

MURILO MENDES: A MÚSICA NA POESIA E NA PROSA CRÍTICA DE FORMAÇÃO DE DISCOTECA

Antonia Javiera Cabrera Muños

*Para gozar dela plenamente,
não é suficiente escutar música.
É preciso falar, e gostar de falar de música.*
Eric Rohmer

Desde sempre a música esteve presente na vida e na obra de Murilo Mendes (1901-1975). Na infância, Murilo queria incessantemente “pegar” o som¹. Quando mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1920, convidava os amigos para sessões musicais quase que inteiramente dedicadas a Mozart e Bach. Em sua obra, há poemas e trechos em prosa dedicados à música, seja com referências, seja com reflexões acerca da música e de seus compositores. De sua colaboração na imprensa brasileira, destaca-se um conjunto de crônicas e artigos sobre música clássica, originalmente publicado entre junho de 1946 e setembro de 1947, no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A Manhã* (RJ)².

Como admirador e ouvinte aguçado de música clássica, Murilo pretende levar, ao público leitor destas crônicas e artigos, a prática da escuta de música clássica – prática esta que está longe de ser passiva: “Não basta ouvir música assim como se ouve um eco distante: é necessário participar de sua vida própria, fazê-la circular dentro de nós”, desafia-nos em um dos aforismas de *O discípulo de Emaús*.

De caráter didático, Murilo propõe, na série “Formação de Discoteca”, uma discoteca básica para amadores através da indicação de discos. Porém, para elaborar este projeto, Murilo adotou alguns

¹ Da obra *A idade do serrote*, ver “Isidoro da Flauta”. Em: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

² MENDES, Murilo. *Formação de Discoteca*. São Paulo: Giordano, Loyola, Edusp, 1993. Este volume está dividido em duas partes: a intitulada “Formação de Discoteca”, que compreende 23 crônicas, e os “outros artigos sobre música”, que também tratam de temas musicais, mas que não visam a formação de uma discoteca, e por isso não pertencem à “Formação de Discoteca”.

critérios. Um dos critérios adotados é a escolha pessoal das obras, conforme adverte logo na primeira crônica: “Aqui só poderão falar as preferências pessoais, se bem que se pretenda obter uma síntese de bom gosto e de interesse geral” (Mendes, 1993: 3). Um segundo critério é a opção pelos músicos “fundamentais”, o que implica em uma discoteca de “proporções nada vastas”:

Quero pois frisar que além de motivo de gosto e inclinações pessoais, encarei a hipótese de uma discoteca particular de proporções nada vastas – digamos entre trezentos e quinhentos discos³. Previsto este plano, como encaixar certos autores que têm importância na história geral da música, mas que não incluímos no primeiro plano do nosso agrado? (...) Não. Tal discoteca deverá ser muito selecionada e o lado ‘documentário’ não lhe interessa muito. Pensamos principalmente nos músicos fundamentais (Mendes, 1993: 41).

Ao lado destes dois critérios, a formação da discoteca dependerá também da forma de aquisição das obras. Na falta de serem encontradas gravações de peças de longa duração, como a *Nona Sinfonia*, de Beethoven, e a *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, o amador terá que adquirir somente partes destacadas destas peças, fato que Murilo critica ao comentar sobre a “mutilação das obras musicais”:

Entretanto, o amador que possui uma pequena discoteca poderá comprar duas ou três peças destacadas de cada uma, se bem que eu pessoalmente seja, em princípio, contra a mutilação das obras musicais. Mas, na verdade, dentro da agitada vida moderna, como arranjar tempo para ouvir sempre a *Paixão segundo São Mateus*, cuja execução dura três horas e meia?... (Mendes, 1993: 9)

Porém, para além das obras incluídas e dos critérios adotados, um dos fatores que torna estes escritos sobre música *fascinantes*, como observou Murilo Marcondes, é a própria abordagem musical que Murilo Mendes adota em suas crônicas e artigos. Em meio aos comentários sobre os compositores e as obras que deveriam formar parte da discoteca, Murilo

³ Vale a observação de Murilo Marcondes na Introdução do volume *Formação de Discoteca*: “(É importante considerar que os discos da época, anteriores aos LPs, podiam conter apenas cerca de dez minutos de música, de maneira que os quartetos de Mozart dedicados a Haydn, para mencionar algumas das obras indicadas, já representavam perto de vinte discos, atualmente compactados em três CDs)”.

entrelaça outros assuntos relacionados com a música. Assim, interessa a Murilo relacionar o aspecto musical ao intelectual, ao cultural e sobretudo ao educativo, a “renovação e reeducação que é a música”. Preocupado com o tempo em que está inserido, com seus altos e baixos, Murilo se motiva a escrever. O poeta dedica crônicas inteiras à incompreensões de termos como “virtuosidade”, “música moderna” e de músicos como Debussy, Stravinsky, Manuel de Falla e Villa-Lobos. Além disso, suas observações chegam às demais artes, como a dança e a poesia. Sobre a poesia, Murilo Marcondes nos diz ainda que é possível a leitura de inúmeras informações sobre a poética do autor⁴.

Júlio Castañon Guimarães, em capítulo sobre a “Tessitura Musical”⁵, realiza essa aproximação entre a música e a poesia, afirmando que “sem ter em mente os problemas musicais a que ele [Murilo] se refere, dificilmente se perceberá a maneira como a música algumas vezes se faz presente em sua poesia” (Guimarães, 1993: 155). Esta presença, ainda conforme Guimarães, se daria na “tensão entre o nível de informação referencial e o nível de atuação de linguagem, que implica informação estética”(1993: 161).

Para verificar a presença da música na poesia muriliana, tomem-se algumas referências. Na primeira crônica, Murilo menciona que “quatro grandes criadores”, anteriores a Bach, não podem deixar de ser representados numa discoteca, por menor que seja: os italianos Perluigi da Palestrina (1525-1594) e Claudio Monteverdi (1567-1643), o alemão Henrique Schütz (1585-1672) e o espanhol Tomás Luís de Victoria (1548-1611). Historicamente, Palestrina e Victoria fazem parte do período religioso da Contra-Reforma, onde a música e as artes plásticas também se reformaram para representar a verdade religiosa. A música do culto reformou-se não só no seu

⁴ Sobre as observações de Murilo Marcondes, ver a Introdução do volume *Formação de Discoteca*.

⁵ GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/Conjunções – poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

aspecto litúrgico mas, sobretudo, no seu aspecto musical. O crítico de música Otto Maria Carpeaux fala sobre este aspecto musical, marcando as diferenças em relação ao período anterior.

Escreve o crítico:

Para a verdade religiosa ficar representada, têm os fiéis de entender bem as palavras sacras que o coro canta. Essa exigência exclui inapelavelmente os *L’homme armé*, *Malheur me bat*, *Se la face* e outras melodias profanas que os mestres flamengos tomaram como bases temáticas de suas obras; depois, obriga a reduzir a abundância e suntuosidade de artes contrapontísticas, impedindo também o canto simultâneo de textos diferentes; enfim, essa simplificação da polifonia torna dispensável o apoio do coro em acompanhamento instrumental, de modo que até o órgão pode ficar calado ou então limitar-se a poucos acordes iniciais, à guisa de prelúdio. A música da “Contra-Reforma” é rigorosamente desacompanhada, à capela. Só a voz da criatura humana é digna de louvar o Criador. Eis os elementos básicos do estilo chamado “de Palestrina”⁶.

As considerações de Carpeaux sobre Palestrina estendem-se à Victoria, pois este foi aluno de Palestrina na Itália, tornando-se assim no principal polifonista da Espanha. Murilo não só inclui estes dois polifonistas do século XVI na discoteca do amador, como dedica um poema a Victoria, que se encontra no livro *Tempo espanhol*, publicado em 1959. No poema, intitulado “A Tomás Luís de Victoria, músico”, o poeta *remonta* uma polifonia, evocando a polifonia vocal não só de Victoria, mas a dos polifonistas do século XVI. Leia-se o poema:

A TOMÁS LUÍS DE VICTORIA, MÚSICO

[de *Tempo espanhol*, 1955-1958]

Victoria, tua força larga

Anima o coral do homem agonístico.

Não a queda exterior da água

⁶ “A polifonia vocal”, em: CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 1999, p. 33.

Nem o tom polêmico do fogo:
Mas lamento encarnado de espanhol
Ao seu Criador limítrofe.
Arquitetura polifônica de um céu
Que se nutre da matéria humana.

Eco elaborado de exigente Espanha,
Traduz o cantor no centro essencial da forma,
Rigorouso timbre:
O homem sustentando as colunas do som
Sabe ser vencido pela disciplina de Victoria
E seu discurso cromático.

Os versos “Arquitetura polifônica de um céu / Que se nutre da matéria humana” e “O homem sustentando as colunas do som / Sabe ser vencido pela disciplina de Victoria / E seu discurso cromático” mostram a polifonia desacompanhada do instrumental, ou o que Carpeaux considerou sobre a música da Contra-Reforma que é, rigorosamente, à capela: “Só a voz da criatura humana é digna de louvar o Criador”.

Das polifonias vocais à homofonia da ópera: ao período da polifonia vocal segue-se o período Barroco, que buscava a definição de uma voz ou de vozes predominantes na música. A vitória do indivíduo sobre o coro. O individualismo na música. Pela primeira vez na História, não só as vozes solistas, mas os instrumentos ganham em expressão musical, que é também dramática, cuja expressão maior é a ópera *Orfeo* (1607), de Claudio Monteverdi. Um dos primeiros orquestradores que foi, Monteverdi concebeu os instrumentos como que reforçados de expressão

dramática: no palco, eles abrem a ópera, ambientam os refrãos e ligam as cenas. Murilo Mendes, no seu “Murilograma a Claudio Monteverdi”, evoca a expressão dramática da música de Monteverdi. Mas, em vez da arquitetura sonora, como no poema dedicado a Victoria, aqui Murilo constrói o poema *pictoricamente* através de imagens poéticas, lembrando as cores e os movimentos do teatro:

MURILOGRAMA A CLAUDIO MONTEVERDI

[de *Convergência*, 1963-1966]

Fanfarras azuis travestidas em fanfarras vermelhas

Empunhando estandartes verdes travestidos em estandartes brancos

Aceleram os músculos de jovens mulheres vermelhas

Travestidas em jovens mulheres azuis

inclinadas à

ocisão do homem.

Roma 1963

A música feita para Deus: João Sebastião Bach (1685-1750). Bach marca o fim do período Barroco e foi, por excelência, o músico ordenador da polifonia linear. Na polifonia linear, as linhas melódicas são ao mesmo tempo independentes e rigorosamente ligadas. É uma polifonia depurada, toda movimentada pela alternância constante da tensão e da distensão. E é o que Murilo constrói no poema “Murilograma a João Sebastião Bach”, direcionada à composição

de Bach. Observe-se que os verbos movimentam e *tocam* o poema; a disposição dos versos evocam o movimento das mãos de quem toca a metáfora contraposta.

MURILOGRAMA A JOÃO SEBASTIÃO BACH

[de *Convergência*, 1963-1966]

João Sebastião

mete o som na mão

João Sebastião

mete o sol na mão

João Sebastião

martelando o órgão

João Sebastião

espaventa o górgão

João Sebastião

temperando o cravo

João Sebastião

tolhe-nos o cravo

João Sebastião

restaurando Orfeu

João Sebastião

mestre vosso e meu

João Sebastião

tua vontade louvo

João Sebastião

movimento novo

João Sebastião

pule apura poda

João Sebastião

roda roda roda

João Sebastião

ouvido na Paixão

João Sebastião

esfera em rotação

Roma 1965

Como no caso desses três músicos, Victoria, Monteverdi e Bach, outros músicos referidos por Murilo em suas crônicas e artigos podem ser vistos à luz de alguns poemas de Murilo. Mas esses escritos não revelam só informações estéticas sobre o aspecto musical, como foi tratado aqui. Nos comentários sobre os compositores e suas obras, entremeiam-se opiniões “de poeta” que tornam-se reveladoras de seu pensamento estético-intelectual, principalmente da sua *divisa*, *Poesia liberdade*. Leia-se o comentário sobre os quartetos de Beethoven, merecedores de duas crônicas, publicado em 11 de agosto de 1946:

Abordar os Quartetos de Beethoven é um dever precípua de todo o homem que deseja elevar o seu nível cultural. Que o amador comum, isto é, o leigo, não se espante nem desanime com a lenda do hermetismo que se estabeleceu em torno deles. Ao contrário do que escreveu Pierre Jean Jouve, não vemos em Beethoven apenas o homem da Revolução Francesa, o filho espiritual de Rousseau. Sua linguagem sonora parece-nos particularmente própria (sobretudo nos Quartetos) a exprimir a vida moral e espiritual do homem da nossa época, comprimido entre guerras e revoluções, com os nervos à flor da pele diante das contínuas notícias que chegavam (que chegam...) sobre campos de tortura, gritos de terror, existências sufocadas, legiões de homens em marcha para a treva, o desconhecido, o abismo (Mendes, 1993: 29).