

MURILO MENDES, POETA SURREALISTA

Adriana Cristina Martinez^{*}
Marcos Hidemi de Lima^{**}

RESUMO: *Este artigo pretende investigar a influência do surrealismo na poesia de Murilo Mendes, a partir da análise de seu poema “Estudo nº 6”, pertencente ao livro *As metamorfoses* (1944). A leitura interpretativa desse poema evidencia o caráter representativo das ideias surrealistas que marcaria toda a poética muriliana.*

PALAVRAS-CHAVE: *Murilo Mendes; poesia; surrealismo.*

ABSTRACT: *This article aims to investigate the influence of surrealism in the Murilo Mendes' poetry, analyzing his poem “Estudo nº 6”, from the book *As metamorfoses* (1944). The interpretative reading of this poem shows the representative character of the surrealism ideas that would mark definitely the poetry of Murilo Mendes.*

KEYWORDS: *Murilo Mendes; poetry; surrealism.*

INTRODUÇÃO

Manuel Bandeira escreveu em “Apresentação da poesia brasileira” que “Murilo Mendes é talvez o mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta desta geração [modernista]”, complementando logo em seguida com uma definição estritamente de caráter poético, desvelando a grande admiração de Bandeira pelo autor de *As metamorfoses*: “Sem prejuízo de ingênita originalidade (Murilo Mendes é um dos quatro ou cinco bichos-de-seda da nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmos)” (BANDEIRA, 1997, p. 458-9).

Este “tirar tudo de si mesmo” tornou Murilo Mendes conhecido como um poeta que se distingue da grande maioria de seus pares. José Guilherme Merquior, seu mais abalizado crítico, em “Notas para uma muriloscopia”, explica esta constatação alegando que Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira adaptaram-se ao estilo modernista; em contrapartida, segundo Merquior, tanto Carlos Drummond de Andrade quanto Murilo Mendes são escritores que apresentaram obras genuinamente inseridas no modernismo.

^{*} Especialização em História e Teorias da Arte pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

^{**} Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), professor da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), câmpus de Cornélio Procopio.

Embora estivesse ligado ao modernismo, Murilo Mendes não participou tão efetivamente no amadurecimento desse movimento artístico-literário. Dono de uma poética surpreendente e inovadora, Murilo rapidamente identificou-se com a liberdade proposta pelo surrealismo. Por isso, ele não estabeleceu uma continuidade de produção literária como os outros de sua geração, ficando a cargo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Drummond a configuração e a moldagem da estética modernista. Sobre essa questão, Merquior comenta que

mesmo que os três principais anarcovanguardistas, Oswald, Mário e Drummond, só incorporaram avulso – o surrealismo – Murilo adquiriu, por assim dizer, por atacado. Daí a sua “violenta frequência do visionário”; e daí também a mal disfarçada perplexidade em que ele jogava o cânon marioandradino, tomado de surpresa ante a súbita irrupção do extremismo poético muriliano (Apud MENDES, 1995, p. 12).

Esteticamente, o modernismo e o surrealismo distinguem-se. Convém, aliás, corrigir a primeira afirmação. Murilo Mendes identifica-se com o surrealismo justamente pelo fato de ele ser mais compreendido como uma categoria existencial, não um projeto vinculado a uma estética, mas sim muito próximo das manifestações simbólicas das religiões. Esse caráter de revolução cultural inerente ao surrealismo foi o elemento que seduziu Murilo Mendes. Segundo Merquior, essa

tremenda carga utópica é a essência do surrealismo-movimento, a sua grande originalidade face ao niilismo dada; e foi a isso – e não às receitas de escola, tipo ‘escrita-automática’ – que Murilo jurou fidelidade nunca desmentida. Uma consequência capital dessa sua fé surrealista seria a distância interposta entre ele e aquele escapismo, confesso ou inconfesso, argutamente surpreendido por Mário na raiz do ethos modernista. O vou-me-emborismo, o legado baudelaireano e rimbaudiano da ‘poesia da partida’, encontra em Murilo um desdobramento dialético, representado por um constante impulso de estar no mundo. O ubíquo onirismo da poesia muriliana deságua o tempo todo em atitudes resolutamente intramundanas, em plano contato-protesto com a realidade mesma negada pela força do visionário (Apud MENDES, 1995, p. 13).

Desta maneira, percebe-se na poesia muriliana uma oscilação entre dois polos de tensão: o mundo cotidiano e o mundo como visão problematizadora da existência humana, o transcendente e o imanente coexistindo em seus versos, bem sintonizado com as rupturas propostas pelo apelo iconoclasta do surrealismo. Por isso, na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi põe lado a lado tanto Drummond quanto Murilo;

ademais, sintetiza em poucas palavras o significado desse último: “Murilo é o poeta de aderência ao ser, poeta cósmico e social que aceita a fruição dos valores primordiais” (1994, p. 447).

Apesar deste aspecto de rompimento com qualquer forma de rigor, o surrealismo proporcionou ao poeta mineiro uma espécie de disciplina, ou nas palavras definitivas de Merquior, “é imperativo dizer-se que, para Murilo, ele [o surrealismo] foi principalmente (por paradoxal que pareça) uma disciplina, um rigor — uma ascese poética” (Apud MENDES, 1995, p. 15), sem contar que lhe permitiu romper com a musicalidade tão cara à lírica brasileira, como também faria o poeta João Cabral de Melo Neto, confesso seguidor do Murilo que enfatizava a plasticidade e a precedência da imagem sobre a mensagem no seu fazer poético.

Ouvinte contumaz de Mozart, Murilo Mendes percorre caminho contrário nos seus versos em que não cabe o melódico, já que instaura a dissonância poética em nossa lírica, fato que Haroldo de Campos observa no artigo “Murilo e o mundo substantivo” comentando que “a poesia muriliana é estranhamente amelódica (entendida a melodia no sentido de música tradicional, aferido pela sensibilidade romântica)” (Apud MENDES, 1995, p. 42); neste mesmo entendimento, Merquior acrescenta que Murilo promove o exílio

de quase todos os seus livros o cursivo da melopeia lírica, preferindo-lhe sistematicamente o equivalente poético de um dos seus ciclos pictóricos prediletos: a “imaginação da pedra” do toscano Alberto Magnelli. Como esta, a estrofe muriliana se rege pela lei cortante de um grafismo áspero, um desprezo quase mantegnesco pelo suave e *cantabile*. Murilo, segundo grande poeta religioso de Minas, foi nesse aspecto o anti-Alphonsus – o “demusicalizador”-mor de nossa linha lírica (Apud MENDES, 1995, p. 15).

Esta constatação só vem endossar que a poesia muriliana manteve-se fiel às propostas do antiesteticismo surrealista, além de demonstrar certa simpatia pelo obscuro e pelo enigmático, possivelmente advinda primeiramente da conversão pelas mãos de Ismael Nery ao catolicismo, o que o leva, enfim, a uma compreensão do cristianismo como algo paradoxalmente dionisíaco, refletindo-se em toda sua obra, levado decerto pela renovação da literatura cristã, pelos idos de 1930, no Brasil.

UMA LEITURA DE “ESTUDO N° 6”

Para uma pequena compreensão da poética muriliana, faz-se aqui a análise do “Estudo n° 6”, transcrito abaixo, integrante de *As metamorfoses*, livro composto de duas partes, escrito entre 1938 a 1941. A primeira parte

composta até cerca de 1938 foi intitulada por Murilo Mendes como “Livro primeiro”; os poemas que foram feitos até 1941 compõem o chamado “Livro Segundo”. O poema em questão faz parte do grupo daqueles que foram escritos até 1938 e, como boa parte da obra muriliana, sofreu alterações até a versão definitiva, como apresentada em *Poesia completa e prosa*, da Editora Nova Aguilar.

As metamorfoses foi publicada em 1944 numa edição luxuosa da Editora Ocidente, com capa de Santa Rosa e ilustrações de Cândido Portinari. Os poemas deste volume voltaram a aparecer em *Poesias*, de 1959, com alterações significativas efetuadas pelo poeta. Há também uma edição bilíngue ilustrada, com traduções de Ruggero Jacobbi, de 1964, que saiu pela Editora Lerici de Milão.

De acordo com Bosi, *As metamorfoses*, *A poesia em pânico* e *Poesia-Liberdade* são consideradas as principais obras de Murilo Mendes. A escolha desse poema deve-se a essa importância, visto que está entre aquelas que compõem o conjunto de trabalhos do poeta, no qual se “objetiva a sua perplexidade em face de um mundo desconjuntado (sempre a obsessão do caos), que deve, porém resgatar-se em vista dos valores absolutos: Eros e Liberdade” (BOSI, 1994, p. 449).

“Embora continue revelando a habitual fusão de realidade e supra-realidade, [...] repassadas, também, pela amargura da vida, num mundo tiranizado, injusto e sangrento” comenta Afrânio Coutinho em *A literatura no Brasil* (2004, p. 185) a respeito de *As metamorfoses*, no livro a obsessão feminina mantém-se arraigada bem como a identificação da mulher como ser místico ou vista sob a ótica bíblica.

Em razão disso, a análise do poema “Estudo nº 6”, transcrito abaixo, empreendida nos parágrafos seguintes, irá endossar características fortemente visíveis nos versos murilianos, destacando-se, entre eles, “o processo futurista da *montagem* e o processo surrealista da *sequência onírica*; a combinação de ambos faz-se pelo traço comum, associativo, que permite a justaposição sintática e simbolicamente os dados da imaginação” (BOSI, 1994, p. 448).

Estudo nº 6

Tua cabeça é uma dália gigante que se desfolha nos meus braços.
Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas,
E da árvore de tuas pestanas
Nascem luzes atraídas pelas abelhas.
Caminharei esta manhã para teus seios:
Virei ciumento do orvalho da madrugada,
Do tecelão que tece o fio para teu vestido.
Virei, tendo aplacado uma a uma as estrelas,

E, depois de rolarmos pela escadaria de tapetes submarinos,
Voltaremos, deixando madrêporas e conchas,
Obedecendo aos sinais precursores da morte,
Para a grande pedra que as idades balançam à beira-nuvem.

Desde a primeira leitura, observa-se que o poema “Estudo nº 6” apresenta a alucinação como decorrência de uma imagem onírica que inverte a ordem dos objetos e dos acontecimentos tais como eles se apresentam na realidade, ou seja, o sujeito lírico subverte a apreensão dos fatos provocando certo estranhamento no leitor, arrebatado a cada verso pela profusão de imagens inesperadas, guiado por um mundo em que as representações significam outras coisas.

Toda a linguagem poética destes versos apresenta certa inversão da “realidade”, desde o primeiro verso até o derradeiro, que se torna uma espécie de elemento surpresa no poema como um todo, a estabelecer relações com campos semânticos díspares, como se pode constatar, por exemplo, numa leitura mais apressada do segundo verso, “Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas”, em que o sujeito lírico vê a cor vermelha do esmalte nas unhas entremeada pela palavra “algas”, aparentemente sem sentido no mundo real, prenhe, porém, de significações num mundo de sonhos.

De acordo com Sérgio Lima, em *A aventura surrealista*, o poeta surrealista busca captar através do automatismo psíquico, os componentes para “a mais realidade”, que significa não o escapismo desta, mas o encontro do homem com seu ser mais profundo, impossível de ser alcançado nas algemas da razão.

Ao ler este poema, imediatamente pode-se constatar que as imagens surgem como nos sonhos, configurando, assim, a escritura automática, mágica e enigmática, entretanto estes sonhos aparecem de forma reveladora, mostram-se, abrem-se, tornando dispensável o atributo racional.

Desta forma, a abertura do inconsciente representa a imagem deste como um presente e não uma descoberta. Exemplo dessa experiência encontra-se em *Conversations avec Goethe*, de Eckermann, citado por Sérgio Lima: “Nesse estado de sonambulismo, muitas vezes aconteceu de ter diante de mim uma folha de papel atravessada e só me aperceber quando tudo já estava escrito, ou então quando não havia mais lugar para continuar a (escrever)” (1995, p. 309).

Segundo a conceituação do poeta surrealista André Breton, o automatismo psíquico leva o ser ao espaço reprimido do instinto e do desejo num enlace consigo mesmo, permitindo um controle tanto do instinto quanto do desejo, cujo resultado vem a ser a síntese do sub-real e do real, configurando-se a mais realidade, em outras palavras, a supra-

realidade (DUPLESSIS, 1963, p. 8). O inconsciente representado pela sombra e o consciente pela luz no desabrochar irrefreável do automatismo revelam a unidade que brota do encontro com estes elementos no caminho da mais realidade.

No poema que é objeto de investigação desse artigo, observa-se a aparição do processo citado no parágrafo acima: depois dos amantes rolarem em tapetes submarinos, simbolicamente fazendo referência ao inconsciente — metáfora que pressupõe o fundo do mar, aonde a luz quase não chega, ou seja, a sombra — esses mesmos amantes retornam para “a grande pedra”, em outras palavras, voltam para algo concreto que se destaca no espaço, em oposição às profundezas do mar, o espaço da luz, a representação do consciente e, por fim, são localizados onde “as idades balançam à beira nuvem”, como forma de apresentar o simbolismo metafórico da eternidade e da supra-realidade.

A linguagem metafórica, na concepção de Octávio Paz, reflete o próprio homem, tornando a palavra

um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar a linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo (PAZ, 1982, p. 41-2).

Na *Poética*, Aristóteles, ao tratar a respeito da mímese, afirma que

Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz de imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos –; e todos os homens sentem prazer em imitar (ARISTÓTELES, 1999, p. 40).

Ora, em conformidade com a interpretação de Octávio Paz, oriunda da de Aristóteles, conquanto este tenha sofrido muitas críticas, “a metáfora é o principal instrumento da poesia, já que por meio da imagem – que aproxima e torna semelhantes os objetos distantes e opostos – o poeta pode dizer que isto é parecido com aquilo” (1982, p. 78), ou seja, a metáfora significa a necessidade do homem, durante seu desenvolvimento, de representar o mundo, começando pela mímica e expandindo-se nas diversas expressões artísticas.

Diferentemente do filósofo da Macedônia, Paz atribui um papel muito mais poderoso para a metáfora poética, considerando que a poesia surrealista, longe de traduzir-se em cópia do real, retrata a originalidade da poesia como formadora de propostas para a existência. Não se destina, entretanto, ao dogmatismo, visto que está imbuída de subjetividade, tempo

e espaço relativo a cada ser e sociedade.

A originalidade do poeta, sob este prisma, desencadeia a transformação, o questionamento do ser e do social, condição esta que traduz a poesia como revolucionária. Esta atitude contestatória e libertária compõe as chaves do desejo surrealista de condenação à razão positivista, que levou o mundo a tragédias tais como as guerras, à desigualdade social e ao distanciamento do homem para o entendimento e respeito enquanto ser que deve interagir com o consciente e o inconsciente, rumo à mais realidade.

É possível observar no “Estudo nº 6” que há em Murilo Mendes o acordo com essa rebeldia ao seguir o fluxo do pensamento, e assim, romper com a estrutura racional de criação valorizando o tempo circular, não linear, concedendo, dessa maneira, a investigação de outros atributos humanos na conscientização do existir.

Logo, todo este poema está relacionado com esta linguagem surreal, uma confirmação perceptível no oitavo verso: “Virei, tendo aplacado uma a uma as estrelas”, refletindo nestas palavras a atitude surrealista revolucionária, destruidora de padrões racionais e lineares que acorrenta a humanidade.

É possível inferir que se pretende então a libertação humana das correntes reacionárias da razão através da rebelião. Esta postura, de acordo com Breton, pode ser entendida como “a revolta individual do espírito deve ser substituída por uma ação efetiva de reviravolta social” (DUPLESSIS, 1963, p. 8).

Desse modo, o encontro do homem nas águas abismais com o inconsciente, a voltar desse mergulho inundado de seu ser profundo, é a motivação surrealista de libertar o ser no encontro com a totalidade, protagonizados pela sombra e pela luz, respectivamente inconsciente e consciente.

Está claro no poema ora estudado a aliança dos amantes com estes elementos mágicos, traduzidos pelo desejo sensual, enaltecendo a mulher como a mediadora do campo psíquico-físico, por suas características naturais, tal qual um elo primitivo.

A propósito, pelo feminino representa-se a conexão com o intuitivo, com a emanção do poder alquímico. Na poesia surrealista, a mulher é detentora e responsável pelo transporte contraditório do choque de opostos: do abismo ao céu, da luz à sombra, num contato com o *outro* dentro da revelação unificadora, que só se concretiza pelos seus diversos *eus*, como se pode observar na transcrição que Vicente Ferreira da Silva, em *Dialética das Consciências*, faz das palavras de Fichte:

Sabemos da ação dos outros somente a partir de nossa própria ação.
Em suma, cada um sabe acerca da própria ação, na medida em que

sabe da ação dos outros; pois o caráter de sua ação particular determina a totalidade. (*Jeder weiss vom Handeln anderer idealiter nur durch sein eigenes aus sich heraus. Endlich: jeder weiss vom seinem Handeln nur, inwiefern er vom Handeln anderer weiss, realiter, denn der Charakter seines bestimmten Handeln der Gesamtheit*) (apud LIMA, 1995, p. 439).

No verso “Tua cabeça é uma dália que se desfolha em meus braços”, constata-se que a exaltação feminina apresenta-se fundida com a natureza, é representativa do desejo, do amor; além disso, esta flor contém valores surrealistas primordiais de transmutação e móvel do mais-querer.

Alguns versos adiante, as matrêporas (do latim madre [mãe] e do grego póros [canal de comunicação]), que é, segundo o dicionário Houaiss, “designação comum a diversos corais-pétreos, importantes formadores de recifes de coral nos mares tropicais” (2001, p. 1808), deixadas após a viagem submarina configuram-se com a mulher: madre-mãe. Desses corais – seres formados por pedra e catalisação cromática – a imagem do vermelho, do desejo e corais pétreos mágicos passam a ser reveladores do enigma do ser.

Dessa maneira, a representação feminina na poesia surrealista desempenha o desejo de mudança do ser e do social enquanto busca de um saber que está relacionado na valorização do sensível, do imaginativo, da imagem, perdidos com o império da razão. Diante do bruto domínio linear a mulher vem a ser a intercessora do resgate do homem na sua totalidade, constituída pelo tempo circular e possuidora da transmissão e catalisação do mundo sobrenatural e das forças naturais.

A valorização da mulher, tão bem enfatizada pelo surrealismo, vem a ser uma tradição oriental, proporcionada pela ocupação da Península Ibérica pelos árabes. Por meio deles, houve a infiltração desta cultura de enaltecimento feminino no mundo ocidental, ou seja, “é desta linhagem ‘oriental’ que, no Amor, a mulher passa a ser compreendida e eleita, aceita como ser e não como parte ou ainda limitada apenas ao objeto-de-uso” (LIMA, 1995, p. 209).

Para o surrealismo, a mulher apresenta-se como a grande aventura do encontro humano com a sua essência, o desabrochar da mais consciência ou mais realidade do surreal ou mais realidade. No poema aqui analisado, esse posicionamento pode ser observado no terceiro e quarto versos: “E da árvore das tuas pestanas/Nascem luzes atraídas pelas abelhas”. Nesse dístico, nota-se a mulher como imagem e transfiguração da natureza, que tem próximo aos olhos a visão da árvore possuidora de luzes, percebendo-se a magia e o contato com as forças naturais, que exercem atração nas abelhas, símbolo de purificação e fartura, enfim, de vida. Essas imagens

falam de um mundo oculto, subterrâneo, subepidérmico, carnal (e demoníaco também, como luz\Lúcifer), mundo intuitivo e sensível

mundo dos sentidos e da visão abrupta. Aquela que revela e é incontornável. Não existe a não-Imagem. É a afirmação e seu germinar é constante, sendo a própria dinâmica do renascimento perene (LIMA, 1995, p. 213).

Esta situação é análoga àquela estabelecida por Benjamin Péret, quando trata sobre o *amor-sublime*, distinto do *amour courtois* dos trovadores, do amor-paixão de Stendhal ou mesmo do amor-louco de Breton:

No amor sublime dá-se o contrário, tal sublimação só é possível pela intermediação de seu objeto carnal, e tende, além do mais, a restabelecer no homem uma coesão anteriormente inexistente. No amor sublime, longe de perder a carne que lhe deu a luz, o desejo tende, portanto, em definitivo a sexualizar o universo (apud LIMA, 1995, p. 208).

Dessa forma, o abismo, analogia à viagem submarina, do inconsciente, da sombra, configura-se como o espaço profundo do ser e a residência do elemento humano primordial.

Isso se torna o caminho indiscutível para que a alquimia, a mais consciência e o desejo de libertação unam-se, juntamente com outras estradas, numa combinação dialética, que se revela em totalidade, num encontro de duplicidade e tempo não linear, caminho do mais-querer, mais consciência, encontro com a esfinge reveladora.

Ainda segundo Peret, o encontro dos amantes e a fusão desses no espaço abismal só se tornam possíveis com a entrega, sentidas como “dádiva (...) a fim de que ambos possam perder-se no abismo um do outro” (apud LIMA, 1995, p. 209). Nesse poema, constata-se esse enfoque de transmissão dos amantes pactuados no recebimento da dádiva de se perderem no abismo um do outro.

Esse perder-se no abismo um do outro pode ser ilustrado com a seguinte imagem: a dália se desfolha nos braços do eu lírico, os amantes seguem viajando pelas águas marítimas, abismo que representa os sinais precursores da morte, na transcendência que alcançam pelo surreal, em que a mais consciência é traduzida pelo sentido da vida. Isso pode ser compreendido pela imagem da existência possuidora da luz, simbolizada pelas madréporas e conchas, pela sombra e pela morte, terminando numa grande pedra, num tempo não linear em “que as idades balançam á beiravagem”, de acordo com o último verso do poema.

O enaltecimento feminino neste poema demonstra o valor dado à mulher pelos surrealistas, por considerarem-na a representação do inconsciente, do intuitivo, feiticeira que estabelece oposição ao culto racionalista, linear e masculino. Em outras palavras, dir-se-ia que são as lavadeiras da ditadura racional, e usando a consideração de Vitor Hugo,

chegam à “boca da sombra”, escavando, reunindo os elementos insólitos aguardando a revelação no procedimento alquímico que resulta na mais realidade, na metamorfose obtidas no deixar-se encaminhar as visões decorrentes da sombra e da luz.

Constata-se, enfim, que tanto neste poema ora estudado quanto muitos outros da lavra muriliana a valorização do versículo bíblico sem, todavia, restringir a poética a imagens e mensagens religiosas; pelo contrário, as imagens terrestres apresentam-se numa espécie de liturgia entre o sagrado e o profano, no qual há a presença da mulher.

Em conformidade com a interpretação dada por Bosi, essa presença “do eterno-feminino (a Mulher, Berenice, Eva) ora opõe-se ora une-se às aspirações religiosas, pode-se dizer que a tensão entre o profano e o sagrado, resolvida à força de rupturas ou de colagens violentas, dá o significado último desse momento central da poesia muriliana” (BOSI, 1994, p. 450), corroborando que a valorização dada à mulher pelos surrealistas é idêntica à professada por Murilo Mendes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir essa pequena análise, é necessário retomar as observações de Manuel Bandeira, que considerava Murilo Mendes não somente complexo, mas também um dos mais fecundos poetas da geração modernista. Bandeira deixou seu testemunho em “Apresentação da poesia brasileira”, em que há menos o olhar de poeta e seguramente mais o de arguto observador e crítico, que na poesia deste escritor “assistimos a essa constante incorporação do eterno ao contingente. E por outro lado a abstração do espaço acaba por abolir a perspectiva dos planos, confundidos todos numa super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível” (BANDEIRA, 1997, p. 460).

Bastaria tão só estas palavras de um dos maiores poetas brasileiros do século XX para poder conceber, se não exata mas pelo menos aproximadamente, a ideia da dimensão e da importância da poesia muriliana. Ao se tratar acerca do surrealismo no Brasil, o nome deste poeta confunde-se com o conceito estético, mesmo havendo uma porção de ótimos representantes no país.

Desta forma, o principal objetivo deste trabalho foi – partindo da análise de um de seus inúmeros poemas – tentar apreender como o poeta vale-se do surrealismo, da fronteira quase inexistente entre a vigília e o sonho, da confusão entre o visível e invisível, conforme observação acima de Bandeira, etc., para obter uma poesia que não perde em nenhum momento sua principal característica: o caráter artístico.

A conquista das palavras em liberdade obtida pelo surrealismo

permite à poesia muriliana o encontro com a arte; é possível observar que os textos poéticos deste escritor pautam-se pela nitidez das imagens, ora reais, ora pertencentes ao mundo dos sonhos; e há na construção destas imagens a mão de um criador que engendra paradoxos em forma de linguagem, recuperando a essência das coisas.

Ao filiar-se ao surrealismo, Murilo Mendes rompe com a mentalidade cartesiana do mundo ocidental. O rigor matemático que impera no trabalho com as palavras deixa de ser a fôrma na qual o poeta modelará seus versos; sua poesia embebida de sonho, de imaterialidade, de associações que rompem com as metáforas e as metonímias usuais, permite a abertura para a musicalidade e para a dialética da criação verbal.

Desta maneira, Murilo conquista o tempo imemorial, tem sob controle a linguagem, conseqüentemente domina a arte, permite que os deuses desaparecidos continuem a proferir suas palavras, fazendo-as ecoar no tempo vazio da existência dos homens, objetivando recobrar a memória do ser humano em íntimo vínculo com o universo.

“Estudo nº 6”, portanto, resgata a imagem deste tempo indizível, recupera também a figura feminina, cercada por uma aura mística ou religiosa. As imagens proporcionadas pelas metáforas inusitadas do poema tornam-se um convite para o leitor mergulhar num mundo em que a razão não existe, ou melhor, ela está presente com outros valores, com outras significações, que somente a atenção redobrada e a aceitação de uma linguagem transfigurada pode proporcionar o encantamento.

Octávio Paz afirma que o homem é sua própria metáfora, graças à linguagem que o faz ser outro, não somente representando a si mesmo. Dessa constatação pode se obter a seguinte lição: a poesia muriliana, ao subverter o conceito ocidental de que algo é quando se pode negá-lo, consegue proporcionar um entrecruzamento entre ser e não-ser, o que desvela que a imagem mais insólita, o verso mais surpreendente podem representar a realidade, muito mais bem retratada do que ela de fato o é.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Org. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 7. ed. rev. São Paulo: Global, 2004, v. 5.

DUPLESSIS, Yves. *O surrealismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1963.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LIMA, Sérgio. *A aventura surrealista*. Vol. 1. Campinas: Unicamp; São Paulo: Unesp; Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

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

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.