

O ‘Surrealismo Lúcido’ de Murilo Mendes

Joana Matos Frias

A desconcertante singularidade de Murilo Mendes é um traço que desde o início da sua actividade literária os seus coetâneos, escritores e amigos, não se coibiram de assinalar com veemência, a ponto de Manuel Bandeira o descrever, numa passagem já célebre, como «o mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta» da geração a que pertenceu¹. Desde que Murilo Mendes se estreou em livro, em 1930, com a colectânea *Poemas*, a sua obra tem sido objecto de inúmeras reflexões que visam sobrelevar a sua assumida e não raramente censurada *diversidade* — uma diversidade que é essencial à sua produção poética, mas que nem sempre foi bem recebida ou entendida. Já no artigo expressivamente intitulado «Murilo Mendes: o Positivo e o Negativo na Originalidade», Álvaro Lins declarava de forma peremptória: «Direi assim, e sem nenhuma hesitação, que o Senhor Murilo Mendes é um poeta impossível de aceitar-se integralmente. Logo se vê que não sabe manter um controle eficiente sobre a sua obra, de modo que a grande poesia e a nenhuma poesia se alternam, nos seus livros, com a maior desconformidade»². Se se suplantar o juízo negativo e precipitado, pode e deve reter-se, no raciocínio de Álvaro Lins, a ideia central de *desconformidade*, que sintetiza com exactidão a irregularidade essencial que em larga medida define a obra poética muriliana. Faltou porém a Álvaro Lins aperceber-se da marca mais característica da irregularidade de Murilo — a sua coexistência dialéctica com uma regularidade interna iniludível.

Como sempre acontece com os grandes criadores, Murilo Mendes foi gravando a sua poética a ferro e fogo nas muitas pági-

nas que dedicou aos artistas da sua vida, fossem eles poetas, pintores, cineastas ou músicos. Em 1947, num dos inúmeros textos que consagrou à música, e que hoje se pode ler no volume póstumo *Formação de Discoteca*, Murilo referia-se a Igor Stravinsky como «uma personalidade riquíssima de contrastes, sendo inútil procurar na sua obra o que ele não quer nem pode dar — uma impossível coerência, uma monotonia e uma insipidez», e indignava-se contra quem não conseguia «nem de longe compreender que as suas diversas ‘fases’ apresentam aspectos diversos de um espírito inquieto e multiforme que procura, afinal, o que todo o grande artista procura: a unidade»³. O que significa que, para Murilo Mendes, a importância do culto da variedade sempre residiu na relação tensional com a unidade, animada por um fluxo ininterrupto cuja raiz poetológica se encontra descrita num verso determinante de *Poesia Libertada*: «É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos»⁴. Um tal gesto de desdobramento sucessivo, aliado ao princípio de criação contido no célebre lema estampado à entrada da obra reunida em 1959 — «Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo»⁵ —, ilumina com justeza a desconcertante variação da poesia muriliana, resultante de uma heterogénese de cariz tanto histórico quanto tipológico que definiu a textura poliédrica de toda a sua produção. Escrita ao longo de mais de quarenta anos, a obra de Murilo Mendes organizou-se em função de múltiplos centros, de vários focos de energia emanando dessa heterogénese, a um tempo histórica e trans-histórica. Tendo em conta que, na acepção biológica originária, o termo *heterogénese* aponta para a coexistência de dois processos distintos de reprodução na evolução de um indivíduo, o conceito emerge da irradiação sémica que prefigura: por comportar no seu prefixo os traços de *diferença*, *irregularidade*, *variedade tipológica*, *desigualdade*, *sobreposição*, *polimorfismo* ou *diferenciação morfológica*, apresenta-se como o lexema apropriado para assinalar os mo-

dos de convivência de vários processos literários na gênese e evolução da poesia de Murilo.

Na estrutura tipológica da obra de Murilo Mendes, há um formante nuclear de estirpe barroca ou maneirista, largamente assinalado ao longo dos tempos por muitos críticos, que regula o impulso de transformação permanente, sustentado em duas passagens matriciais célebres — «Transformar-se ou não, eis o problema», de *Siciliana*, e «Não se trata de ser ou não ser,/ Trata-se de ser e não ser», de *Poesia Liberdade*⁶. Este formante nevrálgico é o maior responsável pela poética da metamorfose que Murilo sempre defendeu, e que ditou em definitivo a progressão turbulenta da sua espessa rede de sons e de sentidos. Mas foi também o passo crucial para a fundação de uma lógica dialéctica que sempre visou anular distinções dualistas de qualquer espécie, a fim de instituir uma realidade poética cimentada na coabitação dos opostos. Por isso não é de espantar que seja justamente a partir do contacto aprofundado com os artistas barrocos do século XVII, sobretudo no campo da pintura, que Murilo tenha acedido a um universo em constante expansão que desde muito cedo designou como *surrealista*. A explicitação teórica deste posicionamento trans-histórico encontra-se em *Recordações de Ismael Nery*: «Conhecemos agora a impressionante modernidade de *Bosch*, *surrealista do século XV*; *Arcimboldo*, no século XVI, *abriu caminho para Salvador Dalí*. E como explicar a súbita inclinação do mundo das artes para o esquecido *El Greco* — um verdadeiro *coup de foudre* — se não for a *a sua modernidade patente?*»⁷. Ora estas considerações, testemunho explícito de uma visão sistemática da história da arte e da cultura, vêm exhibir uma matriz estética que supera o tempo cronológico para instituir um tempo qualitativo fundado no movimento e na metamorfose. É o próprio Murilo quem o declara, ainda em *Recordações de Ismael Nery*: «A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento»⁸. Daqui resulta que, na

poesia de Murilo Mendes, o Surrealismo não é, porque nunca foi, uma moda histórica a que o poeta tenha aderido por razões circunstanciais, mas sim o lugar onde se cruzam uma série de vectores permanentes, trans-temporais, que formam a estrutura profunda da sua obra e da sua poética.

De um ponto de vista histórico, abandonados os tributos iniciais e necessários ao Modernismo brasileiro, que os seus três primeiros livros documentam — *Poemas*, de 1930, *História do Brasil*, de 1932, e *Bumba-meu-Poeta*, do mesmo ano⁹ —, o autor d’*As Metamorfoses* produzirá um macro-texto proteiforme onde é possível surpreender-se a bipolaridade de uma poesia que começa por se concentrar na deformação do *pólo semântico* da língua e que terminará, nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, «numa *convergência* altamente experimental», ou seja, que culminará na desfiguração do *pólo morfológico* da língua¹⁰. Livros como *O Visionário*, *Os Quatro Elementos*, *As Metamorfoses*, *Mundo Enigma* ou *Poesia Liberdade*, produzidos ao longo da década de 30 e nos primeiros anos da década de 40¹¹, exibem um sujeito poético claramente atraído pelo universo insólito da imagem surrealista bebida em Rimbaud e em Lautréamont, um sujeito poético que modela a língua por dentro, que condensa a sua actividade demiúrgica no plano das formas do conteúdo, interseccionando tempos e espaços distintos através da energia conjuntiva da imagem. Por esta razão, as primeiras duas décadas de criação literária de Murilo Mendes encontram-se repassadas obsessivamente por um tropo dominante, a *metáfora*. Quer dizer: a heterogénese da sua poesia gera um percurso retórico de raiz dialéctica, polarizado progressivamente em duas figuras do discurso — a *metáfora*, marcando o período de criação do poeta de índole surrealizante; e a *paronomásia*, que caracterizará fundamentalmente os textos produzidos no final da década de 50 e ao longo da década de 60, reunidos em duas obras da máxima relevância, *Tempo Espanhol* e *Convergência*¹².

O certo é que, mau-grado a interminável polémica acerca do Surrealismo na poesia de Murilo Mendes, foram vários os críticos que chamaram a atenção para a sua presença na obra de estreia do autor. No artigo pioneiro publicado em 1931, Mário de Andrade aludia já, a propósito de *Poemas*, ao «aproveitamento [...] convincente da *lição sobreirrealista*», e descrevia Murilo como «uma das realizações mais poderosas do *anarcoerotismo surreal*» e do «*iconoclasmo surrealista*»; num ensaio de 1965 consagrado à publicação de *Tempo Espanhol* em Portugal, Óscar Lopes sublinhava que «o Surrealismo de Murilo Mendes, não apenas se antecipa ao nosso de vinte anos, como nasce já brasileiro de gema, com aquela naturalidade e largueza já proverbiais em 'Mulher em todos os tempos' e 'Jandira' [de *O Visionário*, 1941]»; Affonso Ávila ressaltaria que *Bumba-meu-Poeta* «reafirma o descentramento presente nas paródias do primeiro livro de Murilo (*Poemas — 1925-1929*) e no Surrealismo já inaugurado aí mesmo antes de abrir-se em *O Visionário*»; e José Guilherme Merquior concluiria peremptoriamente: «A palavra essencial foi dita: Surrealismo. *O que Murilo introduz na literatura brasileira em 30 era a prática do Surrealismo*»¹³. Ora, efectivamente, a amplitude de visão estética que desde o início assinala a obra poética de Murilo Mendes é de imediato manifesta na co-presença, em *Poemas*, de alguns rasgos específicos do Modernismo brasileiro de 22, a par de certas opções retóricas e poetológicas que pela mesma altura vigoravam na Europa, particularmente em França, introduzidas pela mão dos criadores surrealistas do círculo de Breton. Foi bastante cedo que Murilo Mendes travou conhecimento com as linhas basilares do movimento surrealista francês, como relata em algumas páginas das suas memórias:

Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos

descobríamos no Rio o Surrealismo. Para mim foi mesmo um *coup de foudre*.

Desde a primeira época de formação do Surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura. O Brasil, segundo Jorge de Sena, é surrealista de nascimento, de modo que a minha «conversão», ainda que parcial, àquele método, não foi difícil. [...] Entre os anos 20 e 30 ele [Ismael Nery] fora à Europa duas vezes, conhecendo pessoalmente alguns membros do grupo, em Paris. Trouxe-me abundante documentação sobre o movimento, em especial sobre o De Chirico e Max Ernst (outro que me inspirou), cujos nomes ainda estavam longe da irradiação atual¹⁴.

Neste contexto, não será surpreendente que *Poemas*, publicado no ano em que se editava em opúsculo o Segundo Manifesto do Surrealismo, surja já com uma série de composições que inserem Murilo Mendes num certo rumo desse movimento, que na obra do poeta terá plena afirmação a partir de *O Visionário*.

A «conversão parcial» de Murilo ao Surrealismo passou, num plano imediato, pelo enaltecimento da liberdade e pela recusa das limitações do homem. Não por acaso, em 1947, Murilo trazia justamente a lume o volume *Poesia Liberdade*, onde se apropriava de uma das palavras de ordem do discurso surrealista: «A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda», confessava Breton no Manifesto Surrealista de 1924¹⁵. O livro-divisa de Murilo surgia, para além disso, num momento capital, pós-guerra, em que ainda ecoavam os versos do célebre poema de Paul Éluard, «Liberté»: «Et par le pouvoir d'un mot / Je recommence ma vie / Je suis né pour te connaître / Pour te nommer // Liberté»¹⁶. Para Murilo Mendes esta palavra de ordem tinha a importância fundamental de transpor

os limites políticos, sociais ou ideológicos que naturalmente implicava, para afirmar concomitantemente o lugar da poesia como um espaço ilimitado de reacção contra a ideia de medida do homem. O reequacionamento da condição humana, levado a cabo pelos poetas e pintores surrealistas que Murilo Mendes admirava, permitia-lhe apreender o homem como totalidade: «tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas», rejubilava-se no retrato-relâmpago de André Breton¹⁷. Assim se pode testemunhar, na poesia de Murilo Mendes, uma adesão bastante significativa ao que no Surrealismo constituiu a recusa dos limites humanos e consequente exploração das zonas limítrofes do homem, concentrada na sondagem do inconsciente. Breton frisava que «a ideia de Surrealismo tende simplesmente à recuperação total da nossa força psíquica por um processo que não é outro senão a descida vertiginosa em nós, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o obscurecimento progressivo dos outros lugares, o perpétuo passeio em plena zona interdita», acentuando que «todo o esforço técnico do Surrealismo, desde as suas origens até hoje, consistiu em multiplicar as vias de penetração das camadas mais profundas do mental»¹⁸. 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, desde *Poemas* até *Convergência*, como meio de garantir uma liberdade que a vida consciente não conhece:

e montado no cavalo mecânico do gênio do tempo
atínjo a região proibida aos humanos,
mas nunca poderei ser totalmente outro.

[...] Abismos,
pontes da noite, estrelas escarlates vagamente entrevistas
num *delírio perpendicular ao sono*, existo somente

prás sombras acima de mim e da miragem da morte,
sono das imagens... cortam-me a cabeça.

Mais difícil de aferrar:
Realidade ou alucinação?

Ou será a realidade
*Um conjunto de alucinações*¹⁹?

No que diz respeito à pesquisa do inconsciente, Murilo interessou-se, de forma particular, tal como os surrealistas numa primeira fase, pelo fascínio da imagem do homem dormindo — pelo sono e pelo sonho. O que não o impediu de, a par de Jorge de Sena e com a aguda lucidez histórica que sempre o acompanhou, ter a noção clara de que a arte surrealista retomava nesse âmbito um estímulo a que os românticos alemães e os simbolistas franceses haviam já dado resposta no universo estético do século anterior. No prefácio à edição portuguesa dos *Manifestos do Surrealismo*, Jorge de Sena salvaguarda precisamente que «alguma coisa de novo ou de adaptado a novo ele trazia [o Surrealismo], e se encontra nos próprios manifestos de Breton. Não o interesse pelo sonho que o Romantismo e o Simbolismo já haviam proclamado. [...] É muito importante acentuar que, se o Romantismo alemão dera uma enorme importância ao Sonho, o Romantismo francês diminuiu esta importância para um grande interesse pelo devaneio, o sonhar acordado, etc. — ‘rêverie’ e não ‘rêve’ —, com excepção de alguns momentos em algumas personalidades, como é o caso de Gérard de Nerval e, de certo modo, o do Hugo tardio. Por isso, o *sonho* veio a ter tanta importância para os que, rebelando-se em França contra o Romantismo, lançaram as bases do movimento simbolista, como é o caso de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, e outros poetas menores. Mas a ‘escola simbolista’, em França, acabou por literatizar tudo

isso. Pelo que se compreende a razão de o Surrealismo começar por apelar para o sonho enquanto tal — no que, por circunstâncias especificamente francesas, pode parecer que retoma o Romantismo onde a cultura francesa o tinha desvirtuado». Na esteira de Sena, no retrato-relâmpago de Magritte, Murilo sublinharia que «certos pintores — como também certos escritores — apesar de praticarem o culto do sonho e do inconsciente, que muito antes de Freud os ligava aos românticos (especialmente a Novalis, Achim von Arnim, Hoffmann e Nerval), não eram de fato uns instintivos, mesmo porque percebiam nitidamente a polaridade entre forças cerebrais e forças ancestrais»²⁰. A sua atracção pelo sono é desde logo notória na confessada curiosidade por Georg Christoph Lichtenberg, surrealista alemão do século XVIII por quem Freud nutria grande respeito intelectual, e que o próprio Breton havia editado em francês²¹. No retrato-relâmpago que lhe dedica, Murilo Mendes sobrelêva as palavras de Lichtenberg sobre a necessidade de analisar o homem não desperto: «Toda a nossa história não é mais do que a história do homem desperto: ninguém ainda pensou na história do homem dormindo»²². Assim se entrevê a atenção que Murilo consagrou às experiências iniciais dos surrealistas, o que se torna bem evidente na generalidade da sua obra:

Dorme.

Dorme o tempo em que não podias dormir.

Dorme não só tu,

[...]

Dorme o que não foste, o que nunca serás.

[...]

Que pena não poder me ver — puro — dormindo.

uma das minhas manias era querer ver o sono, o exato milésimo de segundo em que adormecia, o traspasso da vigília ao sono, absurdo, sei, por isso mesmo fascinante, que seria de nós, *ahimé!* sem o absurdo —,

Dormiam devagarinho: extremamente curiosos, punham-se a observar o sono do próximo, operação mágica que reserva ao homem encantos especiais²³.

É em sequência de tudo isto que a encenação de paisagens oníricas percorre a poesia de Murilo desde o primeiro livro, num vasto percurso por um espaço-tempo de associações insólitas e de imagens desprovidas de uma qualquer finalidade imediata²⁴. Por isso a onnipotência do sonho, que Breton menciona na definição de Surrealismo apresentada no Manifesto de 1924²⁵, é uma das temáticas que Murilo Mendes irá assimilar insistentemente, lançando-se a um caminho de duas vias que o leva a produzir, por um lado, textos onde reconstitui a fusão de planos e de perspectivas intrínseca ao espaço onírico, e, por outro lado, a afirmar a autonomia do próprio sonho em relação ao homem. Repare-se todavia que, como notou com inteira pertinência Alberto da Costa e Silva, Murilo Mendes «não sonha; faz o sonho. Racionalmente, com os recursos do abismo, monta, andaime por andaime, — como se fora o primeiro De Chirico —, a surpresa, a angústia, a espera, a aflição, a realidade do sonho»²⁶. *Poemas* exhibe já uma série de composições habitadas por essa atmosfera insólita construída, como é o caso de «Alegoria»:

Sombras movendo o sonho
Onde uma densa cabeleira cheirosa
Aparece entre dois raios de pensamento
No quarto pendurado na terra morena;

De repente desloca-se a bruta massa do corpo dum santo, estátua me invocando,
E um diabo verde me levando pro aniquilamento.

Nos jardins claros
Gramados geométricos

A árvore de um vestido amarelo deixando adivinhar a forma
Que nenhum sovaco úmido complica no gesto de apanhar uma bola,
Um resto de som de seresta
Agarra-se nas orelhas do cavalo mecânico
Que rompe o espaço,
Lá vai o oco do mundo onde as mesmas mulheres deste lado
Afangam o seio pensando no cavaleiro amado,
Doce meditação debaixo das lâmpadas elétricas

Sentindo a aproximação dos cheiros e dos sons do carnaval,
Convidando ao sono
Numa cama que mal dá pra um homem de estatura mediana²⁷.

Mas é sobretudo a partir de *O Visionário*, e em alguns textos em prosa, que Murilo cultiva essa ausência de dimensão de que se alimenta o sonho: «bombeiros munidos de mangueiras, vestidos de macacões vermelhos, galgam escadas enormes para apagar uma bomba atômica que explode às gargalhadas, gritando-lhes: Idiotas! Não sabem que já morreram no dia em que eu nasci?»²⁸. E será ainda mais tarde, em *As Metamorfoses*, de 1944, que o sonho virá a adquirir uma existência autónoma já prometida no poema «1500» do volume *História do Brasil*, e condensada no título calderoniano de uma composição suprimida da segunda edição de *O Visionário*, «O Sonho É Vida», a que o poeta regressa em *Tempo Espanhol*:

Eu sonharei a vida, ou a vida me sonha?

Aprendi do meu sangue, ou da essência de Espanha?

Calderón, ainda no contexto atual do século

*la vida es sueño*²⁹.

O valor que atinge para Murilo o onirismo, onde muitos desvendam a sua mais representativa marca surrealista³⁰, deve-se fundamentalmente ao modo como, nessa esfera, ao criador é facultada toda a liberdade na arte. É daqui que deriva a reflexão do poeta, no retrato-relâmpago de Joan Miró, acerca das potencialidades dessa outra realidade mais real, onde tudo é permitido. Mais uma vez o que está em causa é a recusa dos limites do mundo tal como são apreendidos pela razão: «[Miró] Sabe que o mundo através de seus sistemas gastos impede por exemplo o pássaro de telegrafar à pedra; impede as estrelas de jogarem aos dados; a formiga de pedir a palavra; um cachorro de puxar aquela moça por um cordel. [...] transforma em realidade a faixa onírica»³¹. O que o encanta na surrealidade é o facto de ser uma realidade absoluta, resultante da fusão do sonho e do real, de acordo com a síntese de Breton³², e de se situar num ponto de perfeição onde a poesia respira, como se pode ler em *Janelas Verdes* e *Carta Geográfica*: «O sonho interessa-me como elemento da invenção duma certa realidade»; «O casamento dos Arnolfini de Van Eyck, que me transmite em grau máximo a *idéia da coisa perfeita, situada no plano da convergência da realidade e do sonho*»³³. Este ponto de perfeição assume, no universo específico da sua poesia, a importância de se localizar num sobre-instante ou numa sobre-duração, num ponto de dimensão zero não circunscrito pelas categorias pré-definidas de tempo e de espaço. Para Murilo Mendes, a surrealidade apresenta-se antes de mais como o grau zero da realidade, onde tudo surge originariamente, ilimitadamente, em perpétua fusão. O despaisamento a que alude Breton no texto

dedicado à obra de Max Ernst — «La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout»³⁴ — é integrado por Murilo em toda a sua obra, num vasto processo de desvelamento de uma dimensão outra da realidade, onde tudo emerge destituído da sua função no mundo da vigília, para que as fronteiras da própria realidade se dilatam *ad infinitum*: «Dorme, dorme, visionário: / A realidade cresceu»³⁵. Não há a defesa, pela sua parte, de que a surrealidade constitui uma outra realidade, como ressalta no texto fundamental que é o retrato-relâmpago de André Breton: «tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. *Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade*»³⁶. O que Murilo verifica é que as conquistas do Surrealismo lhe permitem edificar uma diferente imagem da realidade, onde

O diamante dirige-se ao liceu dos pássaros descalços que o destroem.
Duas árvores com medo da polícia agacham-se atrás de um morto.
Certas letras de imprensa censuradas batem à porta da Inglaterra.
Uma águia desvia um jovem avião de Elsinore para Cuba enquanto eu
assimétrico medito sobre Kierkegaard. Os tupamaros propõem liber-
tar o embaixador de saturno em troca de 10 quadros e 10 gravuras de
Perilli³⁷.

Este excerto, que integra o livro em prosa *A Invenção do Finito*, elucida não apenas o modo como Murilo produz a surrealidade que persegue, mas também a incorporação que levou a cabo de uma série de objectos próprios dos textos e quadros surrealistas, como é o caso do diamante ou do pássaro. Júlio Castañon Guimarães viu mesmo na presença destes objectos uma das vertentes mais significativas do seu Surrealismo: «É só não buscar na poesia de Murilo um Surrealismo ortodoxo, *à la lettre*, que a vertente surrealista dessa

poesia se expõe a qualquer leitura. É ir lendo os poemas e verificando a [...] presença de objetos constantes em toda a arte surrealista: estátuas, manequins, pianos, máquinas, nuvens, cabelos, pássaros»³⁸. Veja-se os manequins, por exemplo, desde o primordial «manequim vermelho do espaço / que de noite eu levanto a mão para tocar / chega perto de mim / tem um ritmo próprio / um andar quase humano» de *Poemas*, a evocar o manequim feminino que ornamentara o Bureau de Recherches Surréalistes, criado a 11 de Outubro de 1924, ou muitas das telas de De Chirico, um dos artistas do Surrealismo mais admirados e conhecidos por Murilo Mendes. E prossiga-se com as estátuas do mesmo livro — «Ao sinal do sonho a vida moe direitinho as estátuas / que retomam seu lugar na série do planeta» —, com os pianos de *As Metamorfoses* — «Soltaram os pianos na planície deserta / Onde as sombras dos pássaros vêm beber. / Eu sou pastor pianista, / Vejo ao longe com alegria meus pianos / Recortarem os vultos monumentais / Contra a lua» —, ou com as suas máquinas — «Ninguém moverá para mim / A máquina do sonho e da noite. / Eu a moverei»³⁹. Alie-se a este cenário mecânico a figura altamente erotizada da mulher, e aportar-se-á na riquíssima galeria de figuras surrealistas que atravessam toda a obra de Murilo Mendes, desde o seu primeiro livro.

Um dos grandes impulsos de Murilo Mendes para este cenário surreal residiu, desde o início da sua actividade criadora, numa urgência compulsiva, de raiz rimbaldiana, de transformar o mundo pela imaginação⁴⁰. O que mais aproxima Murilo do autor de *Les Illuminations* 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. É em *Les Illuminations*, o primeiro grande edifício do imaginário moderno, no entender de Hugo Friedrich, que Murilo Mendes se reencontra. A sua poesia é inequívoco-

camente presidida pelo poder do imaginário que assinala esta vertente fundamental da poesia moderna, com corolário no próprio Surrealismo, e que faz da poesia a criação do incriado, através do esgotamento e da metamorfose contínua do real. «Só não existe o que não pode ser imaginado», afirma num dos aforismos de *O Discípulo de Emaús*, fazendo ressoar a célebre súpula de Picasso, «tudo o que possas imaginar, é real», e as palavras de Breton: «imaginação que por si só faz as coisas reais»⁴¹. O que atrai Murilo para essa ditadura do imaginário é a possibilidade que o mundo criado lhe oferece de fazer coexistir aquilo que, no mundo racional, não atinge presença simultânea devido aos limites impostos pelo espaço e pelo tempo. A imaginação permite, deste modo, aproximar realidades distantes num plano não pertinente, de acordo com a fórmula de Lautréamont, fundindo totalmente os dados da realidade. É significativo, aliás, que Murilo vá buscar a Baudelaire a defesa da imaginação como potenciadora da analogia universal: «a imaginação, que, segundo Baudelaire, é 'la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle'. A imaginação supera portanto os limites»⁴². Tal como a Breton, interessou a Murilo Mendes encontrar o ponto supremo de superação das antinomias, habitar o texto poético como espaço e tempo onde os contrários deixassem de ser apreendidos contraditoriamente, onde construção e destruição se tornassem sinónimos, como resumiu no texto que consagrou a Marcel Duchamp⁴³. E é precisamente nesta tensão dialéctica, manifesta ao nível do discurso no domínio de uma lógica da contradição, que Jorge de Sena vê uma das verdadeiras inovações do movimento surrealista no sistema literário⁴⁴. Na poesia de Murilo Mendes, uma tal tensão adquirirá desde o início um carácter imanente, como ele próprio sublinhou: «Abraçei o Surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares»⁴⁵.

Isto significa que Murilo Mendes transportará a necessidade de estabelecer *relações construtivas*, mediante a conciliação de contrários, para o espaço do texto e da poesia, a tal ponto que o secular princípio da *coincidentia oppositorum* se volverá numa das linhas de força da sua obra poética, como apontou Manuel Bandeira em versos inesquecíveis: «Saudemos Murilo / Grande poeta / Conciliador de contrários»⁴⁶. A poesia de Murilo actualiza portanto com larga insistência a sua natureza de obra de arte como *um quantum contradictório* que evita a não-contradição e visa a contradição. O seu texto é sempre um tecido de conflitos cuja resolução anularia o próprio texto, situando-se pois no *momento dialéctico* ou *negativamente-racional* em que a contradição subsiste enquanto lei de funcionamento do texto. Recordemos que Henri Meschonnic define justamente a escrita como uma prática específica da dialéctica, no sentido em que não existe, num texto, *resolução* — a resolução que corresponderia, no conjunto dos três lados da lógica tal como estabelecida por Hegel, ao *especulativo* ou *positivamente-racional*, que apreende a unidade das determinações na sua oposição, o afirmativo que está contido na sua resolução e passagem a outra coisa. Meschonnic acentua ainda que a linguagem poética se constitui como uma prática, não da identidade, mas da contradição: o texto é lugar de contradições infinitas — entre a lógica do significante e a do significado, entre o sujeito e o objecto, entre o dizer e o viver, entre o individual e o social, entre a escrita e a ideologia⁴⁷. Em 1959, no artigo decisivo «A Poesia e o Nosso Tempo», Murilo Mendes frisava:

Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes *o poema como um agente capaz de manifestar dialecticamente essa conciliação, produzindo choques* pelo contacto da idéia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano, etc⁴⁸.

A um discurso regido por uma lógica dos sólidos opôs então o escritor um discurso poético assente numa lógica dialéctica, numa alteridade infinita que é a condição mesma da sua liberdade. E é na contraposição destas duas lógicas que Murilo se apresenta manifestamente um poeta barroco e surrealista. No entender de Haroldo de Campos, a sua poesia constitui-se como «uma versão atualizadíssima da barrôca *discordia concors*», e é justamente aos autores barrocos que o poeta vai buscar esse equilíbrio fundado na oposição, como se torna evidente no poema «Lida de Góngora», de *Tempo Espanhol*:

Furiosos metais, garras alternativas,
Tuas imagens concretas enfrentando
As harpias subterrâneas, vencem
Toda oposição entre os contrastes surdos
Do espaço linear e do tempo ondulado.
[...]
Quem disse que o sim e o não se excluem⁴⁹?

A conciliação dos contrários própria da mundividência barroca reaparece na mundividência surrealista figurada no plano onírico. À lógica dos sólidos que caracteriza o mundo desperto opõem os surrealistas a fusão, a fluidez do mundo do sonho, onde os contrários deixam de ser apreendidos contraditoriamente. A contribuição das reflexões de Freud foi neste aspecto fundamental para os surrealistas, já que lhes fornecia a base teórica que fundamentava as suas intuições. Em *A Interpretação dos Sonhos* Freud sublinha que a atitude dos sonhos em relação às categorias da *antítese* e da *contradição* é surpreendente, na medida em que estas categorias são simplesmente ignoradas: a palavra *não* parece não existir para um sonho. E precisa: «Os pensamentos contraditórios não tentam eliminar-se mutuamente, mas permanecem lado a lado, e frequentemente

te juntam-se para formarem produtos-condensação, *como se nenhuma contradição existisse*»⁵⁰. É no seguimento desta linha de reflexão que, na entrada «Dialectique» do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, Paul Éluard se apropria das palavras com que Freud declara que mesmo no inconsciente qualquer pensamento se encontra ligado ao seu contrário. E assim se entende também que o nome de Hegel surja com tanta insistência nos textos teóricos de Breton, especialmente no Segundo Manifesto do Surrealismo. E é na entrada «Hegel» do *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, que podemos encontrar a proclamação decisiva de Breton: «Aujourd’hui encore, c’est Hegel qu’il faut aller interroger sur le bien ou le mal fondé de l’activité surréaliste»⁵¹.

É a lógica dialéctica como *síntese dos opostos*, é portanto a lógica dialéctica hegeliana, a afirmação da *visão* como única forma de existência, que rege a tensão contraditória, baseada na *antinomia*, que preside a muitos textos surrealistas e que domina toda a obra poética de Murilo Mendes. Por isso se encontra no seu discurso uma energia conjuntiva de base metafórica, a que não são alheias as intensas e extensas leituras dos autores barrocos, numa genealogia que ele próprio fez questão de reconstituir, ao descrever Vincente Aleixandre como «cultor da *metáfora dentro da tradição gongorina renovada por ele com a ajuda do Surrealismo*»⁵². No texto ensaístico supracitado, «A Poesia e o Nosso Tempo», Murilo chegará mesmo a assumir com total transparência a sua adesão à figura matricial: «Certo da extraordinária riqueza da metáfora — que alguns querem até identificar com a própria linguagem — tratei de instalá-la no poema com toda a sua carga de força»⁵³. Na estrutura profunda da sua poesia encontramos assim a imagem poética tal como os surrealistas a definiram e defenderam pelas vozes de Reverdy, Aragon e Breton — uma imagem geradora de traços de fogo, que funde realidades distantes e contraditórias ao nível racional⁵⁴. A maior parte dos poemas de Murilo, e sobretudo o «Texto sem Rumor», que abre

o volume *Conversa Portátil*, de 1974, desenvolvem-se, na senda das composições surrealistas, como uma sequência de imagens que desafiam o bom-senso, na fórmula de Marcel Raymond⁵⁵:

Uma égua admira enluvada os cabelos de coral de certa maçã passeando.

A violeta é uma dália que passeando no Vietnã contraiu-se, mudou de côr e perdeu a voz.

Entre o tinteiro e o esgoto passa uma corrente subterrânea de entendimento tácito⁵⁶.

Acresce que o texto que abre o volume de poemas em francês, *Papiers*, apresenta logo no primeiro verso uma imagem directamente bebida em Breton e em Éluard: «Le soleil bleu se lève / derrière les derrières / des femmes en éventail»⁵⁷.

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*⁵⁸. União pouco surpreendente, se se tiver em conta que Max Ernst cita, para descrever a raiz teórica destes meios pictóricos, exactamente as mesmas palavras de Lautréamont que os escritores surrealistas utilizaram ao definir a imagem poética — «Il est beau comme [...] la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie»⁵⁹. A intersecção da arte verbal com as artes plásticas, que marcou o movimento surrealista e que em rigor é apenas um dos traços do amplo movimento trans-semi-ótico que percorre toda a arte do século XX⁶⁰, torna-se particularmente significativa no caso de Murilo Mendes, quando se tem em atenção o facto de ter conhecido o Surrealismo através da pintura de De Chirico e de Max Ernst, que incorpora no seu livro de es-

treia, como confessa no retrato-relâmpago de Tarsila do Amaral: «Telas como ‘Distância’, ‘A cuca’, ‘O sono’, ‘A negra’, viajarão clandestinamente ao longo dos meus *Poemas*, alternando com outras de Max Ernst, do primeiro Cícero Dias e do primeiro De Chirico»⁶¹. O interesse e a admiração de Murilo pela pintura surrealista, e concretamente pelos mecanismos da *montagem* e da *colagem*, é ainda visível numa das cartas que enviou a Carlos Drummond de Andrade, datada de 19 de Maio de 1963: «Escrevo-lhe para pedir-lhe uma informação que lhe diz respeito. Na orelha da sua excelente Antologia poética figura uma página-collage feita com versos seus. Gostaria de saber quem é o autor da operação de corte e de montagem»⁶². A verdade é que os procedimentos plásticos dos pintores surrealistas lhe permitiram desde muito cedo figurar o texto como espaço de coexistências, sem constrições temporais. Por isso se encontra ao longo da sua obra, em verso e em prosa, uma série de poemas que evocam explicitamente o processo da *colagem* — é o caso de «Colagem para Drummond», de «Colagens», de «Jean Arp» («Jean Arp è un collage / fatto da Jean Arp / com mille pezzi di Jean Arp»), e de «Collage pour Arp»⁶³. Para Murilo Mendes, tratou-se sempre de dotar a esfera textual de ilimitação espaço-temporal, transmutando a sucessão em simultaneidade, e anulando a fictícia distinção entre arte espacial e arte temporal, da forma como Lessing a havia estabelecido, para se alinhar ao lado de Hegel, que também neste âmbito lhe fornecia um quadro teórico adequado aos seus princípios estéticos mais caros. Com efeito, Hegel veio a superar a concepção dualista de Lessing mediante uma distinção dialéctica da pintura e da música baseada no princípio espaço-temporal, e através da integração das três artes românticas — pintura, música e poesia — numa totalidade de que a terceira constitui «o termo médio, que reúne os dois extremos de uma nova totalidade, formados pelas artes plásticas e pela música, para realizar a síntese superior»⁶⁴. O que Hegel demonstrou foi, por conseguinte, a

fragilidade das «fronteiras» entre poesia e pintura estabelecidas por Lessing, o que só podia agradar ao dialéctico Murilo Mendes. O cruzamento da poesia muriliana com a pintura surrealista teve provavelmente o seu momento culminante na edição rara de um poema do autor, vinda a lume em Paris, com ilustrações de Francis Picabia (*Janela do Caos*, Paris, Imprimerie Union, 1949), o pintor dadaísta que em Paris se associara, nos anos que imediatamente precederam a eclosão do Surrealismo, a André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault na divulgação da revista *Littérature*.

De acordo com o que lhe era dado a ver na pintura de Max Ernst, de Giorgio De Chirico, de Dalí, de Magritte, ou de Miró, Murilo pretendia representar na sua poesia o totalmente indizível, num trajecto aprofundado de alargamento das fronteiras da própria linguagem. Este investimento na elasticidade da língua não passou nunca, no entanto, pelo culto do mecanismo fundamental de criação defendido pelos surrealistas: a escrita automática. É essencialmente neste aspecto que o Surrealismo em Murilo Mendes deve ser questionado, dado que o poeta não adere àquele que era o primeiro ponto na definição do Surrealismo proposta por Breton em 1924:

Soupault e eu designámos pelo nome de SURREALISMO o *novo modo de expressão pura* que tínhamos à nossa disposição [...].

SURREALISMO, s. m. *Automatismo psíquico puro*, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, *na ausência de qualquer vigilância exercida pela razão, para além de qualquer preocupação estética ou moral*⁶⁵.

Desde o início, a recusa deste modo de criação poética por parte de Murilo Mendes foi inequívoca e categórica:

O Surrealismo propõe um abandono total da razão e da vontade; o pintor surrealista deveria ser um medium pintando quadros sem a menor interferência do consciente, o que, na prática é impossível.

Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton⁶⁶.

A verdade é que o rimbaldiano Murilo Mendes sempre se alinhou, no que diz respeito à exigência criadora, por uma poética assente no princípio do *labor limae*, que a sua obsessão por Mallarmé em grande medida vem iluminar. Com efeito, num artigo publicado por altura da morte de Murilo, o poeta e crítico italiano Carlo Vittorio Cattaneo declarava com ênfase que o escritor «preferia Mallarmé e lastimava que os críticos o não citassem a propósito da sua poesia», informando ainda que Murilo, «quando rapaz, havia copiado à mão todos os poemas de Mallarmé e conservava ainda o manuscrito encadernado em couro»⁶⁷. É de facto inegável a admiração que Murilo nutria por Mallarmé, manifesta não apenas no murilograma que lhe dedicou, mas sobretudo nas inúmeras referências ao poeta francês que percorrem toda a sua obra em prosa. Não por acaso, e decerto com algum orgulho, Murilo foi frequentemente acusado do mesmo «defeito» que distinguia Mallarmé: o hermetismo. De facto, a sua poesia nunca escondeu o desejo de se associar a uma linha de valorização do mistério e do enigma na literatura, de que Mallarmé constitui um dos pontos fulcrais. E ainda que não se refira, como faz o autor de *Igitur*, à sua poesia como a um «laboratório», e mesmo que não considere a inspiração como a marca de uma condenável subjectividade, o certo é que Murilo Mendes persegue Mallarmé, ao considerar essencial o trabalho poético. É por esta razão que, apesar da sua declarada afinidade com o Surrealismo, Murilo não se une ao princípio nuclear de criação sediado na escrita automática. Pelo contrário, e na esteira de Mallarmé, passan-

do por Edgar Allan Poe e pela festa do intelecto de Paul Valéry, Murilo sublinha sempre o carácter elaborado da sua poesia — esse *poiein* com que a língua e a cultura grega reuniam os ofícios do poeta e do fabricante. A referência à poesia como ofício é recorrente ao longo de toda a obra, em paralelo com a manifestação da necessidade de afastamento dos artistas herdeiros da inspiração romântica:

Sendo de natureza impulsiva e romântica, cedo percebi que no plano da criação literária devia me impor um autocontrôle e disciplina. Tendo em conta esta minha primeira natureza, julgo ter feito um trabalho de verdadeiro polimento de arestas, pois se os relacionar à minha contínua necessidade de explosão, meus textos são até muito construídos e ordenados; [...] Resumindo, pode dizer-se que a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo⁶⁸.

Deve então falar-se, mais do que de Surrealismo, daquele *surrealismo lúcido* com que Luciana Stegagno Picchio caracterizou a obra poética de Murilo Mendes⁶⁹. Nesta invulgar lucidez muriliana, onde José Paulo Paes divisa «um encontro da lucidez construtiva do cubismo» com «a ilogicidade onírica do surrealismo», cabem a recusa do acto de criação ditado pela inspiração e a defesa do carácter trabalhado e artesanal da poesia⁷⁰. A respeitar-se a distinção feita por Marcel Raymond entre *artistas* e *videntes*, ou a de Hugo Friedrich entre a *fête de l'intellect* valériana e a *faillite* ou *débauche de l'intellect* de Breton e de Éluard, como as duas linhas em que se bifurca a concepção da origem do acto poético no século XX, este abandono vigiado coloca Murilo Mendes no ponto hegeliano de superação dialéctica das antinomias: e assim se ergue um vidente que se assume como artista.

Notas

- 1 Manuel Bandeira, «Murilo Mendes», in *Apresentação da Poesia Brasileira*, in *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990, p. 629.
- 2 «Murilo Mendes: o Positivo e o Negativo na Originalidade», in *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p. 49.
- 3 Murilo Mendes, *Formação de Discoteca*, São Paulo, Edusp/Editora Giordano, 1993, pp. 82 e 79.
- 4 «Ofício Humano», in *Poesia Liberdade* (1947), in *Poesia Completa e Prosa* (org. de Luciana Stegagno Picchio), Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994, p. 408.
- 5 *Poesias* (1925-1955), Rio de Janeiro, José Olympio, 1959. Murilo reiteraria enfaticamente esta declaração numa entrevista concedida a Waldir Ayala em Julho do mesmo ano: «'Não sou meu sobrevivente, mas sim meu contemporâneo', escrevi na nota de introdução às 'Poesias'» (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de Julho de 1959, p. 5).
- 6 «Meditação de Agrigento», in *Siciliana*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 567; «Pós-Poema», in *Poesia Liberdade*, *op. cit.*, p. 433.
- 7 *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, Edusp/Editora Giordano, 1996, pp. 107-108. Sublinhado meu.
- 8 *Idem*, p. 53.
- 9 *Poemas 1925-1929*, Juiz de Fora, Editorial Dias Cardoso, 1930; *História do Brasil*, Rio de Janeiro, Edição de Ariel, 1932; e *Bumba-meu-Poeta*, *Revista Nova*, 8-10, São Paulo, Dezembro de 1932.
- 10 Cf. Gilberto Mendonça Teles, *A Escrituração da Escrita*, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 209.
- 11 *O Visionário*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941 (apesar de publicado apenas em 1941, o livro reúne textos produzidos entre os anos de 1933 e 1936); *Os Quatro Elementos*, in *Mundo Enigma*, Porto Alegre, Globo, 1945 (composto em 1935, o livro só virá a ser publicado em 1945, juntamente com *Mundo Enigma*, e só na edição de 1959 de *Poesias* o poeta o reintegrará na sua verdadeira cronologia); *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, Ocidente, 1944; *Mundo Enigma*, Porto Alegre, Globo, 1945; *Poesia Liberdade*, Rio de Janeiro, Agir, 1947.

12 *Tempo Espanhol*, Lisboa, Livraria Morais Editora, 1959; *Convergência*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970.

13 Mário de Andrade, «A Poesia em 1930», in *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1943, p. 42; Óscar Lopes, «A Crítica do Livro», *Comércio do Porto*, 9 de Fevereiro de 1965, p. 6; Affonso Ávila, *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 66; José Guilherme Merquior, «Murilo Mendes ou a Poética do Visionário», in *Razão do Poema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 52. Sublinhado meu.

14 «André Breton», in *Retratos-Relâmpago*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1238; «Giorgio De Chirico», in *idem*, pp. 1270-1271.

15 André Breton, *Manifestos do Surrealismo (Manifestes du Surréalisme)*, 1946), Lisboa, Moraes Editores, 1969, p. 26.

16 *Poésie et Vérité* (1942), in *Oeuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1968, pp. 1105-1107. Cf. Também «La Liberté», in *Les Mains Libres* (1937), in *idem*, p. 616.

17 *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, pp. 1238-1239. Cf. André Breton, «Prefácio à Reimpressão do Manifesto» (1929), in *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 19: «na medida em que punha em jogo a existência terrestre, carregando-a, no entanto, com tudo o que ela comporta para aquém e para além dos limites que se lhe costumam marcar».

18 André Breton, «Segundo Manifesto do Surrealismo» e «Situação Surrealista do Objecto», in *idem*, pp. 164 e 322.

19 «Limites da Razão», in *Poemas*, *op. cit.*, p. 110; «Ritmos Alternados», in *idem*, p. 111; «Texto de Consulta», in *Convergência*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 739.

20 Jorge de Sena, Prefácio a André Breton, *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 11; Murilo Mendes, «Magritte», in *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1255.

21 Cf. Freud, *Le Mot d'Esprit et sa Relation à l'Inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, *passim*; cf. Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismes*, pref. de André Breton, Paris, Club Français du Livre, 1947.

22 «Lichtenberg», in *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1207.

23 «O Sono», in *Poesia Liberdade*, *op. cit.*, p. 435; «Momentos & Frases», in *A Idade do Serrote*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 925; «Os Índios», in *Poliedro*, in *idem*, p. 1019.

24 Como sublinha Gustav René Hocke: «Les surréalistes veulent connaître le monde du rêve parce que pour eux c'est le seul moyen de découvrir de 'vraies' images de l'absolu, des images privées de toute finalité, de toute signification due à l'intervention de la

volonté» (*Labyrinthe de L'Art Fantastique — Le Maniérisme dans l'Art Européen*, Paris, Éditions Gonthier, 1967, p. 165).

25 «ENCICL. *Filos.* O Surrealismo assenta na crença da realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onnipotência do sonho, no mecanismo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida» (*Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 47).

26 Alberto da Costa e Silva, «Sobre Murilo Mendes», *Colóquio/Letras*, 100, Nov-Dez 1987, p. 81.

27 *Poemas*, *op. cit.*, p. 109. Cf. também, no mesmo livro, textos como «Registro Civil» (p. 97), «Cantiga de Malazarte» (*ibidem*), «Panorama» (p. 98), «Imparcialidade» (p. 102), «Evoações Simultâneas» (p. 111), «O Mundo Inimigo» (p. 112) e «Reflexão e Convite» (p. 118). Atente-se no modo como, já nestas composições, se surpreende a *espessura do sonho* de que falava Breton no manifesto de 1924 — «Há que ter em conta a *espessura* do sonho. Em geral, apenas retenho o que me vem das suas camadas mais superficiais» (*op. cit.*, p. 33): «o anjo da guarda desperta da confusão primitiva / e se inclina sobre o berço azul / desenrolando a cantiga do gigante escondido no bosque escuro / que já tão cedo vai me levar até o fundo do sonho» («Registro Civil»).

28 *Conversa Portátil*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1452.

29 «Tema de Calderon», in *Tempo Espanhol*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, pp. 596-597.

30 É o caso de Dámaso Alonso, que inscreve Murilo Mendes «en ese gran movimiento que descubre el valor poético de lo subconsciente, de los sueños y de los impulsos primarios» («Poemas de Murilo Mendes Traducidos por Dámaso Alonso», *Revista de Cultura Brasileña*, 1, Madrid, Junho de 1962, p. 7).

31 «Joan Miró», in *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1275.

32 Cf. *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 36.

33 «Vieira da Silva», in *Janelas Verdes*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1443; «Os Dias de Londres», in *Carta Geográfica*, in *idem*, p. 1103. Sublinhado meu.

34 «Avis au Lecteur pour 'La Femme 100 Têtes' de Max Ernst», in *Point du Jour*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 59-65.

35 «Acalanto de Ouro Preto», in *Contemplação de Ouro Preto*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 539. Como notou Davi Arrigucci, «A impregnação muriliana [de Surrealismo] se

revela não tanto no modo de conceber a inspiração poética como um estado de poesia semelhante ao transe [...]. Revela-se melhor na abertura aos elementos inconscientes, oníricos ou absurdos. [...] *E se faz patente sobretudo na própria forma de percepção de uma realidade outra — a herança rimbaudiana do Surrealismo —, misturada indissoluvelmente ao mundo cotidiano e experimentada intensamente nos termos de uma dualidade inextricável, onde coincidem os opostos e podem conviver as coisas simultâneas e incompatíveis*» (O Cacto e as Ruínas, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1997, p. 87. Sublinhado meu).

36 *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, pp. 1238-1239. Sublinhado meu.

37 «Achille Perilli», in *A Invenção do Finito*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1330.

38 Murilo Mendes — *A Invenção do Contemporâneo*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 57.

39 Respectivamente: «Limites da Razão», in *Poemas*, *op. cit.*, pp. 109-110; «O Mundo Inimigo», in *idem*, pp. 112-113; «O Pastor Pianista», in *As Metamorfoses*, *op. cit.*, p. 343; e «Vigília», in *idem*, p. 345.

40 Cf. Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 65: «l'ambition de la poésie surréaliste n'est pas de comprendre le monde, mais de le changer, comme le voulait déjà Rimbaud».

41 O *Discípulo de Emaús*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 886. Cf. *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 19.

42 «L. S. P.», in *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1295. A afirmação de Baudelaire citada por Murilo Mendes encontra-se numa carta de Baudelaire a Alphonse Toussenel, datada de 21 de Janeiro de 1856: «Il y a bien longtemps que je dis que le poète est *souverainement* intelligent, qu'il est *l'intelligence* par excellence, — et que *l'imagination* est la plus *scientifique* des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie universelle*, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*» (Charles Baudelaire, *Correspondance*, vol. I, Paris, Gallimard, 1973, p. 336).

43 *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1271. Cf. André Breton, «Segundo Manifesto do Surrealismo», in *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 152: «Tudo leva a crer que existe um determinado ponto do espírito donde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser apreendidos contraditoriamente. Ora, em vão procuraríamos para a actividade surrealista outro móbil além da esperança de determinação deste ponto. Por aqui se vê suficientemente como seria absurdo atribuir-lhe um sentido unicamente destrutivo, ou construtivo: o

ponto em questão é *a fortiori* aquele em que a construção e a destruição deixam de ser erguidas uma contra a outra».

44 Jorge de Sena, pref. cit., p. 14.

45 «André Breton», in *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1238. Sublinhado meu.

46 «Saudação a Murilo Mendes», in *Opus 10*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 302. Em *Apresentação da Poesia Brasileira*, Manuel Bandeira sublinha que «a cada passo vemos na poesia de Murilo Mendes uma conciliação dos contrários» (*op. cit.*, p. 631).

47 Cf. Henri Meschonnic, *Pour la Poétique II — Épistémologie de l'Écriture. Poétique de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 40-41.

48 «A Poesia e o nosso Tempo», *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de Julho de 1959. Sublinhado meu. Massaud Moisés destacou esta contradição não resolvida como factor dominante de toda a obra: «Razão assiste à crítica quando aponta o contraste como eixo em torno do qual gravita a obra de Murilo Mendes. Com efeito, é preciso recorrer à noção de antinomia, paradoxo, polivalência, e cognatos para compreendê-la e avaliá-la devidamente. Se fosse o caso de localizar a matriz da complexa malha de oposições que a estrutura, diríamos que reside no *conflito, jamais resolvido e sempre renovado*, entre forma e transparência, ou signo e significado» (*História da Literatura Brasileira — Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 1996, p. 353. Sublinhado meu). Por seu turno, Luciana Stegagno Picchio frisou, em «Itinerário Poético de Murilo Mendes», que o equilíbrio muriliano nasce sempre do *embate*, mais do que da *conciliação* de contrários (*Revista do Livro*, 16, Rio de Janeiro, Dezembro de 1959).

49 *Tempo Espanhol*, *op. cit.*, pp. 594-595. Cf. Haroldo de Campos, «Murilo e o Mundo Substantivo», in *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967, p. 55.

50 *The Interpretation of Dreams*, in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York, The Modern Library, 1938, pp. 345-346 e 531. Gérard Durozoi e Bernard Lecherbonnier frisam que o Surrealismo une todas as formas do real, num processo em que aquilo que é apreendido contraditoriamente no quadro racional se torna complementar, em que o que parece divergente é transportado para um lugar de convergência, em que não há «positivo» nem «negativo», mas dupla presença. E concluem: «Toutes les options surréalistes sont marquées de cette tentative générale de réconciliation des opposés — mais une réconciliation qui ne soit jamais établie à demeure, qui ne mette pas fin au mouvement» (*Le Surréalisme — Théories, Thèmes, Techniques*, Paris, Larousse, 1972, pp.

86-87). E Robert Bréchon aponta a diferença entre o plano desperto e o plano onírico, baseada numa oposição entre entidades compactas e entidades fluidas: «Le monde de la veille est celui de la séparation et de la discontinuité, le monde onirique est celui de la fusion et de la participation» (*op. cit.*, p. 41).

51 Paul Éluard, *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, in *Oeuvres Complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 748.

52 *Espaço Espanhol*, in *Poesia Completa e Prosa, op.cit.*, p. 1131. Sublinhado meu. Num estudo consagrado à especificidade da metáfora barroca, Giuseppe Conte ressalta precisamente que «la vocazione del segno barocco è combinatoria» (*La Metafora Barocca — Saggio sulle Poetiche del Seicento*, Milano, U. Mursia & C., 1972, p. 157).

53 «A Poesia e o nosso Tempo», art. cit. Cf. também «Marguí», in *A Idade do Serrote, op. cit.*, p. 932: «Sabendo que se escapa a tudo, menos à metáfora, corrijo a definição proposta: 'O homem é um animal reincidente no erro, e que se nutre de metáforas'; cf. ainda «Texto de Consulta» (*Convergência, op. cit.*, p. 738): «Serviremos a metáfora?/ Arquivaremos a? // Metáfora: instrumento máximo; / CASSIRER. / A própria linguagem do homem. / ORTEGA Y GASSET/ Invenção / translação».

54 São famosas as afirmações de Aragon: «Le vice appelé surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*» (*apud* Sarane Alexandrian, *L'Art Surréaliste*, Paris, Fernand Hazan, 1969, p. 48); «La poésie est par essence orageuse, et chaque image doit produire un cataclysme» (*Traité du Style*, Paris, Gallimard, 1983, p. 139). Retomando a definição de Pierre Reverdy e o excerto de Lautréamont, Breton sublinha: «Foi da aproximação de certa maneira fortuita dos dois termos que brotou uma luz especial, a *luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da fâisca obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores» («Manifesto do Surrealismo», in *op.cit.*, p. 59); cf. ainda André Breton, «Do Surrealismo em suas Obras Vivas», in *idem*, p. 354: «A atitude do Surrealismo quanto à natureza é antes de mais nada orientada pela concepção inicial que tem da 'imagem' poética. Sabe-se que ele viu nela o meio de obter, muito mais em condições de extrema distensão do que de extrema concentração do espírito, certos traços de fogo ligando dois elementos da realidade de categorias tão afastadas uma da outra que a razão se recusaria a relacioná-las».

55 Cf. Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, José Corti, 1969, pp. 284-285.

56 *Conversa Portátil*, *op. cit.*, pp. 1451-1453. É de notar que apenas nestes excertos se encontram bem representados os vários tipos de imagem que André Breton descreve e exemplifica no Manifesto do Surrealismo de 1924 (cf. *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, pp. 60-61).

57 «Paysage» (1931), in *Papiers*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1567. Cf. André Breton, «Peixe Solúvel» (1924), in *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 90: «E o caixote esbarra por ordem contra as árvores que lhe fazem um grande *sol azul* durante algumas horas, quando um toiro mais corajoso do que os outros, ou um rochedo, não tenta arrombá-lo» (sublinhado meu). Cf. Paul Éluard, poema VII da secção «Premièrement» de *L'Amour de la Poésie* (1929): «La terre est bleue comme une orange» (*Oeuvres Complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 232).

58 É o próprio Breton o primeiro a fazer esta aproximação. No Manifesto de 1924, observa: «Os processos surrealistas exigiriam aliás ser alargados. Tudo é bom para obter de certas associações a desejada instantaneidade. As colagens de Picasso e de Braque têm o mesmo valor que a introdução de um lugar-comum num desenvolvimento literário do mais castigado dos estilos» (*Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 63).

59 *Les Chants de Maldoror*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 233-234. Murilo Mendes alude à célebre fórmula de Lautréamont com frequência. Cf. «A Caixinha de Música», in *Poliedro*, *op. cit.*, p. 1005: «[...] jardins de Capuleto ilustrados por Shakespeare e Castro Alves (encontro nada crítico, mais insólito que o outro, do guarda-chuva com a máquina de costura); cf. também «Lautréamont», in *Ipotesi*, in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1529: «Sono vicino a te quando percorri Max Ernst: / 'La rencontre fortuite sur une table de disséction / d'une machine à coudre et d'un parapluie'». Também no retrato-relâmpago de Lautréamont Murilo apresenta o poeta francês fundido com Max Ernst: «cria colagens de palavras e cenas sob o signo mágico da anamorfose: antecipa Max Ernst» (*Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1280).

60 Como sublinha Breton: «Não existe na hora actual qualquer diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Éluard ou de Benjamin Péret e uma tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. [...] A fusão das duas artes tende a operar-se tão estreitamente nos nossos dias, que se torna por assim dizer indiferente a homens como Arp ou

como Dalí exprimirem-se sob a forma poética ou plástica» («Situação Surrealista do Objecto», in *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, p. 303).

61 *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1250.

62 Cartas a Carlos Drummond de Andrade, *Espólio de Carlos Drummond de Andrade*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.

63 Respectivamente: *Convergência*, *op. cit.*, p. 712; *Poliedro*, *op. cit.*, p. 1020; *Ipotesi*, *op. cit.*, p. 1526; *Papiers*, *op. cit.*, p. 1585.

64 Hegel, *Estética — Poesia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1980, p. 10.

65 *Manifestos do Surrealismo*, *op. cit.*, pp. 46-47. Sublinhado meu. Note-se ainda que, em «Situação Surrealista do Objecto», Breton faz questão de sublinhar que o automatismo «constitui o passo fundamental do Surrealismo» (*idem*, p. 314).

66 *Recordações de Ismael Nery*, *op. cit.*, p. 113; *Retratos-Relâmpago*, *op. cit.*, p. 1238.

67 «Labirinto para Murilo Mendes», *Nova 1 — Magazine de Poesia e Desenho*, Lisboa, Inverno de 1975, p. 132.

68 Ent. cit. a Waldir Ayala, p. 5. Cf. ainda, a título de exemplo, «Gino Severini», in *A Invenção do Finito*, *op. cit.*, p. 1334, «O Rito Gerab», in *As Metamorfoses*, *op. cit.*, p. 331, e «Contemplação de Alphonsus», in *Contemplação de Ouro Preto*, *op. cit.*, pp. 491-492.

69 No comentário ao livro *A Poesia em Pânico*, Luciana Stegagno Picchio descreve a obra como «um dos poucos exemplos daquele 'surrealismo lúcido' que, num certo sentido, separa a experiência modernista brasileira da francesa e em geral da hispano-americana» (Murilo Mendes, *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1639).

70 Cf. José Paulo Paes, «O Poeta / Profeta da Bagunça Transcendente», in *Os Perigos da Poesia e outros Ensaaios*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1997, p. 172.