

A IMAGINAÇÃO SURREALIZANTE NA POESIA DE MURILO MENDES

THE SURREALIST IMAGINATION IN MURILO MENDES' POETRY

WENDEL CARLOS SOUSA

wendelcdsousa@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro

<https://orcid.org/0000-0001-9944-4426>

RESUMO: O presente estudo tem como objetivo apontar as questões do trabalho imaginativo na poesia de Murilo Mendes. Partindo de poemas essenciais do autor dentro do tema proposto, buscamos fazer um breve mapeamento da imaginação em sua lírica, tendo como base críticos importantes da obra muriliana e pensadores da literatura e das artes como um todo.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Poesia; Imaginação; Sonhos.

ABSTRACT: *This study aims to point out the issues of imaginative work in the poetry of Murilo Mendes. Starting from the author's essential poems within the proposed theme, we seek to make a brief mapping of the imagination in its lyric, based on important critics of the murilian work and on thinkers of literature and arts as a whole.*

Keywords: *Murilo Mendes; Poetry; Imagination; Dreams.*

Não há como duvidar de que Murilo Mendes é um poeta singular dentro da Literatura Brasileira. O autor mineiro nos apresentou obras de vasto alcance e importante grandeza artística que permanecem tendo força expressiva no mundo contemporâneo. Ao lado de *Libertinagem*, do já àquela altura experiente Manuel Bandeira, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Alguma poesia*, do então também estreante Carlos Drummond de Andrade, os *Poemas* de Murilo ajudaram a apresentar uma significativa guinada na poesia modernista do Brasil no ano de 1930.

Muito se sabe da aproximação de Murilo ao Surrealismo – expressão fundamental na constituição das técnicas do poeta de Juiz de Fora – e isso tem contribuído grandemente às análises que são feitas de sua criação poética. Cabe-nos, por ora (e como objetivo fundamental do presente trabalho), pensar em como a imaginação, por meio de certo processo surrealista como o devaneio onírico, se constrói e se figura na escrita desse autor de singularidade tão acentuada.

Levaremos em consideração alguns poemas de obras diversas que nos ajudem a elaborar um



pensamento crítico acerca do uso e do trabalho da imaginação em versos de Murilo. Para isso, buscaremos como apoio as análises de críticos importantes e teóricos da literatura, a fim de que possamos preencher adequadamente as observações que pretendemos aqui expor.

Em princípio, buscamos nas letras do poeta o trabalho inicial, *Poemas* (1930), como representante de um ponto de partida da “imaginação surrealizante” que desembocará, posteriormente, em volumes como *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944) e *Mundo enigma* (1945), por exemplo. Já no primeiro livro de Murilo, vemos como a imaginação e os elementos do devaneio se apresentam no curioso poema “O mundo inimigo”:

O cavalo mecânico arrebatava o manequim pensativo
que invade a sombra das casas no espaço elástico.
Ao sinal do sonho a vida move direitinho as estátuas
que retomam seu lugar na série do planeta.
Os homens largam a ação na paisagem elementar
e invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito.
Os fantasmas vibram mensagens de outra luz nos olhos,
expulsam o sol do espaço e se instalam no mundo.
(MENDES, 1994, pp. 112-13)

De partida, podemos dizer que o poema narra, de modo linear, a ação, expressa pelos verbos, dos entes (materiais ou não) que surgem um após o outro em uma espécie de quadro caótico. Ao longo de seus oito versos em estrofe única, podemos separar em duplas de versos essa narrativa vertiginosa: nos dois primeiros, temos o “cavalo mecânico” que “arrebatava o manequim pensativo”; nos dois versos seguintes, vida e sonho aparecem em hierarquia para a realização do movimento das estátuas; os homens surgem na próxima dupla de versos, e a própria ação, que é o mecanismo que engatilha todo o poema, salta em tela para a invocação dos “pesadelos de mármore”; os dois versos finais nos mostram como agentes os fantasmas que “expulsam o sol do espaço”.

Ao nos determos em cada elemento constituinte de ação desse texto, notamos características imaginativas fundamentais na sua formulação. Logo de imediato, vemos como a tendência surrealizante se dá na poética de Murilo. É importante deixar em evidência o fato de que o Surrealismo enquanto tendência é seguido por Murilo desde seus trabalhos iniciais, uma vez que o poeta já conhecia e admirava o movimento desde os anos 1920, década da publicação, por Andre Breton, do *Primeiro Manifesto*. Assim sendo, não é de se admirar que, por mais que o aspecto surrealista tenha obtido um desenvolvimento maior na obra de Murilo, posteriormente, no livro de estreia, tal marca já aparece com vigor.

É na constituição surrealista que vemos a construção de “O mundo inimigo”. Elementos como

a máquina (representada no poema como “cavalos mecânicos”), o manequim e a estátua, muito recorrentes – e até mesmo definidores – na estética surrealista, estão presentes. Se não bastasse o uso de um ou outro, Murilo opta pelo desfile revolvido de tais elementos. Nesse ponto, destacamos o termo “caos” ao pensarmos nesse poema. Essa ideia, de certa maneira, surge no título do texto, uma vez que o mundo se mostra como sendo inimigo (título, aliás, de uma seção inteira de *Poemas*).

No entanto, ainda que o poema pareça caótico desde o início, vemos que o caos, em termos de conteúdo realmente “inimigo”, surge no segundo grupo de quatro versos. No primeiro, a ação principal fica por parte do “cavalo mecânico” e da vida. Vemos, até então, certa estabilização dentro da heterogeneidade de elementos, uma vez que as estátuas “retomam seu lugar na série do planeta”. Dentro do universo surrealizante dos versos, no primeiro grupo de quadras tudo está em um tipo de conformidade. É a partir do segundo grupo que a feição inimiga se mostra de vez, quando os homens “invocam os pesadelos de mármore na beira do infinito” e os fantasmas “expulsam o sol do espaço e se instalam no mundo”. O advento da escuridão, sugerida no último verso, é significativo.

O poema carrega sua dimensão onírica. Se decidirmos realmente dividir suas partes em duas, podemos chamar a primeira de “estabilização pelo sonho”, e isso o terceiro verso nos mostra: “Ao sinal do sonho a vida move direitinho as estátuas [...]”. A segunda parte poderíamos nomear de “pesadelos invocados”, conforme aparece no ato dos homens. Nesse sentido, em que sonho e pesadelo se mostram de maneira tão intrínseca, podemos tomar as observações de Joana Matos Frias acerca dos procedimentos de Murilo:

Assim se pode testemunhar, na poesia de Murilo Mendes, uma adesão bastante significativa ao que no Surrealismo constitui a recusa dos limites humanos e conseqüente exploração das zonas limítrofes do homem, concentrada na sondagem do inconsciente. (FRIAS, 2002, p. 37)

O inconsciente assume total relevância numa poética surrealizante. Sonhos, pesadelos, devaneios fazem parte do processo imaginativo que fornece à arte seu principal escopo. No desejo de liberdade, a fuga para o inconsciente se mostra substancial: “É neste contexto que os *topoi* da alucinação, da loucura, da infância e do sonho, privilegiados pelos surrealistas, se encontram difundidos pela poesia de Murilo Mendes” (FRIAS, 2002, p. 38).

O espaço onírico surrealista é muito próprio, porque nele as imagens dançam e se sobrepõem com tanto ímpeto que a “paisagem elementar” se transforma em outra coisa, não mais natural. Só assim é possível unir “cavalo mecânico” a “manequim pensativo”, por exemplo, e posicionar vida, estátuas, “pesadelos de mármore” e fantasmas em mesma comunhão.



Podemos considerar “O mundo inimigo” como uma tela, de fato. Amante da pintura e das artes plásticas, Murilo estabelece certa convergência com esse processo artístico. “É justamente este culto da imagem que aproximará a poesia de Murilo Mendes da pintura, desde *Poemas*, e em primeira instância da pintura surrealista dirigida para os processos de *montagem* e *colagem*” (FRIAS, 2002, p. 46). Montagem e colagem, arte combinatória de elementos por vezes dessemelhantes, constituem grande parte da poética de Murilo.

Ao percorrermos a rica obra poética do autor, chegamos a um poema em que o trabalho de imaginação e lirismo atinge um ápice considerável. O mundo dos sonhos é ainda mais acentuado e o devaneio constitui a imagem amorosa como um todo. Em “Pré-história”, da obra *O visionário* (1941), Murilo Mendes reúne, em síntese, seus aspectos líricos mais marcantes e total aproximação com a arte surrealista:

Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som,
Equilibrou-se no azul,
De tonta não mais olhou
Para mim, para ninguém:
Cai no álbum de retratos.
(MENDES, 1994, p. 209)

Esses versos tratam de uma “saudade transmitida”. Elisa Valentina Monteiro de Barros Mendes, mãe de Murilo, morre quando o futuro poeta contava apenas um ano de idade. Cantora e pianista, Elisa é a “figura” por excelência do poema em questão, evocada no primeiro verso.

A oitava “Pré-história” é texto aparentemente simples, mas que reúne uma série de elementos essenciais da constituição imaginativa da poética de Murilo. O título desperta considerável interesse, já que a “pré-história” a que alude é a do próprio Murilo em termos biográficos. Estando de rendas, tecido que impossibilita sua inteira visualização, a mãe, figura espiritual cuja lembrança consciente o sujeito não possui, surge apenas como vislumbre no caos em procedimento genesíaco semelhante ao de outro poema também de *O visionário*: “O mundo começava nos seios de Jandira” (MENDES, 1994, p. 202). Pela mulher, o mundo tem início; pela mulher que é mãe, a vida do poeta tem início, mesmo que a mãe não faça mais parte do plano terreno.

A figura feminina é importante na obra de Murilo Mendes, assim como em “Jandira” e “Pré-história”. Graças a esses exemplos, percebemos que o corpo da mulher, de fato, “é o lugar por excelência da totalidade” (MOURA, 1995, p. 176), que nem sempre se restringe ao trato

necessariamente sensual. Na pré-história muriliana, a mãe aparece de modo angelical por intermédio da sugestão das rendas; é quase uma deusa, uma vez que o caos de onde tudo surge está em conformidade com o soar de seu piano. Notemos também que, à altura de *O visionário*, tendo “Pré-história” como objeto principal de análise, os procedimentos surrealistas do autor já se encontravam em desenvolvimento maior, sobretudo se levarmos em consideração certos traços mais bem aproveitados do movimento (além da presença do piano, outra imagem privilegiada pelos surrealistas, a imaginação de caráter onírico está em plena potência).

No procedimento imaginativo de Murilo há lugar para a noite ao mesmo tempo em que a forma angelical da mãe se sobressai em sublime leveza: “Uma noite abriu as asas”. Noite e asas são elementos (noturno e angelical) que não convergem de maneira tão fluida. Contudo, na ousada arte *combinatória* de Murilo, o anjo pode ressoar na noite e a noite pode ser o espaço do anjo. De todo modo, o azul no qual a mãe se equilibra paira por toda a imagem do poema, desde o início, embora o caos constitua o processo da gênese espiritual. A ideia de asas, de suspensão angelical, projeta, em certa instância, a visão do paraíso. Gaston Bachelard discorre acerca de tal constituição:

Se a pureza, a luz, o esplendor do céu chamam seres puros e alados, se, por uma inversão que só é possível num reino dos valores, a pureza de um ser dá a pureza ao mundo em que ele vive, compreender-se-á de imediato que a asa imaginária se matiza com as cores do céu e que o céu é um mundo de asas. (BACHELARD, 2001, p. 74)

A cor azul, que pinta todo o poema, determina a sua pureza enquanto mecanismo de expressão, conferindo ao texto um aspecto de fantasia do céu, azul e alado, como a imaginação o constrói, afinal, “todo azul dinâmico, todo azul furtivo é uma asa” (BACHELARD, 2001, p. 74).

A tontura da mãe, no sexto verso, é sinal contundente do devaneio do sujeito poético. Uma vez que o anjo não mais olha para ele, tampouco para ninguém, a imagem divina protetora se desfaz e tomba (como um anjo caído) no material álbum de retratos. É nesse sentido que mencionamos anteriormente que o poema trata de uma “saudade transmitida”: a “saudade” do eu lírico não é necessariamente gerada por uma relação de convivência com a mãe, mas sim pela história da mãe e pela imagem da fotografia, aspectos que constituem sua “pré-história”. O encontro com a mãe começa – e se realiza – no sonho e termina no álbum de fotos, como se a reunião de fotografias representasse, em alguma medida, o próprio aspecto material da mãe que não mais existe enquanto ser vivo.

A permanência pelo retrato é uma necessidade do homem porque, mesmo sendo apenas registrado o seu corpo, subentende-se que a alma e o espírito ali estarão presentes. E aquela lembrança que vai, aos poucos, com o tempo, extinguindo-se, esfumando-se nas mentes,



pode ser revivida e resgatada através do retrato. (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 155)

O indivíduo resgata a imagem da mãe do retrato, mas não a lembrança dela: ao contrário, é como se, somente pelo retrato, ele passasse a conhecê-la. A fotografia torna-se, portanto, um contato imaginado/imaginável.

Em Murilo Mendes, a poesia assume um caráter libertário, e é por meio da imaginação que a liberdade se evidencia e que a linguagem alcança larga expressão. Maurice Blanchot, sobre esse aspecto, aponta o seguinte:

Devemos compreender que a poesia recusa qualquer forma de submissão e de imobilidade, que ela não pode se contentar com o sono cujo *à vontade* é perigoso, que ela busca o surreal na medida em que este é *irreconciliável* e que, enfim, o “poeta íntegro, ávido, impressionável e temerário recusará simpatizar com movimentos que alienam o prodígio da liberdade na poesia, isto é, da inteligência na vida”. (BLANCHOT, 2011, p. 111)

E, sobre o trabalho imaginativo nesse processo de liberdade, ele continua: “A imaginação poética não se limita às coisas e às pessoas como elas são dadas, mas à sua falta, ao que nelas existe de outro, à ignorância que as torna infinitas” (BLANCHOT, 2011, p. 113). Sendo assim, podemos pensar que, em “Pré-história”, a imaginação poética de Murilo está voltada justamente à mãe que faz falta, que não mais existe, e que passa a ser poeticamente construída apenas pelos alicerces dessa imaginação.

Se vimos como os elementos plásticos e a suspensão ao ar, ao céu podem ser fundamentais na poética imaginativa de Murilo, voltemos agora o olhar para baixo, para o reino das águas, e verifiquemos em que medida tal mundo configura também o aspecto imaginante, primordial, no universo de cores das imagens murilianas.

Em *As metamorfoses* (1944), “o livro de Murilo Mendes que mais se aproxima da poética surrealista” (MOURA, 1995, p. 72), verificamos as mais variadas combinações possíveis, sobretudo se levarmos em conta certos elementos naturais. Desse volume provém “Os amantes submarinos”:

Esta noite eu te encontro nas solidões de coral
Onde a força da vida nos trouxe pela mão.
No cume dos redondos lustres em concha
Uma dançarina se desfolha.
Os sonhos da tua infância
Desenrolam-se da boca das sereias.
A grande borboleta verde do fundo do mar
Que só nasce de mil em mil anos
Adeja em torno a ti para te servir,
Apresentando-te o espelho em que a água se mira,



E os finos peixes amarelos e azuis
Circulando nos teus cabelos
Trazem pronto o líquido para adormecer o escafandrista.
Mergulhamos sem pavor
Nestas fundas regiões onde dorme o veleiro,
À espera que o irreal não se levante em aurora
Sobre nossos corpos que retornam às águas do paraíso.
(MENDES, 2015, p. 56)

Diante desse texto, bem como afirmou Murilo Marcondes de Moura, é como se estivéssemos observando um aquário ou um caleidoscópio (MOURA, 1995, p. 80). A imagem é ampla e as cores são muitas. Há elementos de vida e de morte que circulam no poema, e procuraremos verificar como tal encontro insólito dos amantes se realiza.

Assim como os textos poéticos anteriores analisados aqui, “Os amantes submarinos” tem também apenas uma estrofe. Em toda ela, temos a presença da água, elemento fundamental do devaneio narcísico, sensual e fatal no qual os amantes penetram. Esses amantes são submarinos e, como aponta a tradição literária vigente em muitos séculos, o encontro amoroso dos dois é noturno. Embora haja uma sensação inconsciente (ou mesmo mortuária) que perpassa o poema inteiro, o que conduz tais amantes – e certamente a ocultação do sexo deles torna o poema ainda mais interessante – ao reino submerso é justamente a força da vida. Já nesse procedimento notamos novamente como Murilo concilia os contrários, característica fundamental de sua poesia.

A partir do terceiro verso, a sequência de descrições se desenrola e o caleidoscópio mágico aparece na visão do aquário: “O vegetal, o humano, o mineral se correspondem. Entrelaçamento, correspondências ou metamorfoses são realidades que pressupõem um movimento que as realize, o qual é dado pelo elemento água, cuja fluidez envolve todos os seres presentes naquele espaço” (MOURA, 1995, p. 81). O elemento aquático, cuja solução mistura tudo no seu interior, torna os corpos, os vegetais e minerais apenas uma única grande coisa sob o jugo da água.

O poema é ornamental, sobretudo, pois “No cume dos redondos lustres em concha/ Uma dançarina se desfolha”; sendo de característica puramente onírica, cita o aspecto onírico ligado à infância: “Os sonhos da tua infância/ Desenrolam-se da boca das sereias”. Então, vemos “A grande borboleta verde do fundo do mar/ Que só nasce de mil em mil anos” e notamos como seres originalmente não aquáticos ganham uma dimensão de perfeita naturalidade dentro da água. Tudo em harmonia como dádiva ao ser amado, afinal, a borboleta marinha fantástica “Adeja em torno a ti para te servir,/ Apresentando-te o espelho em que a água se mira”.

Da mesma maneira que em “Pré-história”, também há aqui uma pureza que perpassa as



imagens suscitadas pelo poema, sobretudo se levarmos em consideração as cores vívidas que ele enumera. No entanto, como aponta Bachelard, a pureza é sugerida por meio da presença da água:

Uma imaginação que se liga inteiramente a uma matéria específica é facilmente valorizante. A água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza. Que seria a ideia de pureza sem a imagem de uma água límpida e cristalina, sem esse belo pleonasma que nos fala de uma *água pura*? A água acolhe todas as imagens da pureza. Procuramos, pois, colocar em ordem todas as razões que fundamentam o poder desse simbolismo. Temos aqui o exemplo de uma espécie de *moral natural* ensinada pela meditação de uma substância fundamental. (BACHELARD, 1997, p. 15)

Notamos que no poema não há um erotismo flagrante por meio do qual os amantes se unem. O amor parece mais ingênuo e furtivo, de modo que somente pela presença marinha (e à noite) ele pode se realizar. O toque dos personagens não é necessariamente o toque mútuo de um para o outro, mas é como se fosse um toque geral promovido pela grande comunhão da água.

Evidente é o trabalho de imaginação nesse poema. Ele une elementos naturais e antinaturais em um ambiente que por si só é natural, mas que não habita naturalmente todos os componentes. Há o embaralhamento que propicia a junção de todas as formas, criando um mundo novo. É Bachelard quem afirma que “a imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (BACHELARD, 1997, p. 17-18). Murilo opera desta forma: no seu canto, a realidade se cria, os amantes se encontram e todo o mundo é composto de água.

A grande imagem aquática do poema não se mostra turva; ao contrário, é composta de forte cristalinidade. Sobre a imagem na poesia de maneira geral,

A imagem não é um ornamento nem um detalhe do poema, nem um produto qualquer da sensibilidade de um homem: ela é o poema manifestado a partir das coisas, o movimento das coisas e dos seres buscando unir o peso do fundo da terra à transparência fulgurante, a linha de voo à estabilidade de uma estatura imutavelmente erguida. Ela é todo o poema, assim como o poema é o tudo das coisas, um *elã* para esse todo, assim como a linguagem, pelo contraste que observamos entre a gravidade da frase e o voo das imagens, é uma outra forma do mesmo movimento para despertar – e para assumir – os antagonismos. (BLANCHOT, 2011, p. 119)

A poesia de Murilo, de certa forma, é conhecida por reunir certos antagonismos. No próprio “Os amantes submarinos” questões semelhantes são observadas: é o caso, por exemplo, da reunião dos amantes nas “solidões de coral” ao mesmo tempo em que aquela água é totalmente povoada por diversos tipos de seres. Existe ainda a presença de um escafandrista, ente que eliminaria o sossego a sós dos personagens, porém, os “finos peixes amarelos e azuis” trazem um líquido – dentro do líquido



maior, a água – para que tal escafandrista adormeça. Todo o universo do poema parece estar de acordo com o encontro dos personagens.

Embora aparentemente cheios de vida, os versos marinhos de Murilo carregam também uma dimensão impregnada de finitude. O ângulo mortuário surge no texto sutilmente, uma vez que o mergulho dos amantes em regiões cada vez mais profundas pode representar um mergulho na morte – a esse sentido, torna-se importante ressaltar que o mergulho deles é “sem pavor”.

A água carrega sua dimensão trágica, de despedida e de morte. Ao fim do poema, na descrição integral do mergulho, temos: “Mergulhamos sem pavor/ Nestas fundas regiões onde dorme o veleiro,/ À espera que o irreal não se levante em aurora/ Sobre nossos corpos que retornam às águas do paraíso”. Podemos entender o mergulho sem pavor como uma despedida do mundo. Aqui, é fundamental destacar a presença do veleiro. De acordo com a tradição clássica, se os rituais funerários fossem corretamente observados, após a morte, as almas na Grécia Antiga eram atravessadas no rio dos mortos pelo barqueiro Caronte. Em Murilo, a presença do *veleiro* – não a do *barqueiro* – pode ser considerada uma atualização da entidade. Bachelard estabelece uma leitura perfeita sobre a água funérea de Caronte em relação à imaginação: “A imaginação profunda, a imaginação material quer que a *água* tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da água para conservar o sentido de viagem da morte” (BACHELARD, 1997, p. 78).

De fato, o poema de Murilo representa um ritual que desemboca no término de tudo, afinal, os corpos “retornam às águas do paraíso”, semelhante ao arrebatamento divino em que alma e corpo ascendem juntos, mas, que, no texto, representa uma ida para baixo. Além disso, como percebemos, o veleiro muriliano assume papel metafórico de entidade relacionada à ideia de morte:

Em particular, a função de um simples *barqueiro*, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que atravesse um simples rio, traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério. (BACHELARD, 1997, p. 80-81)

Evidentemente, o veleiro do poema não atravessa rio algum: ele surge mais como paciente do que como agente; ele está ali apenas para ser adormecido. Contudo, mesmo assim, estando naquelas fundas regiões aquáticas, carrega consigo seu além e seu mistério.

Ainda na parte final do poema, vemos como a realidade é criada acima da própria realidade. Quando o sujeito afirma que eles mergulham juntos nas “fundas regiões onde dorme o veleiro”, existe o desejo de que “o irreal não se levante em aurora”. Toda a atmosfera imaginativa do poema é matéria suficientemente real na sua constituição, de modo a que qualquer outra coisa além disso seria produto



de uma “irrealidade”.

É voltado ao mundo e seus elementos de poesia, aos homens e ao divino que Murilo cria a atmosfera imaginativa de “O rito geral”, poema que se encontra também no riquíssimo livro *As metamorfoses*. Nele, há uma síntese dos aspectos observados até agora:

Guardião de sonhos, levantei a aurora,
Advertindo os homens do trabalho inútil.
Tangia os sinos do universo-igreja,
Convocando formas e elementos
Para o ofício geral da poesia.

Vieram a mim os peixes das águas primitivas,
Vieram as enormes borboletas-fadas
Que cobriam de azul o abismo vazio.
Vieram as inspiradoras dos poetas desde o início,
Veio a dália gigante de mil braços.
Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas.

Eu dialoguei com eles,
Aprendi a história de todos
E todos aprenderam minha história
Que levaram para o outro lado da terra,
Para o fundo do mar e o céu.

Mundo público,
Eu te conservo pela poesia pessoal.
(MENDES, 2015, p. 47)

De certa forma, o texto funciona como um tipo de convocação absoluta a tudo o que existe e pode ser utilizado poeticamente; é uma grande afirmação da poesia; um rito, podemos dizer, do próprio fazer artístico.

De início, detenhamo-nos na primeira estrofe. No excerto “Guardião de sonhos, levantei a aurora,/ Advertindo os homens do trabalho inútil”, o eu lírico se declara como o guardião de sonhos, mostrando como, no trato poético, ele protege um dos marcantes elementos constituintes da poesia surrealista e imaginativa: os sonhos. Percebamos também que tal indivíduo se mostra acima dos homens, uma vez que é ele quem adverte esses homens e levanta a aurora. No entanto, é ao convocar “formas e elementos” que servem para “o ofício geral da poesia” que o sujeito poético nos faz adentrar o ambiente onírico presente como “mecanismo” propulsor de uma poesia profundamente imagética e expressiva. Joana Matos Frias, ao aproximar Murilo Mendes de Arthur Rimbaud pelos mesmos procedimentos, afirma:

É a violência da imaginação que faz explodir o mundo numa atmosfera onírica, essa ditadura



do imaginário que passa por uma liberdade infinitamente criadora do sujeito poético, entidade múltipla e multiplicada que procede a uma destruição do real pelo estilhaçamento dos limites. (FRIAS, 2002, p. 17)

Realmente, como pretendem as técnicas surrealistas, adotadas em parte por Murilo Mendes, limite é o que o poeta procura romper, e isso fica evidente em “O rito geral”, uma vez que todas as formas e elementos são convocados para “o ofício geral da poesia”. Assim, torna-se importante destacar o trabalho de Murilo enquanto autor de uma espécie de arquitetura que é o poema. Se Murilo recusou a escrita automática exigida pelos surrealistas, certamente isso se deu pelo fato de ele optar pelo trabalho da criação, levando em conta todos os aspectos de técnica e pensamento que pudesse utilizar.

Na segunda estrofe, encontramos elementos semelhantes aos que constituíram o poema “Os amantes submarinos”. Dessa vez, os peixes vêm das “águas primitivas” e, em tal contexto, podemos aproximar essas águas das que banham todo o poema marinho muriliano já analisado. São águas do paraíso; remetem ao Jardim do Éden, berço místico por excelência da carne animal. As “borboletas-fadas” recebem a mesma carga imaginária que a borboleta verde que só nasce a cada mil anos. Mais uma vez, a presença da cor azul é verificada no texto (“Que cobriam de azul o abismo vazio”), como vimos em “Pré-história” e também em “Os amantes submarinos”.

Se nos versos dos amantes aquáticos a borboleta só nasce de mil em mil anos, em “O rito geral”, texto que funciona como convocação dos principais aspectos da poética de Murilo Mendes, a dália, com tamanho igualmente destacável, possui também mil braços. No último verso da segunda estrofe, a figura do Cristo desponta de forma também hídrica (“Veio o Filho do homem dançando sobre as ondas”), e aqui podemos pensar no episódio bíblico em que Jesus, durante uma tempestade, aparece andando por cima das águas do mar. É o milagre do Salvador que, dentro da poesia de Murilo, recebe contornos alucinados e alegres.

A terceira estrofe mostra um eu lírico que dialoga com todas as formas anunciadas anteriormente; ele ouve e fala e, falando, é entendido: “Eu dialoguei com eles,/ Aprendi a história de todos/ E todos aprenderam minha história/ Que levaram para o outro lado da terra,/ Para o fundo do mar e o céu”. Mar e céu surgem na poesia de Murilo como se constituíssem o grau mais elevado de uma imaginação que se quer livre, transformando tudo ao redor em matéria artística.

Talvez a característica geral do rito seja realmente evidenciada na última estrofe, formada por apenas dois versos: “Mundo público,/ Eu te conservo pela poesia pessoal”. Aqui, por indicação do vocativo, presente no primeiro verso, o eu poético faz, de fato, uma convocação de tudo o que é



coletivo e, por meio da poesia pessoal, ou seja, subjetiva, promove a conservação dessa totalidade. Assim como Carlos Drummond de Andrade que, a partir de *Sentimento do mundo* (1940) abandona a individualidade e se volta para o coletivo/social, Murilo Mendes também exprime tal viés coletivista em “O rito geral”.

Em seu texto, Murilo evoca o mundo com suas possibilidades, fala a esse mundo e dele participa. Seu devaneio não é causador de um afastamento dos fatos; ao contrário, interage completamente, promovendo a transformação pela poesia. Mesmo quando confronta o mundo direta ou indiretamente, sua atitude é interativa: “Visionário, nem por isso deixa de enfrentar o mundo. Seu onirismo é apenas uma técnica de participação. A alucinação, uma forma exaltada de engajamento” (MERQUIOR, 2013, p. 74).

Ao mesmo tempo cheia de vida e de clareza, a imaginação muriliana pode também gerar uma realidade dominada pelo teor trágico. Como poeta atento ao seu tempo, seus versos denunciam e reclamam um mundo no qual a guerra representa a incerteza e o medo. Em *Mundo enigma* (1945), o poema intitulado “Lamentação” nos dá uma amostra de tal procedimento. Texto cuja tragicidade atinge limites elevadíssimos num forte pessimismo sem escapatória, os versos são cabais no estabelecimento do delírio aterrador do indivíduo:

Nenhum homem tem mais saída:
Antes de nós o dilúvio.
Durante, o tédio no caos,
Depois o épico escuro.
A esperança desespera,
Os olhos não são para ver
Nem os ouvidos para ouvir.

O diálogo virou monólogo,
Meio-dia é meia-noite.
Todos curvados constroem
Suas próprias algemas.
O longo ai das criaturas
Sobe para o céu
Forrado de espadas.
(MENDES, 1994, p. 385-86)

Nesse curto e forte poema, a lamentação atinge um grau apocalíptico. É importante ressaltarmos que as referências bíblicas auxiliam na elaboração do imaginário do poeta, de modo que, em “Lamentação”, elas retornam. No segundo verso da primeira estrofe, por exemplo, temos a imagem do dilúvio, que nos faz pensar no dilúvio que inundou a terra no episódio bíblico de Noé. Percebamos que a água mais uma vez se faz presente, mas, agora, não mais uma água tranquila: vinda

pela chuva, a água do dilúvio é torrencial e destrutiva.

Dilúvio, tédio e escuro compõem a vista humana na primeira estrofe. O próprio poema como um todo, com seus versos de curta extensão, representa algo como um recolhimento do sujeito acuado, bem como seu sentimento de inadequação diante do infortúnio. Vemos um quadro de medo e angústia. A esse respeito, Irene Miranda Franco afirma que “esse enfoque no sofrimento do indivíduo é indício de outro traço da obra de Murilo, que embasa tanto seu projeto ético quanto seu fazer poético: a dimensão trágica” (FRANCO, 2002, p. 19-20). A tragicidade do poema é tão vigorosa que a própria “esperança desespera”, e olhos e ouvidos perdem suas funções originais.

Antes, em “O rito geral”, vimos que há a convocação generalizada e uma voz que se dirige a essa multidão, porém, em “Lamentação”, o diálogo, que é algo originalmente dividido, se torna monólogo, evidenciando a incomunicabilidade do ser. A ordem entre dia e noite se perde (“Meio-dia é meia-noite”), e, se antes eram momentos distintos um do outro, separados por doze horas na escala temporal, agora se unem e tornam-se uma mesma coisa. Ainda segundo Irene Miranda Franco:

Por mais arbitrária que seja uma imagem, (ou metáfora, que é o termo comumente utilizado quando se fala em comparações mentais) há sempre um certo *princípio construtivo* a aproximar os elementos díspares: comparações simples, paralelismos e mesmo antíteses operam a aproximação. (FRANCO, 2002, p. 93-94)

Em Murilo, o que se observa com muita frequência é justamente a junção dos elementos díspares – *dia* e *noite*, no presente caso, são só um exemplo. Antes de essa aproximação ser uma técnica puramente derivada do delírio surrealista, no autor mineiro, bem como em muitos outros, é sinal profundo de evidente construção.

O fim do poema aqui analisado é crucial: “O longo ai das criaturas/ Sobre para o céu/ Forrado de espadas”. Assim como as águas retornam, o céu também tem seu retorno apresentado pela imaginação do poeta, mas não mais como o céu azul no qual a figura angelical da mãe aparece. Distante de um sonho tranquilo, o poema representa um pesadelo em que a ascensão sugere o corte, o sangramento, a morte dolorosa pela presença das espadas.

Ao longo deste trabalho, pudemos notar o processo e o labor imaginativo que constituem a poética de Murilo Mendes. Desde a imaginação utilizando os procedimentos e elementos característicos da arte surrealista – mesmo que o autor não se deixe conduzir pela escrita automática – até a imaginação do céu azul (ou do céu terrível em que há espadas e dor), das asas, da suspensão, do voo, e a imaginação das águas profundas, que ao mesmo tempo integram os seres e os conduzem ao paraíso derradeiro, notamos a originalidade na escrita de Murilo e a potência de suas imagens. Daí,



a abrangência de sua poesia, que, hoje, é reconhecidamente figurada entre as mais significativas da lírica brasileira.

Referências:

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BLANCHOT, Maurice. “René Char”. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp. 107-119.

FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa, volume único*. Org. e preparação do texto de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *As metamorfoses*. Posfácio de Murilo Marcondes de Moura. Resenha de Lauro Scorel. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. “Murilo Mendes ou a poética do visionário”. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3ª. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Ed. USP: Giordano, 1995.

Artigo recebido em: 21 de novembro de 2019

Artigo aceito em: 17 de abril de 2020