manifestado clara identificação com o movimento e, talvez em virtude do caráter existencial que ele propunha, também se mostraram abertos a um diálogo evidente e constante com a tradição que os formou. Nesse sentido, e evitando classificações reducionistas, é possível perceber, naquilo que se identifica na estética de ambos como elemento surreal, a abertura sem reservas para uma arte agregadora de elementos vanguardistas, mas que não se descuida da tradição clássica e, principalmente, da tradição judaico-cristã, construindo o que Merquior denomina “fê surrealista” (MERQUIOR, 1994, p. 13). Nesse aspecto, ambos se mantiveram afinados com as inovações estéticas do século XX, não em atitude niilista ou iconoclasta, mas conciliando a tradição e a modernidade, a religião e o paganismo e, em outras palavras, transportando a herança cultural como legado e incrementando-a com releituras e percepções afinadas com a experiência de viver o século XX.

Assim, compreendendo seu tempo e entendendo-se como participantes dessa confluência de pensamentos, contudo portadores conscientes de uma memória coletiva, ambos manifestaram a preferência por se posicionar como elemento central de suas reflexões artísticas, elegendo-se como tema das criações, como se pudessem traduzir, neste gesto, as questões relativas a toda a humanidade por meio da vocação artística que experimentavam. Dispuseram-se, desse modo, a vivenciar, nos limites da arte, significativas metamorfoses, no sentido ovidiano, a fim de traduzir não só a experiência da efusão artística, mas também a experiência transcendente que evoca os dilemas da humanidade, entre eles a transitoriedade da vida. Tal atitude, como procuramos mostrar, também se reflete na literatura de Adalgisa Nery que, de modo peculiar e a partir de uma ótica feminina, também projetou para a arte sua compreensão de mundo partindo de uma condição subjetiva. De modo similar, experimentou a metamorfose no campo artístico, mas, mesmo transmutando-se em uma

nova forma inusitada – no caso árvore –, guardou sempre a referência ao estado pretérito e, de certo modo, conservou seu aspecto humano, segundo os pressupostos do Essencialismo, cujo método teoricamente consistia em tornar mais humano o ser, conciliando suas contradições.

Desvelando a metamorfose nas obras de Murilo, Ismael e Adalgisa, intentamos resgatar temas recorrentes na tradição literária e pictórica, propondo que, na obra dos autores analisados, essas referências são permanentes por meio de um efetivo diálogo com o patrimônio cultural predecessor. Nesse caso, as “neves de antanho”, mesmo que aparentemente desvanecidas, retornam com persistência, mas em outra estação.

## The transcendent vocation of the artist: intermediality in Murilo Mendes, Ismael Nery and Adalgisa Nery

### ABSTRACT:

The article shows how three artists - Murilo Mendes, Ismael Nery and Adalgisa Nery - explore productively a process of re-quote playing with memory and metamorphosis, recreating productively the cultural legacy of the West and unveiling a dialogical web according to a double axle, the figuration and the Essentialism. Therefore, the text is trampled in intermedia phenomenon to relate literature and painting, starting from a brief number of examples that could easily be extended.

**Keywords:** Intertextuality. Memory. Metamorphosis. Essentialism.

### Notas Explicativas

\*Doutoranda em Estudos Literários pela UFJF, possui Mestrado em Teoria da Literatura (UFJF/2004), Pós-graduação em Teoria da Literatura (UFJF/2001) e Graduação em Letras (UFJF/2000). Tem experiência docente no Ensino Superior e no Ensino Médio e desenvolve pesquisas sobre referências intertextuais na obra do poeta Murilo Mendes, com ênfase em Literatura Comparada.

<sup>1</sup>Texto desenvolvido sob orientação e supervisão da Profa. Dra. Lilian Pestre de Almeida (Dra. em Letras pela Universidade de Paris-Sorbonne e Pós-Doutora pela Universidade de Lille II e Paris III - Sorbonne Nouvelle em Estudos Comparados Littérature e Arts Plastiques) e da Profa. Dra. Enilce Albergaria Rocha (Universidade Federal de Juiz de Fora).

<sup>2</sup>“[...] Murilo Mendes escreve artigo com o título “À margem dos poemas de Adalgisa Nery”, comentando não apenas os dois [poemas] publicados, mas o livro *Poemas*” (CALLADO, 1999, p. 40).

<sup>3</sup>Depoimento de Adalgisa: “Primeiro mostrei (o poema “Eu em ti”) para Murilo, porque ele, para mim, é mais do que um irmão. [...] tenho pelo Murilo uma grande admiração, uma grande ternura. Ele foi uma das pessoas que me orientaram bem na vida literária” (CALLADO, 1999, p. 37).

<sup>4</sup>Emmanuel Nery aborda a paixão de Murilo por Adalgisa, sua mãe, na obra *Couça da alma*: “[...] Um amigo de fato, que apesar de profundamente apaixonado pela minha mãe foi, antes de tudo, o mais leal ao meu pai.” (NERY, 1996, p. 33)

<sup>5</sup>Em entrevista ao *Jornal do Brasil* (1959), Murilo fez a seguinte declaração sobre este livro: “Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança de extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de captar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano, etc., palavras extraídas tanto da Bíblia quanto dos jornais, procurando mostrar que o social não se opõe ao religioso.” (MENDES, 1994, p. 1639)

<sup>6</sup>O instrumento, que no Brasil é utilizado como um sino nas procissões da Semana Santa, foi muito comum na Idade Média, pois era obrigatoriamente usado pelos leprosos para anunciar sua chegada a cidades ou vilas. <sup>7</sup> O tema da astronomia interessa a Murilo Mendes, que declarou ter sido despertado pela poesia após visualizar a passagem do cometa Halley, em 1910 (MENDES, 1994, p. 67).

<sup>8</sup>De difícil localização, *Coma Berenices* está entre Boótes e Leão e passou a ser considerada constelação independente no século XVI.

<sup>9</sup>Segundo Laís Corrêa de Araujo, o messianismo de Mendes é “conturbado, ortodoxo, angustiado e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo” (ARAUJO, 1972, p. 33). Ainda sobre o tema, José Guilherme Merquior compreende em Murilo Mendes a “poesia como agente messiânico” e “selo verbal de redenção”. (MERQUIOR, 1994, p. 15).

<sup>10</sup> “[...] o projeto surreal não era, em substância, estético, mas sim de cunho, antes de tudo, existencial. Por isso, seu espírito se deixa entender melhor quando cotejado com as manifestações simbólicas das grandes religiões...” (MERQUIOR, 1994, p. 12)

<sup>11</sup> As fontes textuais dessa representação são a Bíblia, Voragine e *Imitação de Cristo*.

<sup>12</sup> André Cordeiro Teixeira, na tese *Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes*, analisa a aquarela em questão. Note-se que, no seu texto, nenhum elemento simbólico cristão é identificado ou articulado com a Bíblia. CORDEIRO, André Teixeira. *Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes*, 2008. 241f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 92-93.

<sup>13</sup> Neste candelabro identifica-se a hierofania, pois é um projeto que permite o contato com o divino (*kaptór*).

<sup>14</sup> De origem semítica, o bétilo (*Beith-el*) significa “Casa de Deus”. Em hebraico tem o nome de “matsebá”. <sup>15</sup> É possível localizar tais referências em muitos textos bíblicos, por exemplo: Gn 8, 20; Gn 28, 18-19; Gn 31, 45-52.

<sup>16</sup> Asera (*asherah*), amplamente mencionada no Antigo Testamento, era deusa esculpida na pedra, adorada por fenícios e habitantes da Babilônia. Os cultos dedicados a ela eram realizados embaixo de árvores e contavam com rituais sexuais na busca por fertilidade e prazer.

<sup>17</sup> Murilo Mendes, analisando a atitude artística de Nery, considera que a religião e o sexo não se excluem em suas pinturas: “Conforme deixou escrito: o sensualismo e até o sexualismo não constituem de modo algum em si mesmos empecilho ao espírito religioso.” (MENDES, 1996, p. 73).

<sup>18</sup> “Meu pai capitalizou aquela loucura para se tornar *playboy*, estudando arte no Brasil e na Europa e dedicandose ao prazer de colecionar incontáveis mulheres encantadas com aquele Adônis inteligente e refinado” (NERY, 1996, p. 31).

## Referências

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 1985.

ARAUJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.

CALLADO, Ana Arruda. *Adalgisa Nery – Muito amada e muito só*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.

CORDEIRO, André Teixeira. *Pássaros de carne e lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes*, 2008. 241f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

*Gilgamesh*, Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Ars Poética, 1992.

KEMPIS, Tomás de. *A imitação de Cristo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

MATTAR, Denise (Org.). *Ismael Nery*. Rio de Janeiro, Curatorial Denise Mattar / Banco Pactual, 2004.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora Giordano, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. “Notas para uma muriloscopia” IN *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 11-21.

NERY, Adalgisa. *A imaginária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

NERY, Emmanuel. *Couraça da alma*. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Movimento, 1996.

OLIVEIRA, Fábio Falcão. “História da religião: analisando a Epopeia de Gilgamesh e a mitologia genesiana” In *Religare*, no. 1, vol. 11, 2014.

PANOFSKY, Erwin. *L'Œuvre d'art et ses significations (Meaning in the Visual Arts,*

1955), traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède avec une présentation de Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1969.

REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1955-59, 3 vols. (réédition, New York, 1988).

RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira & BARBOSA, Leila Maria Fonseca. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009, p. 87.

VORAGINE, Jacques de. *La Légende dorée*, édition en deux volumes chez Diane de Selliers. Paris, septembre 2000, 349 & 324 p.

Enviado em: 15 de abril de 2015  
Aprovado em: 12 de julho de 2015