

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - UFU
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

VALÉRIA DAIANE SOARES RODRIGUES

**O SURREALISMO EM MURILO MENDES E PABLO NERUDA:
AS CONFIGURAÇÕES DA NOITE, O CICLO DO TEMPO E A FORÇA IMAGÉTICA
QUE EMANA DOS VERSOS.**

**UBERLÂNDIA, MG
2024**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

VALÉRIA DAIANE SOARES RODRIGUES

**O SURREALISMO EM MURILO MENDES E PABLO NERUDA:
AS CONFIGURAÇÕES DA NOITE, O CICLO DO TEMPO E A FORÇA IMAGÉTICA
QUE EMANA DOS VERSOS.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia- UFU, como requisito para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Identidades.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Guilherme Cabral Bento.

**UBERLÂNDIA, MG
2024**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R006 2024	<p>Rodrigues, Valéria Daiane Soares, 1982- O surrealismo em Murilo Mendes e Pablo Neruda [recurso eletrônico] : As configurações da noite, o ciclo do tempo e a força imagética que emana dos versos / Valéria Daiane Soares Rodrigues. - 2024.</p> <p>Orientador: Sérgio Guilherme Cabral Bento. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.260 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Bento, Sérgio Guilherme Cabral, 1979- , (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU: 82</p>
--------------	---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	03 de maio de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	12013TLT017				
Nome do Discente:	Valéria Daiane Soares Rodrigues				
Título do Trabalho:	O surrealismo em Murilo Mendes e Pablo Neruda: as configurações da noite, o ciclo do tempo e a força imagética que emana dos versos				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Voz e diferença na poesia e na canção				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Sérgio Guilherme Cabral Bento da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Erick Gontijo Costa do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais / CEFET-MG ; Maria Silva Prado Lessa da Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ; Ana Érica Reis da Silva Kühn da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Eduardo Horta Nassif Veras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro / UFTM.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Sérgio Bento, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Sérgio Guilherme Cabral Bento, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/05/2024, às 17:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Erick Gontijo Costa, Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Horta Nassif Veras, Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Silva Prado Lessa, Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Érica Reis da Silva Kühn, Professor(a) do Magistério Superior**, em 03/05/2024, às 17:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Valéria Daiane Soares Rodrigues, Usuário Externo**, em 03/05/2024, às 17:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5386326** e o código CRC **9237ADA2**.

Aos meus pais, Vanjo e Helena!
Ao meu marido, Flávio!
Ao meu filho, Luca!

AGRADECIMENTOS

A Deus, presença constante em minhas reflexões sobre a vida.

Aos professores da Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES, que fizeram parte de minha trajetória acadêmica, especialmente, a professora Aurora Cardoso de Quadros, que me acompanhou na iniciação científica voluntária, ocasião na qual entendi a literatura como um caminho de consolidação do que sou e do que desejo como profissão.

Aos professores da UNIMONTES que estiveram em minha caminhada durante o Mestrado em Letras/Estudos Literários, especialmente, a professora Ivana Ferrante Rebello, minha orientadora, que tanto contribuiu para minha caminhada como pesquisadora.

Aos meus colegas do Departamento de Estágios e Práticas Escolares – DEPE e da Pró-reitoria de Extensão da UNIMONTES que compartilharam comigo as angústias de cada fase do Doutorado.

Aos professores e servidores da Universidade Federal de Uberlândia- UFU que estiveram em minha trajetória durante o Doutorado. Mudar de Instituição fez com que eu saísse da minha zona de conforto e buscasse entender novos paradigmas de pesquisa.

Ao professor Doutor Sérgio Guilherme Cabral Bento que me orientou nessa intensa jornada de estudo. Que encontro feliz! Foram trocas pontuais e importantes, as quais me fizeram crescer como pesquisadora.

À Professora Doutora Ana Érica Kühn e ao Professor Doutor Eduardo Horta Nassif Veras, que participaram do meu exame de qualificação e defesa da tese, oferecendo importantes sugestões para composição da tese.

Aos professores Maria Silva Prado Lessa e Erick Gontijo Costa que participaram de minha banda de defesa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais – FAPEMIG, pelo suporte financeiro.

Aos meus pais, Vanjo e Helena, por tantos ensinamentos, especialmente, por terem me preparado para enfrentar, sempre de cabeça erguida, os desafios que compuseram e compõem minha caminhada pessoal e profissional.

À minha família e amigos queridos que fazem parte da minha vida, torcem por mim e comemoram comigo as vitórias na mesma medida em que estendem as mãos quando preciso de ajuda.

Ao meu marido, Flávio, que soube entender minha ausência nesses últimos quatro anos e cuidou do nosso filho com todo amor e cuidado.

À minha sogra, Dona Lia, minha mãe, Helena, e minha cunhada, Maria Edite, que me ajudaram a cuidar de Luca, levando-o para viver importantes momentos enquanto eu me dedicava aos estudos.

Ao meu filho, Luca, razão de eu querer ser, cotidianamente, uma pessoa melhor!

Não é o temor da loucura que vai nos obrigar a içar a meio pau a bandeira da imaginação.
(Breton, 1924)

RESUMO

Esta tese apresenta os resultados de uma pesquisa de doutorado, intitulada “O Surrealismo na Expressão poética de Murilo Mendes e Pablo Neruda”, cujo objetivo foi investigar as marcas do Surrealismo na poesia dos escritores latino-americanos, especialmente nas obras *Poesia Liberdade*, publicada em 1947, pelo poeta de Minas Gerais e *Residencia en la Tierra* de autoria do poeta chileno, elaborada entre os anos de 1925 a 1947. O problema de pesquisa se constituiu a partir da seguinte pergunta: quando pensamos na manifestação do Surrealismo na poética de escritores da América Latina, os nomes de Murilo Mendes e Pablo Neruda sempre vêm à tona, contudo, quais são, de fato, as características do movimento no texto poético? Para responder a tal questionamento, recorreremos a um estudo de natureza crítico-biográfico a partir do método hipotético-dedutivo que se fundamentou na leitura e análise do texto literário e na fortuna crítica que versa sobre vida e obra dos poetas. Para tanto, lançamos mão da contribuição de Frias (2012), Araújo (2011), Cravançola (2010), Alonso (1968), Bahk (2005), Gonzaga (2009), Predmore (2004), entre outros. Além disso, foi fundamental recorrer a textos que oferecessem bases para entendimento do Surrealismo enquanto movimento artístico, com intuito de entender as configurações políticas, econômicas e sociais que deram origem a este e a outros movimentos vanguardistas surgidos na Europa no início do século XX. Entre os principais teóricos que tratam sobre o movimento, destacamos: Teles (2022), Paes (2019), Ginzburg e Leirner (2008), Benjamin (1996), Bachelard (1988), entre outros. A análise dos poemas possibilitou a compreensão de que o ciclo do tempo e as figurações da noite, aspectos tão caro aos preceitos surrealistas, emergem com muita força da poética de ambos, a partir de uma roupagem onírica, imagética e imbuídas de um sentimento que vai de encontro a um compromisso artístico, histórico e social. Além do tempo e da noite, abordamos outras imagens historicamente construídas e que também se apresentaram comuns aos poetas: o apocalipse bíblico, a imagem da sombra e a imagem da guerra. O conjunto dos temas abordados nos possibilita afirmar que os poetas, quando da escrita das obras, converteram-se em porta-vozes da estética surrealista ainda que com uma roupagem distinta do que foi apregoado por André Breton.

Palavras-Chave: Murilo Mendes. *Poesia Liberdade*. Pablo Neruda. *Residencia en la tierra*. Surrealismo.

ABSTRACT

This thesis presents the results of a doctoral research under title of “The Surrealism in the Murilo Mendes’ and Pablo Neruda’s Poetic Expression”. Its intent was to analyze the marks of surrealism in the poetry of Latin American writers, especially in *Poesia Liberdade* by Murilo Mendes - published in 1947 – and *Residencia en la Tierra* by Pablo Neruda – wrote between 1925 and 1947. The research problem was formed from the following statement: whenever we think about the manifestation of surrealism in the poetics of Latin American writers, Murilo Mendes and Pablo Neruda always come to surface. However, what are, in fact, the characteristics of surrealism in the poetic text? To answer it, we made a critical-biographical study grounded in the hypothetical-deductive method from reading and analysis of literary and critical texts about lives and works of those poets. Thus, we resorted the contributions of Frias (2012), Araújo (2011), Cravançola (2010), Alonso (1968), Bahk (2005), Gonzaga (2009), Predmore (2004), and others. Besides it was essential to use texts that offered basis for understanding of Surrealism as an artistic movement due to our need for comprehending political, economic and social layout that gave rise to this and other avant-garde movements in Europe at the beginning of the 20th century. Among the main theorists who have studied Surrealism, we highlight: Teles (2022), Paes (2019), Ginzburg e Leirner (2008), Benjamin (1996), Bachelard (1988), and others. The analysis of the poems made it possible to understand that the cycle of time and the figurations of the night - which are so dear features to surrealist precepts – appear with great strength in poetics of both from an oniric, imagery appearance and also filled with a feeling that goes against an artistic, historical and social commitment. In addition to the time and the night, we addressed other historically constructed images that were common to both poets: the biblical apocalypse, images of shadow and war. The themes addressed in this research allows us to assert, based on writing of their works, those poets became spokespeople for surrealist aesthetics albeit using a different guise from what was proclaimed by André Breton.

Keywords: Murilo Mendes. *Poesia Liberdade*. Pablo Neruda. *Residencia en la tierra*. Surrealism.

RESUMEN

Esta tesis presenta los resultados de una investigación doctoral, titulada “O Surrealismo na Expressão poética de Murilo Mendes e Pablo Neruda”, cuyo objetivo fue investigar las huellas del Surrealismo en la poesía de los escritores latinoamericanos, especialmente en las obras *Poesia Liberdade*, publicada en 1947, por el poeta de Minas Gerais y *Residencia en la Tierra* escrita por el poeta chileno, entre los años 1925 y 1947. El problema de investigación se constituyó a partir de la siguiente pregunta: cuándo pensamos en la manifestación del Surrealismo en la poética de escritores latinoamericanos, siempre surgen los nombres de Murilo Mendes y Pablo Neruda, pero ¿cuáles son, en realidad, las características del movimiento en el texto poético? Para contestar a esta pregunta, recurrimos a un estudio de carácter crítico-biográfico basado en el método hipotético deductivo que se basó en la lectura y análisis del texto literario y la fortuna crítica que aborda la vida y obra de los poetas. Para ello, utilizamos los aportes de Frías (2012), Araújo (2011), Cravançola (2010), Alonso (1968), Bahk (2005), Gonzaga (2009), Predmore (2004), entre otros. Además, fue imprescindible utilizar textos que ofrecieron una base para entender el Surrealismo como movimiento artístico, con el objetivo de comprender las configuraciones políticas, económicas y sociales que dieron origen a éste y otros movimientos de vanguardia que surgieron en Europa a principios del siglo XX. Entre los principales teóricos que abordan el movimiento destacamos: Teles (2022), Paes (2019), Ginzburg y Leirner (2008), Benjamin (1996), Bachelard (1988), entre otros. El análisis de los poemas permitió comprender que el ciclo del tiempo y las figuraciones de la noche, aspectos tan importantes para los preceptos surrealistas, emergen con gran fuerza de la poética de ambos, desde una forma onírica, imaginaria y cargada de un sentimiento direccionado a un compromiso artístico, histórico y social. Además del tiempo y la noche, abordamos otras imágenes construidas históricamente y que también fueron comunes a los poetas: el apocalipsis bíblico, la imagen de la sombra y la imagen de la guerra. El conjunto de los temas tratados permite afirmar que los poetas, al escribir sus obras, se convirtieron en portavoces de la estética surrealista, aunque con una apariencia diferente a la proclamada por André Breton.

Palabras Clave: Murilo Mendes. *Poesia Liberdade*. Pablo Neruda. *Residencia en la tierra*. El Surrealismo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O SURREALISMO: CONSIDERAÇÕES GERAIS	17
1.1 Configurações do Surrealismo na América Latina.....	38
1.2 O Surrealismo: poesia e sociedade	49
2- MURILO MENDES, POESIA LIBERDADE E O SURREALISMO.....	62
2.1 Murilo Mendes: o poeta dos contrastes.	62
2.2 <i>Poesia Liberdade</i> e a representação de um “Mundo Caim”.....	76
2.3 As configurações do “Poema-tempo” em <i>Poesia liberdade</i>	80
2.4 As figurações da noite em <i>Poesia Liberdade</i>	87
3. PABLO NERUDA, RESIDENCIA EN LA TIERRA E O SURREALISMO	97
3.1 Pablo Neruda: um poeta plural	99
3.2 <i>Residencia en la tierra</i> : “o mundo em putrefação”	107
3.3 A representação do tempo em <i>Residencia en la tierra</i>	114
3.4 As figurações da noite em <i>Residencia en la tierra</i>	122
4. MURILO MENDES, PABLO NERUDA E A FORÇA IMAGÉTICA QUE DESPONTA DOS VERSOS.	130
4.1 As figurações da noite e do tempo em <i>Poesia Liberdade</i> e <i>Residencia en la tierra</i>	131
4.2- Murilo Mendes, Pablo Neruda e o apocalipse bíblico.	142
4.3 A imagem da sombra em <i>Poesia Liberdade</i> e <i>Residencia en la tierra</i>	150
4.4 Imagem da guerra em <i>Poesia Liberdade</i> e <i>Tercera Residencia</i>	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179

INTRODUÇÃO

[...]
 Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
 de toda a precisão se incorporaram
 ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
 sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
 Que Neruda me dê sua gravata chamejante.
 Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
 São todos meus irmãos, não são jornais
 nem deslizar de lancha entre camélias:
 é toda a minha vida que joguei.

Carlos Drummond de Andrade

Em “Consideração do Poema”¹, Carlos Drummond de Andrade anuncia uma irmandade entre artistas, evidenciando, em consequência, a leitura atenta da obra de importantes escritores que souberam retratar os dramas que perpassaram a vida do homem fruto das transformações do século XX. Nos versos em epígrafe, o poeta mineiro lança mão de verbos, empregados na primeira pessoa do singular - Furto, Bebo, perco - e que, em comum, carregam uma ideia “antropofágica”. Ao invés da ingestão de partes do corpo humano, comumente atribuída ao sentido do vocábulo, observa-se que esse processo antropofágico simboliza a ingestão de ideias e ou ideais de poetas que, de certa forma, o completa, quanto à empreitada de representar, em versos, as experiências de homens “comuns”. Ao analisar a trajetória desses poetas mencionados por Drummond, percebe-se que são notadamente artistas que utilizaram do discurso como arma de combate, em tons muitas vezes subversivos. Percebe-se, ainda, o coincidente envolvimento da maioria deles com os movimentos vanguardistas que surgiram ao longo do século XX. Não configura pretensão desta tese analisar os muitos sentidos que perpassam esse trecho do poema drummondiano, mas sim, anunciá-lo como potencializador de investigação sobre a obra de dois poetas latino-americanos — Murilo Mendes e Pablo Neruda — citados sequencialmente pelo poeta de Itabira e que demandam uma análise mais apurada, especialmente no que concerne ao envolvimento de ambos com as tendências surrealistas e como essas ideias estão representadas no texto poético.

Sobre os poetas, é importante sinalizar que, em 13 de maio de 1901, nascia na cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais, Murilo Mendes, considerado por muitos críticos como um dos mais importantes nomes da literatura brasileira do século XX. Três anos depois, em 12 de julho de 1904, nascia na cidade de Parral, Chile, Ricardo Eliécer Neftalí

¹ Poema constante da obra *A Rosa do Povo*, publicada em 1945.

Reyes Basoalto, posteriormente conhecido como Pablo Neruda. Duas décadas depois, nascia na Europa um movimento artístico e literário, denominado Surrealismo, que buscava, entre outras coisas, explicar as relações sociais conflituosas decorrentes do contexto típico do período entre guerras. Assim, contemporâneos de uma época marcada por fortes embates políticos, crises econômicas mundiais e transformações sociais significativas, os escritores desenvolveram um projeto de literatura consistente e profícuo, que traduziu em palavras e versos conjecturas acerca do espaço, das relações sociais, políticas, econômicas e culturais do tempo em que viveram. Nesse sentido, esses escritores, cada qual no seu respectivo estilo e com uma assinatura poética muito peculiar, deixaram importantes contribuições para a literatura da América Latina.

Esta tese, pois, busca apresentar uma leitura comparativa entre esses dois poetas tão divergentes, quanto conhecidos, cujos pontos de interseção ainda parecem nebulosos e estão a demandar mais reflexões. Conhecê-los comparativamente configurou-se como um caminho para refletir sobre o inquestionável isolamento do Brasil na literatura da América Latina, cuja maior barreira resultaria, talvez, das diferenças de língua e/ou processo de colonização, conforme defendem alguns críticos. Além disso, não foram encontrados trabalhos que os lessem comparativamente. Dessa forma, o presente estudo consolida um projeto de especialização e formação profissional há muito acalentado, que tem por base conciliar estudos de literatura brasileira e literatura hispânica.

Considerando a multiplicidade que configura a poética de ambos e consciente da impossibilidade de apreender todos os aspectos que lhes são inerentes, esta tese apresenta um conjunto de reflexões que busca pensar sobre as marcas da vanguarda surrealista na composição dos poemas de Murilo Mendes e Pablo Neruda. Para tanto, o objetivo geral constituiu-se por: analisar as configurações do Surrealismo na expressão poética de Murilo Mendes e Pablo Neruda a partir da leitura dos poemas constantes nas obras *Poesia Liberdade* (1947), de Murilo Mendes, e *Residencia en la tierra* (1925-1947²), de Pablo Neruda. Ler os poemas representou, ainda, uma oportunidade para percebê-los como fontes excepcionais para a avaliação das condições e efeitos peculiares ao cruzamento entre

² *Residencia en la tierra* configura-se como uma coletânea de poemas escritos por Pablo Neruda: *Residencia en la tierra I*, publicado em Madrid em 1933, (poemas escritos entre 1925 a 1931) *Residencia en la tierra II*, publicado em 1935 (contendo os poemas publicados na edição de 1933 e poemas escritos entre os anos de 1931 a 1935) e *Tercera Residencia*, publicado em 1947 (importante registrar que nessa edição estão presentes os poemas constantes em *España en el Corazón*, que relata os horrores da guerra civil espanhola).

história e literatura, além de oferecer um panorama do movimento surrealista no Brasil e no Chile, servindo como amostra de sua concretização na América Latina.

Sabe-se que a fortuna crítica que versa sobre a obra dos poetas é bastante extensa e diversificada. Dessa forma, conscientes da impossibilidade de citar todos os textos e/ou apreender todos os aspectos que configuram a caminhada pessoal e literária de ambos, optamos por focar nos textos literários e nas contribuições de críticos que tratam sobre a trajetória dos poetas, especialmente, quanto ao envolvimento de ambos com a estética surrealista.

No primeiro capítulo, intitulado “O Surrealismo: considerações gerais”, apresentamos informações relacionadas ao surgimento do movimento surrealista, suas bases, seus conceitos-chaves, suas características, seus principais representantes em terras europeias, especialmente, no contexto francês, tido como berço do movimento. Refletimos, também, sobre a transformação proposta pelo movimento surrealista, tanto em termos estéticos, quanto políticos e sociais, abordando, especialmente, a relação entre poesia e sociedade, e poesia e contexto social. Já no primeiro capítulo apresentamos a análise de dois poemas “Overmundo”, de Murilo Mendes; e “*Walking Around*”, de Pablo Neruda; com intuito de que o mergulho no texto poético trouxesse respostas para as tensões que rondaram o ambiente de produção de ambos e nos permitisse verificar essa relação entre poesia e sociedade. É importante salientar que esse primeiro capítulo é bastante conceitual e permeado pela contribuição dos críticos em relação ao tema, servindo de base para entendimento dos textos literários escolhidos como *corpus* deste estudo e que estão analisados nos capítulos seguintes. Esta primeira parte está dividida em três tópicos: O Surrealismo: considerações gerais, Configurações do Surrealismo na América Latina e O Surrealismo: poesia e sociedade.

O segundo capítulo é dedicado ao poeta brasileiro: “Murilo Mendes, *Poesia Liberdade* e o Surrealismo”. Nele abordamos aspectos relacionados à vida e à obra do poeta, buscando entender sua caminhada pessoal, profissional, o alcance de sua produção literária e sua importância para o cenário cultural brasileiro, considerando que essas informações são imprescindíveis para o entendimento das questões que norteiam este estudo. Para tanto, contamos com a contribuição de críticos que tratam sobre sua trajetória pessoal e literária. O capítulo está subdividido em quatro tópicos. O primeiro deles, intitulado “Murilo Mendes: o poeta dos contrastes” traz à baila informações gerais sobre a contribuição da crítica especializada que se debruçou sobre sua extensa produção literária

ao longo dos anos — percurso pessoal e profissional, obras publicadas em vida e postumamente, amizades oriundas de sua relação com a literatura, entre outros aspectos — lembrando sobre a impossibilidade de menção a todos os textos que versam sobre a trajetória de Murilo. O segundo, “*Poesia Liberdade e a representação de um Mundo Caim*” trata especificamente do livro *Poesia Liberdade* (1947), nosso objeto de estudo. Nele, abordamos, a partir da contribuição de críticos que também se dedicaram a entender e apreciar a obra de Murilo: aspectos estruturais e semânticos que perpassam os poemas constantes na obra, seu contexto de produção, os principais temas, as marcas do Surrealismo no texto poético, entre outros aspectos. Nos dois últimos tópicos deste segundo capítulo, nomeados como: “As configurações do “Poema tempo” em *Poesia Liberdade*” e “As Figurações da noite em *Poesia Liberdade*”, dedicamo-nos à análise dos seguintes poemas: “Poema da tarde”, “Poema Dialético”, “Poema de além-túmulo” e “Pós-poema”, que nos permitiram refletir sobre o ciclo da vida em meio a um compromisso com o curso do tempo; além de “A noite e suas operações” e “Elegia Nova” que trouxeram a perspectiva da noite e do ambiente onírico, enquanto instrumentos capazes de impulsionar e/ou transformar o fazer literário, com tons surrealistas.

O terceiro capítulo é destinado ao poeta chileno, tendo sua composição estrutural semelhante ao segundo capítulo: “Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* e o Surrealismo”. Os apontamentos críticos que versam sobre o chileno oportunizaram a compreensão de como sua vida se confunde e se funde à sua produção literária, permitindo, em consequência, entender sua importância para a literatura chilena e latino-americana. O capítulo está organizado em quatro tópicos. O primeiro deles, “Pablo Neruda: um poeta plural” apresenta aspectos relacionados à sua vida e obra. Conhecer o percurso de vida do poeta chileno foi imprescindível para o entendimento de sua poética, que se revela: vasta, diversificada, conturbada, apaixonada, surrealista, tensa, política e comprometida com o social. O segundo tópico intitulado “*Residencia en la tierra*: o mundo em putrefação” oferece uma análise das Residencias, evidenciando: seu contexto de produção, sua estrutura, as marcas do Surrealismo, entre outros aspectos, sempre à luz da crítica especializada que se dedicou e se dedica ao estudo da obra nerudiana. Os dois últimos tópicos trazem a análise de alguns poemas, a saber: “*El Reloj Caído en el mar*”, “*Madrigal escrito en invierno*”, “*Vuelve el Otoño*”, “*Colección Nocturna*” e “*Establecimientos nocturnos*”, que oportunizam entender o forte apelo relacionado à presença da noite e do tempo na poética de Neruda, em meio a um cenário surrealista.

No quarto e último capítulo, intitulado “Murilo Mendes, Pablo Neruda e a força imagética que desponta dos versos”, apresentamos uma análise de imagens que aparecem com frequência nos versos, estabelecendo uma comparação entre os processos de escrita, a partir do envolvimento de ambos com as tendências surrealistas. Após leitura minuciosa das obras escolhidas como *corpus* para nossa pesquisa, elegemos quatro temas/imagens que se revelaram comuns aos poetas e que, em nossa concepção, mereceram uma análise mais apurada. O primeiro tópico, intitulado “As figurações da noite e do tempo em *Poesia Liberdade e Residencia en la tierra*” busca aprofundar as discussões iniciadas no segundo e terceiro capítulos em relação à presença da “noite” e do “tempo” nas obras. Como novidade, apresentamos uma leitura comparada com intuito de verificar as semelhanças e dissidências. Para tanto, lançamos mão da leitura dos poemas “Túnel do Século” e “O tempo”, de Murilo Mendes, e “*Entierro en el este*” e “*Unidad*”, de Pablo Neruda, que, em conjunto com os poemas analisados nos capítulos anteriores, forneceram a medida de como a atmosfera onírica e o ciclo do tempo se revelam pontos centrais das obras que compuseram nosso *corpus* de pesquisa. No segundo tópico, intitulado “Murilo Mendes, Pablo Neruda e o apocalipse bíblico”, trazemos uma análise dos poemas “Maran Atha!” de Murilo Mendes e “*Caballo de los sueños*” de Pablo Neruda, que, em nossa visão, são mais bem entendidos a partir do jogo intertextual com a Bíblia Sagrada, especialmente, o Livro “Apocalipse”, que faz referência ao juízo final, conforme preceitos bíblicos. Vale destacar que há outros poemas que dialogam com a Bíblia Sagrada, tanto em Murilo Mendes quanto Pablo Neruda, entretanto, nesses dois poemas, especificamente, estão mais presentes as marcas relacionadas ao apocalipse. No terceiro tópico, intitulado “A imagem da sombra em *Poesia Liberdade e Residencia en la tierra*”, buscamos demonstrar o quanto a imagem da “sombra” ronda a composição dos versos, sob distintos significados. A fim de verificar tais ocorrências, em *Poesia Liberdade* (1947), e considerando a impossibilidade de analisar todos os poemas, optamos por apresentar a análise integral do poema “Tempo íntimo” e alguns trechos de outros poemas que utilizam a sombra como matéria poética, tais como “Poema presente”, “Poema Estático”, “O Cemitério”, entre outros. No que se refere à *Residencia en la tierra*, apresentamos uma análise integral do poema “*Sistema Sombrio*”, bem como trechos dos poemas “*Significa Sombras*”, “*Débil del alba*”, “*Entrada a la madera*”, entre outros. A leitura dos poemas revelou que a imagem da sombra aparece na poética de ambos, a partir de diversas roupagens, configurando-se como marca quase sempre atrelada à materialização das ideias surrealistas. No quarto e último tópico,

intitulado “A imagem da guerra em *Poesia Liberdade e Tercera Residencia*”, incluímos uma leitura atenta de alguns poemas que tratam sobre a temática da guerra nas obras mencionadas. Para tanto, apresentamos a leitura dos poemas “A ceia Sinistra” e “Choques”, de Murilo Mendes, além de “*Bombardeo*”, “*Maldición*” e “*Canto a Stalingrado*”, de Pablo Neruda, que nos possibilitou perceber o quanto a guerra serviu como *input* para a criação poética de ambos, nas obras analisadas.

1. O SURREALISMO: CONSIDERAÇÕES GERAIS

“O surrealismo domina a história da sensibilidade do século XX. Raros são os campos da vida cultural que escaparam do seu ativismo apaixonado” (Guinsburg; Leirner, 2008, p. 6). Com essas colocações iniciais, J. Guinsburg e Sheila Leirner anunciam a motivação inicial para organização da obra *O Surrealismo*, que condensa aspectos assumidos pelo movimento ao longo de décadas. Desde a apresentação da obra, denominada como *A última manifestação da Avant-garde Histórica*, os organizadores já sinalizam aspectos relevantes, tais como a relação das ideias surrealistas com os preceitos que já existiam desde o romantismo, como, por exemplo, “afirmação da natureza essencialmente poética do homem, o apelo aos poderes do inconsciente, da imaginação e do sonho, a identificação da ciência com a poesia, da literatura com a vida e esperança milenária fundada numa transformação do homem” (Guinsburg; Leirner, 2008, p. 6). Os estudiosos sinalizam ainda o fato de o movimento ter vivenciado uma transição entre o que denominam como fase da intuição rumo à razão. Já na fase da intuição observa-se, na visão desses, o desejo de identificação com o inconsciente e, conseqüentemente, o estabelecimento de uma relação com os sonhos, com a loucura e com os estados alucinatórios. Quanto à razão, creditam a busca de “leis” que dessem conta de avaliar o homem fruto das transformações do século XX, ou seja, configura-se como desejo de “[...] empreender a busca de “um novo mundo” e uma “nova vida” para encontrar novos valores” (Guinsburg; Leirner, 2008, p. 7). A princípio, tal relação conceitual pode oferecer a ideia de que o surrealismo e as demais vanguardas configuram-se como movimentos de fácil definição e/ou compreensão. Entretanto, uma olhada atenta à obra de Ranciere (2009) nos oferece subsídios para pensar e questionar a ocorrência de movimentos que tenham como pretensão “criar” essas novas realidades. O referido estudioso trabalha com o conceito de “partilha do sensível”, unindo as discussões em torno de política e estética. Para referir-se à partilha do sensível, Ranciere (2009) considera a comunidade como porta voz de um processo ambíguo, visto que em seu ceio há um movimento de partilha, mas, também, há divisões disfarçadas sob um aparente efeito de igualdade universal. Enquanto os grupos sociais compartilham espaços físicos e ou paisagens, por exemplo, eles também convivem com o estigma das divisões/exclusões devido aos distintos papéis que desempenham na estrutura social. Neste contexto, para o autor, a política seria a manifestação e/ou emancipação de sujeitos sociais que não aceitam o lugar que lhes é imposto, promovendo, dessa forma, a redistribuição do sensível. Para o estudioso, a

estética, a partir de uma linguagem própria, também atua nesse processo de redistribuição, reordenando espaços e rompendo com formas de pertencimento. Logo, a estética tem uma dimensão política e a política tem uma dimensão estética. Nesse contexto, o surrealismo não pode ser visto simplesmente como um acontecimento histórico, mas, como um movimento político-estético, capaz de “bagunçar” as estruturas e certezas que regem a vida social, ainda que não possa abrigar dentro de si, de forma integral, a realização de uma nova ordem.

Buscando contextualizar a efervescência desses movimentos vanguardistas que tentaram dar conta de explicar a experiência humana no século XX, Luiz Nazário (2008), assegura que foi um tempo marcado por: revolução tecnológica, evolução dos meios de transporte, diversão propiciada pelo cinema e pelo rádio, a rapidez na troca de informações por conta do telefone, entre outros. Todo esse contexto gerou novas necessidades e, conseqüentemente, novas carências que permearam o convívio social. A tecnologia que, parecia capaz de suprir as deficiências humanas, trouxe o desemprego em massa e o desenrolar de tudo isso ocasionou conflitos. Desse contexto, surgiram esses movimentos estéticos, denominados como “vanguarda”, por meio dos quais distintos grupos de artistas tentavam dar conta de se encontrar em meio ao contexto conflituoso, típico das primeiras décadas do século XX, tais como: Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo.

Vale destacar que a palavra vanguarda tem origem no francês *avant-garde* que significa estar à frente, na dianteira de algo. Logo, esses movimentos vanguardistas vieram com intuito de criar algo novo, propondo, por meio das artes plásticas, cinema, teatro, fotografia e literatura uma nova forma de representação, que não servisse apenas para retratar fielmente o homem e/ou a natureza. Pelo contrário, foram criados (cada qual com sua especificidade) para questionar a representação tradicional e propor, conseqüentemente, quebrar as amarras do que era estabelecido como certo e errado, como bonito e feio, como real e irreal. Assim, o artista poderia usufruir de uma maior liberdade de expressão, fora dos padrões estabelecidos como ideais pelos clássicos. É certo que essas novas formas de fazer arte não foram aceitas de forma tranquila. Ao contrário, trouxeram o choque, as críticas e foram, em muitos momentos, desconsiderados e até ridicularizados por parte dos artistas e críticos mais conservadores. Sobre o conceito de Vanguarda, é interessante pensar na proposição de Clarice Lispector (1992) quando a escritora se propõe

a pensá-lo de forma mais profunda, questionando, em consequência, a dissociação entre forma e conteúdo:

Para mim a vanguarda seria, pois, um novo ponto de vista – mesmo que as vezes levasse apenas a mais um milímetro de visão. O novo modo de ver leva fatalmente a uma mudança formal – e agora estou, para melhor clarificação, usando a dicotomia de fundo e forma. E ainda utilizando essa divisão: a vanguarda de forma modifica o conceito das coisas, mas há o outro modo de vanguarda, que é uma maneira de ver que vai lenta e necessariamente transformando a forma (Lispector, 1992, s/p).

A proposição da estudiosa, presente no trecho acima, propõe pensar a vanguarda como uma forma de apreensão da realidade atrelado à consciência de si mesmo, o que conduz, conseqüentemente, a uma mudança na forma. Assim, o conceito de vanguarda estaria relacionado ao desenvolvimento de uma postura político estética.

Sobre as mudanças no fazer artístico, empreendidas a partir dos movimentos, Gilberto Mendonça Teles (2022) assegura que esses trouxeram a renovação da linguagem literária, renovação dos temas, desenvolvimento de novas técnicas de produção das obras e, ainda, uma nova forma de fazer poesia. Para o autor, “[...] é sobre a linguagem que vão atuar os primeiros manifestos futuristas, as tentativas de pulverização dos dadaístas e, depois, as forças mágicas da metáfora e do automatismo psíquico dos surrealistas” (Teles, 2022, s/p). O crítico cita, inclusive, que o tom de proclamação e sentido revolucionário da linguagem colocou em evidência um tipo de texto intitulado como manifesto, conferindo-lhe *status* de gênero e servindo como parâmetro para o lançamento de cada um dos movimentos vanguardistas. Teles aponta, também, que:

Se o futurismo e o Dadaísmo representam o lado mais radical e “destruidor” dos nossos processos literários, o Expressionismo, o Cubismo, o *esprit Nouveau* e o Surrealismo podem ser vistos como ordenadores de uma nova realidade, percebida através do processo geral da “destruição” que caracterizou todas essas vanguardas da época da Primeira Guerra Mundial (Teles, 2022, s/p).

Para o estudioso, tanto o movimento modernista brasileiro (ainda que tenha ocorrido antes do manifesto surrealista), quanto as vanguardas hispano-americanas sofreram influência desses movimentos nascidos na Europa na primeira metade do século XX. Nesse contexto, considerando a perspectiva de uma linha histórica que conduz ao surgimento do Surrealismo, nosso objeto de estudo, acreditamos ser necessário mencionar, ainda que de forma breve, o objetivo e principais representantes dos movimentos citados anteriormente.

O Futurismo, primeiro desses movimentos vanguardistas, na concepção de Teles (2022), tem uma história que se confunde com a vida do seu principal líder, Filippo

Marinetti, que lança o Manifesto do Futurismo, na França (mas direcionado à realidade italiana), em 20 de fevereiro de 1909. Ainda que o manifesto tenha sido lançado em 1909, o crítico afirma que o movimento foi organizado em três fases: 1905 a 1909, período no qual, esteticamente, defendia-se a utilização do verso livre; 1909 a 1914, em que são registradas a elaboração da maior parte dos manifestos com tendência à valorização da imaginação e da liberdade; e 1919, quando o Futurismo torna-se uma espécie de porta-voz do Fascismo. Em síntese: “[...] exaltou a vida moderna, procurou estabelecer o culto da máquina e da velocidade, pregando ao mesmo tempo a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária, no caso a sintaxe [...]” (Teles, 2022, s/p). Assim, esteticamente, pregava-se o uso livre das palavras, rompimento da cadeia sintática e estabelecimento de analogias. Entre as obras futuristas mais conhecidas, convém mencionar a tela *Velocidade do Automóvel* (1913), de Giacomo Balla:

Figura 1 - *Velocidade do Automóvel* (1913)



Fonte: <https://pt.wahooart.com>

A obra não traz a representação exata de um automóvel, mas, uma sensação abstrata da velocidade, a partir de uma configuração marcada por traços geométricos, características do Futurismo, em meio a um contexto quase monocromático, com predomínio do cinza. Tal cena configura-se como representação de um contexto político, econômico e social condizente com as descobertas tecnológicas do século XX e, conseqüentemente, com a ideia de modernidade e maquinização de tudo. A direção em que as formas, quase que fluidas, lembrando os gases que saem do escapamento dos

automóveis, são retratados, lembra um túnel, geometricamente projetado para ser lugar de passagem desses elementos que contribuem para a projeção da velocidade.

Enquanto o Futurismo ainda ocorria na França/Itália, surge, na Alemanha, o Expressionismo que buscava, sobretudo, incentivar a criação de obras que possibilitassem representar a expressão interior do ser, trazendo, em muitos contextos, imagens manifestas de forma patética. O manifesto expressionista foi lançado, em 1917, por Kasimir Edschmi, sendo considerado um movimento que traduz a insatisfação do homem alemão em face de sua realidade objetiva. Daí a busca por uma espécie de salvação que viria do interior. Em razão disso, o movimento refletiu em termos artísticos, políticos, filosóficos e religiosos, sendo “[...] mais do que um simples movimento artístico, foi uma revolução cultural que superou em unidade e coerência as ruidosas manifestações futuristas e antecipou claramente alguns aspectos essenciais do surrealismo” (Teles, 2022, s/p). Teles, no texto referido, estabelece três fases distintas para o movimento: a primeira seria a existência de pré-expressionista, como, por exemplo, os “autorretratos de Van Gogh” e o fato de o termo Expressionismo ter sido utilizado por Julien Auguste Hervé (1901); a segunda fase, no período de 1910 a 1920, em que a produção de obras no estilo foi mais abundante; e, durante a República de Weimar, culminando, com o seu término, em 1933, quando Hitler ascende ao poder. Uma das obras mais representativas do Expressionismo é intitulada *O grito* (1893), de Edvard Munch, sendo sua primeira versão pertencente ao acervo da Galeria Nacional de Oslo:

Figura 2 - *O Grito* (1893)



Fonte: <https://www.culturagenial.com>

Observa-se, na tela, a representação de um ser humano em estado de desespero, sobre uma ponte. As mãos na cabeça, os olhos e boca abertos, como simulação de um

grito, denunciam o medo, ansiedade e solidão que emerge do seu interior. O jogo de cores é bastante provocativo, forte e opressor. O azul do céu dá lugar a um alaranjado que desorienta e as formas distorcidas acentuam o estado de escuridão e sensação de vazio e angústia. A ideia de a cena ocorrer numa ponte sugere um lugar de passagem e de extravasamento de um estado interior que acena para as imagens do que seria um caminho em direção a algum lugar, uma fuga, talvez um caminho de morte. Essa possibilidade de demonstrar por meio da obra o sentimento que aflora do interior coaduna com os pressupostos do Expressionismo.

Sobre o Cubismo, Teles (2022) afirma que o movimento modernista francês e o Cubismo se confundem e que seu surgimento se dá a partir do encontro entre Apollinaire e outros artistas que se destacaram no início do século XX: Picasso, Braque, Delaunay, Picabia, Fernand Léger, Mondrian, Juan Gris, entre outros, a partir de 1905. Vale destacar que a técnica cubista pressupunha: “[...] a representação da realidade pelas estruturas geométricas, desmontando os objetos para que remontados pelo expectador, deixassem transparecer uma estrutura superior, a forma plástica essencial e verdadeira beleza” (Teles, 2022, s/p), ou seja, a ideia era transmitir a imagem total do objeto, mas, a fragmentação geométrica permitiria verificar os distintos ângulos do que se tentava representar. Importante destacar, também, que o movimento buscou o status de frente única dos grupos vanguardistas, repercutindo em outros movimentos que ocorriam, tais como o Futurismo e Expressionismo. O movimento não lançou propriamente um Manifesto Cubista, contudo, “[...] o artigo de Apollinaire “Méditations esthétiques”/ “Sur la peinture”, datado de 1913, pode ser tomado como um desses manifestos” (Teles, 2022, s/p). Uma das mais famosas obras cubistas é de autoria de Pablo Picasso, intitulada *Guernica* (1937), pertencente ao acervo do Museu Nacional Centro de Arte Reina S ofia, em Madri/Espanha, por meio da qual o artista retrata os horrores da Guerra Civil Espanhola:

Figura 3 - *Guernica*



Fonte: <https://www.culturagenial.com>

Guernica configura-se como uma tela pintada a óleo, com dimensão de 3,49 m x 7,76 m, produzida em 1937, a qual representa, sobretudo, um dos ataques mais sangrentos da Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939), que ocorreu na cidade de Guernica, em 1937. Observa-se um amontoado de seres e objetos fragmentados que parecem, à primeira vista, incoerentes. Contudo, uma olhada atenta permite vislumbrar uma cena dotada de significados coerentes com o momento histórico e com uma proposição técnica que decompõe para integrar. A utilização de cores sóbrias — branco, preto e cinza — sugere um ambiente de tristeza, dor e morte. A estruturação geométrica, proposta pelo Cubismo, fica perceptível em meio a corpos partidos, sobrepostos e/ou entrelaçados a essas formas. Fica latente, também, a expressão desses seres que se apresentam de maneira sofrida, aflita, desesperada. Em cada um deles, a boca aberta sugere movimento e o som de gritos; a mão do soldado, com uma espada apertada entre a mão, sugere uma morte que não ocorreu, mas é iminente e ao mesmo tempo sinaliza a possibilidade de resistência; a figura da mãe com uma criança no colo denuncia a morte de inocentes. Há presença de animais, entre os quais é interessante destacar a presença do touro — um forte apelo à cultura hispânica — sinalizando o fato de que nada ficou isento de sofrer os efeitos da guerra. Por fim, conscientes de que há muitos aspectos que poderiam ser explorados, finalizamos essa breve análise destacando a vela como símbolo de esperança em meio ao caos.

No que se refere ao movimento dadaísta, Teles (2022) o situa como uma reunião de outros movimentos vanguardistas: Futurismo, Expressionismo e Cubismo, ressaltando o fato de que contou com muitos manifestos e teve um caráter mais internacional do que os anteriores: Zurique (epicentro do movimento), Berlim, Colônia, Mônaco, Viena, Nova York, Paris, Barcelona e Moscou. Tristan Tzara (1896 – 1963), que lançou a maior parte

dos manifestos, foi considerado o principal líder. Teles, recuperando a contribuição de Guillermo de Torre apresenta uma síntese do Dadaísmo:

Dadá é o "dilúvio após o que tudo recomeça". O futurismo lançou-se contra o passado e sonhou uma superliteratura no século da "velocidade", o expressionismo via a destruição do mundo, mas sabendo que do caos se originaria uma estrutura superior, que era a verdadeira beleza. Para os dadaístas, entretanto, não havia passado, nem futuro: o que havia era a guerra, o nada, e a única coisa que restava ao artista era produzir uma antiarte, uma antiliteratura: "Dadá não significa nada", "a obra não tem causa nem teoria" e "Eu estou contra os sistemas; o mais aceitável dos sistemas é o de não ter princípio algum" frase que nos lembra a dos nossos modernistas: "Não sabemos o que queremos, sabemos o que não queremos: não queremos o passado" (Teles, 2022, s/p).

Nesse sentido, e em nome dessa "antiarte", os artistas optaram pela desordem, pelo imprevisto, pela falta de equilíbrio, livre associação de palavras e metáforas, valendo-se do automatismo psíquico, ausência de rigor e equilíbrio, destruição da linguagem, entre outros aspectos. Sobre as questões políticas e sociais que rodeiam o Dadaísmo, Nazário (2008) assegura que:

[...] afirmava-se contra todos os sistemas, sendo a favor apenas do indivíduo; denunciava a falência das elites, que defendiam a guerra; da ciência, que aperfeiçoava as tecnologias da morte; da filosofia, que justificava o poder; da literatura e das artes, que camuflavam a realidade (Nazário, 2008, p. 23).

Em nome disso, o grupo dadaísta promoveu "espetáculo-provocações", produziu filmes sem narrativas, lançou manifestos, entre outras manifestações artísticas que davam conta de demonstrar uma atitude subversiva em relação à realidade que os cercava e, em consequência, promover o choque a partir de obras sem regras aparentes, incentivando a irracionalidade e rupturas sociais. Uma das mais famosas obras da arte dadaísta é atribuída a Marcel Duchamp:

Figura 4 - *R Mutt* (1917)



Fonte: <http://artemazeh.blogspot.com/search/label/R.Mutt>

Observa-se um objeto do cotidiano, um mictório, nomeado pelo pseudônimo R. Mutt, sendo alçado à categoria de arte por uma colocação espacial distinta de sua reconhecida utilidade. Visualmente, o objeto encontra-se posto ao contrário, assemelhando-se a uma fonte. O Dadaísmo teve seu apogeu em 1920, sendo extinto por volta de 1921, a partir da cisão dos seus representantes, principalmente, os artistas que sequencialmente compuseram o grupo surrealista.

A partir do Dadaísmo e coincidindo com a ascensão de governos totalitários, como o Fascismo italiano em 1922, surge o Surrealismo, em Paris/ França. O movimento teve em André Breton um dos seus principais representantes, a partir do *Manifesto Surrealista*, publicado em 1924, o qual propôs uma nova postura diante do mundo e diante da vida. Importante mencionar, também, que alguns críticos creditam a primazia na utilização do termo “surrealismo” ao italiano Guillaume Apollinaire (1917), a partir da elaboração das peças “*As mamas de Tirésias*”, de Apollinaire e *Balé Parade*, de Jean Maurice Eugène Clément, obras tidas como precursoras do Surrealismo, conforme Targino (2020). Necessário registrar ainda, conforme Nazário (2008), que muitos dos representantes do Surrealismo compunham o grupo dadaísta, tais como Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret e Philippe Soupault. Em comum, gozavam do sentimento de ter sofrido os efeitos da guerra e sentirem repugnância pela civilização que os havia submetido a tal experiência. Por volta de 1923 esses artistas se afastam do Dadaísmo com intuito de se aprofundar no Surrealismo, nosso objeto de estudo, definido como:

[...] automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento [...] na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral (Breton, 1985, p. 47).

Ainda de acordo com Nazário o grupo surrealista buscou apagar a imundice humana, sabotando “[...] a lógica, a razão, o bom gosto, a estética, a moral, as religiões e as ideologias [...]” (Nazário, 2008, p.25). Para tanto, propuseram lançar mão de algumas formas para alcançar esse *outro mundo*: o maravilhoso, o automatismo, a montagem ou colagem, adoção de um comportamento irracional, o método do sono, uso de drogas e a revolução.

Quanto ao maravilhoso, “[...] admiravam o pensamento medieval que mesclava incoerências e imagens absurdas, amavam o folclore verdadeiro ou inventado, cultivavam fantasmas, a feitiçaria, o ocultismo, a magia, a mitologia, as mistificações [...]” (Nazário, 2008, p.25)”. No que se refere ao automatismo, propunham brincar com a gramática,

alternando o sentido das palavras, ocultando elementos da sequência da frase, tais como sujeito, verbo ou predicado; produção de monólogos de fluxo rápido, sem intervenção do juízo crítico, entre outros. Sobre o método da montagem/colagem, convém mencionar a narrativa escrita a mãos cegas, como por exemplo, o *Cadáver delicioso* de René Crevel, Robert Desnos e Benjamín Percec e o *Trompe l'esprit*, de Pablo Picasso. Em relação à adoção de um comportamento irracional, registraram-se a realização de eventos, como recitais de poesia que fugiam da normalidade. Como exemplo, Nazário (2008) menciona a leitura de um artigo de jornal como se fosse um poema, por Tristan Tzara, um evento em um porão escuro no qual os presentes eram injuriados, entre outros. Sobre o método do sono, este objetivava dar lugar ao inconsciente em detrimento do estado de consciência, nesse processo o artista fechava os olhos, com intuito de dormir e entregar-se ao delírio. Quanto ao uso de drogas, outros participantes do movimento surrealista as utilizaram, contudo, destaca-se Antonin Artaud, que defendia a ideia de que o ópio abrandava sofrimentos físicos e mentais, como uma necessidade vital, e que, portanto, não poderia ser submetido ao crivo de proibições. O artista, contudo, não considerou, na concepção de Nazário (2008), o fato de que o vício poderia ser adquirido em momentos de fraqueza, crises da idade, entre outras situações. Por último, sobre a revolução, os responsáveis pelo movimento sentiram necessidade de politizar suas ações a fim de enfrentar o movimento comunista que se encontrava em ascensão. Contudo, a atuação do grupo ficou mais para o campo moral, não ensejando, de fato, uma subversão, inclusive, alguns desses artistas atuaram em apoio ao movimento comunista.

Sobre essa questão, Lúcia Grossi dos Santos (2002) além de ressaltar o caráter político que configura as movimentações que permeiam os caminhos do movimento surrealista, ainda menciona o que seria a ocorrência de dois manifestos surrealistas. O primeiro datado de 1924, o qual agrega as discussões efetuadas desde 1919³ (período no qual o Surrealismo teoricamente ainda “não existia”) e o segundo, datado de 1930:

A tomada de posição dos surrealistas, em 1925, frente à guerra da França com o Marrocos (colocando-se a favor deste último), marca a mudança de fase. Assim, teremos um primeiro manifesto em 1924, que declara formalmente a existência do movimento no ato de nomeá-lo e define um certo programa. O segundo manifesto, de 1930, marca o momento de uma grave cisão interna no grupo surrealista, ligada à questão da filiação ao partido comunista, que se manterá até a eclosão da Segunda Guerra Mundial (Santos, 2002, p. 230).

³ Santos (2002) cita a publicação da Revista *Littérature* (1919) e o livro *Os campos magnéticos* que já agrupavam experiências de escrita com características surrealistas, especialmente, marcadas pelo automatismo.

Na primeira fase, conforme disposto pela estudiosa, há imposição do automatismo como um mecanismo inerente ao projeto surrealista, assim como narração de sonhos e ocorrência de sonos hipnóticos. Assim, o automatismo seria um instrumento que permitiria transitar entre o mundo real e o mundo ideal, tendo em vista um processo transformador. Nesse percurso, estabelece uma comparação entre os estudos de *Freud*, relacionados ao sonho, e a experiência médica de André Breton em relação ao estudo do psiquismo humano, que contribui para o entendimento do conceito de automatismo. Dessa forma, para a estudiosa:

Podemos dizer que em Breton, como em Freud, é o patológico que lança luz sobre o funcionamento “normal” do psiquismo. Freud parte do sintoma neurótico e chega ao sonho e à descrição do aparelho psíquico. Breton parte dessa aproximação paranóica da realidade para pensar que a relação do homem com a realidade se funda na enunciação. Neste percurso, que reúne loucura e poesia, uma noção se impõe ao pensamento de Breton: a de automatismo (Santos, 2002, p. 231).

Tal teoria contribui para o entendimento do automatismo como eixo central da escrita surrealista no primeiro Manifesto. Ao fazer uma retrospectiva sobre a vida de Breton, Azevedo e Ponge (2008), asseguram que o fundador do Surrealismo se aprofunda nos estudos da psicanálise a partir de 1916, período no qual tem a oportunidade de conhecer os escritos de *Freud*, observando mais especificamente “[...] o mecanismo do funcionamento do pensamento inconsciente em doentes mentais, as anotações de delírios e as interpretações de sonhos” (Azevedo; Ponge, 2008, p. 278). Sobre o segundo manifesto, Santos (2002) sinaliza que este ocorreu por volta de 1930, período no qual se observou um conflito interno entre os surrealistas, relacionando-se com filiações ao partido comunista. A estudiosa assinala que tais discussões estenderam-se até a eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Teles (2022) também destaca as diferenças mais marcantes entre os dois principais momentos do Surrealismo, afirmando, no entanto, que logo após 1924, já começa uma fase mais ligada a questões políticas, especialmente, com a ideia marxista de “[...] transformação do mundo”. Assim, “[...] desejavam agora levar a poesia à ação: de método de investigação do subconsciente, a poesia ia passar a instrumento de agitação social, refletindo por certo os ecos da revolução comunista de 1917” (Teles, 2022, s/p). Targino (2020) também menciona essa subdivisão do movimento, sintetizando que:

Enquanto o primeiro traz ao mundo uma nova forma de visualizar a arte, o segundo, por sua vez, discorre sobre os acontecimentos advindos da edição do Manifesto anterior e sobre a posição política e os princípios surrealistas, expondo as dissidências surgidas no interior do próprio grupo (Targino, 2020, p. 56).

Para além desta divisão relacionada ao movimento surrealista, em tom escolástico, didático e datado, conforme mencionado por Santos (2002), Teles (2022) e Targino (2020) — sempre atrelado à atuação de André Breton — há que se considerar a existência de um movimento não oficial, mas, importante. Sobre o assunto, Paes (2019) assegura que “A par, todavia, do Surrealismo oficial e histórico, há um outro difuso, oficioso, sem doutrina ou preceptística claramente definida, mas nem por isso menos atuante enquanto espírito de época” (Paes, 2019, p. 276). O crítico citado, retomando a contribuição de Damaso Alonso, situa o movimento surrealista como uma espécie de “subgrupo”, fruto de uma “necessidade de época”, em meio a um movimento maior, denominado como “hiper-realismo”, empenhado, junto com a psicanálise, em explorar as forças do subconsciente e rompimento da lógica. Considerar a existência deste “espírito” surrealista, anterior ao movimento historicamente reconhecido (surgido em território europeu), revela-se importante para pensar sobre a composição do Surrealismo da periferia (América Latina), refletindo, conseqüentemente, sobre o processo de reconhecimento da identidade latina por parte dos nossos escritores.

Ao refletir sobre todas essas questões e buscando subsídios que auxiliem quanto à análise dos poemas de Murilo Mendes e Pablo Neruda e a qual ideia de Surrealismo eles se associam, voltamos, por hora, nosso olhar para o movimento historicamente reconhecido delimitando, resumidamente, aspectos relacionados a alguns dos principais representantes do Surrealismo e averiguando, em consequência, a forma de sua proposição na literatura, no teatro, no cinema e nas artes plásticas. Nesse contexto, convém salientar que “[...] uma das características das artes do século XX é justamente a da aproximação de todas elas, uma influenciando a outra e concorrendo todas para a popularização de novas técnicas e linguagens” (Teles, 2022, s/p). Considerando o *corpus* desta pesquisa, tal aproximação fica em evidência, especialmente, nas *Residencias (1925-1947)* de Pablo Neruda, conforme procuraremos demonstrar ao longo das análises dos poemas, o que justifica nossa breve introdução sobre as principais vanguardas do início do século XX. Quanto à menção aos representantes do movimento surrealista nas distintas formas de expressão artística, estas são importantes por oferecer um panorama de como a vanguarda surrealista influenciou, de fato, a vida cultural do século XX, conforme mencionado por Guinsburg e Leirner (2008), no início deste primeiro capítulo. Toda essa contextualização é fundamental para entendermos o quanto o Surrealismo resvalou na poesia de Murilo Mendes e Pablo Neruda.

Neste contexto, sobre os representantes surrealistas nas artes plásticas, Targino (2020), sintetizando os estudos de Bradley (1999); Camfield (1993); e Nadeau (1987), aponta como principais artistas: os espanhóis Joan Miró (1893 – 1983) e Salvador Dalí (1904 – 1989), o belga René Magritte (1898 – 1969), o pintor alemão Max Ernst (1891 – 1976); o russo-francês Marc Chagall, o britânico Roland Penrose (1900 – 1984) e a historiadora de arte Eileen Forrester Agar (1899 – 1991). Buscando oferecer um panorama do que seria a representação surrealista nas artes plásticas, analisaremos brevemente as obras *Carnaval do Arlequim* (1924 – 1925), *A persistência da Memória* (1931); *O Espelho Falso* (1928) e *O Anjo da Casa ou o Triunfo do Surrealismo* (1937), dos artistas Joan Miró, Salvador Dalí, René Magritte e Max Ernst, respectivamente.

Carnaval do Arlequim, de Joan Miró, produzida entre os anos de 1924 a 1925, com utilização da técnica óleo sobre tela, com dimensões de 66 x 93 cm, traz muitos aspectos da proposta surrealista, conforme se observa a seguir:

Figura 5- *O Carnaval de Arlequim* (1924-1925).



Fonte: <https://pt.wahooart.com/>

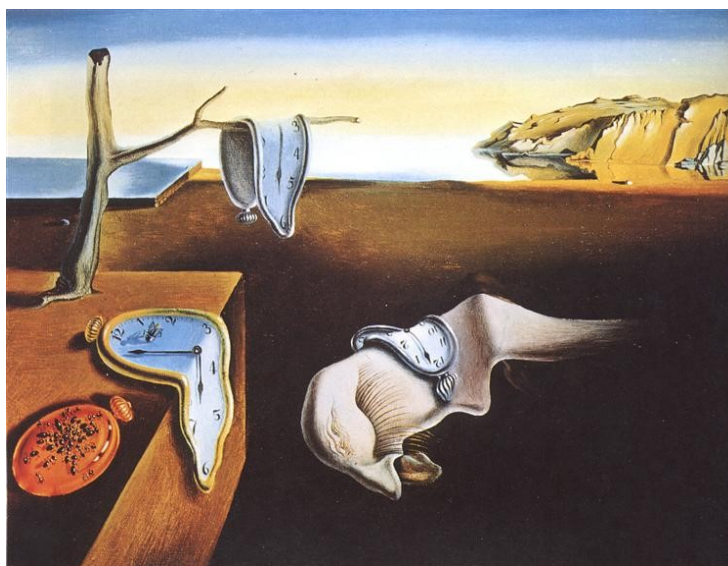
A imagem sugere a definição de um espaço parecido com um quarto, delimitado pelo chão, parede e janela. Em todos esses espaços, há objetos oníricos que flutuam, sugerindo uma festa carnavalesca, alegre, aleatória, abstrata. A janela e a mesa apresentam-se como elementos reais, que compõem a vida cotidiana. Entretanto, o destaque fica por conta das cores vibrantes que marcam a cena e dos objetos oníricos: insetos e instrumentos que dançam, cantam e tocam música. A presença do Arlequim, comumente entendido como personagem popular que serve para “alegrar” o público durante o carnaval, aparece com braços soltos, fluido, com o corpo em movimento, acompanhando a musicalidade que

salta aos olhos do espectador e oferece uma bela imagem de alucinação, em meio ao contexto carnavalesco. Importante pensar, também, na ideia de carnaval como espaço que dá voz à fantasia, a liberdade espacial, permitindo a transfiguração do real. A “leitura” da tela permite quase que visualizar as palavras de Walter Benjamin quando, ao tratar sobre o Surrealismo, afirma:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando som e a imagem, e a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos sentido (Benjamin, 1996, p. 22).

Logo, os elementos oníricos, que flutuam na tela de Miró, são claramente surrealistas. *A persistência da Memória*, produzida em 1931, por Salvador Dalí, também permite esse mergulho no mundo surreal. Não se percebe uma experiência sonora tão presente quanto na obra *Carnaval do Arlequim*, em que o estado de embriaguez está latente, mas sim uma imagem que oportuniza refletir sobre o tempo e suas implicações:

Figura 6 - *A persistência da Memória* (1931)



Fonte: <https://www.culturagenial.com>

A tela *A Persistência da Memória* elabora um cenário marcado pelo improvável, devido à junção de elementos distintos e dispostos em locais aparentemente inapropriados. Entretanto, em sonho, no espaço surreal, tudo isso é possível e carregado de significados. Aqui, o ambiente improvável, permite refletir sobre muitos aspectos, sob a luz da arte e das técnicas utilizadas para sua composição. A imagem de relógios, por exemplo, além de

indicar a presença do tempo que permeia as relações humanas, ainda traz a ideia de finitude desse tempo devido à forma como o instrumento é retratado: derretendo, em estado semelhante a uma ampulheta. A presença de uma mosca sobre um dos relógios, também parece relacionada à essa passagem do tempo, simbolizando a questão dos ciclos e a ideia de que o tempo passa de forma acelerada. Aparece ainda um único relógio em seu formato habitual, contudo, as formigas que o dominam possibilitam pensar em um mundo em putrefação. As cores são fortes, vibrantes e, ao mesmo tempo, sombrias. O uso do horizonte como pano de fundo, retratado em tons mais claros, acentua o estado de desintegração dos objetos que são sugados pela escuridão, em um mundo onírico. A natureza, neste contexto, oferece um toque de realidade à tela. Mas aparece seca e infértil. A árvore é destituída de galhos e também atingida pelo curso do tempo. Aparece ainda, o que alguns críticos sinalizam como sendo a caricatura do artista, representado em aspecto disforme; sob um relógio, isto é, sob as ordens do tempo, em um mundo de sonho.

Max Ernst, também apresenta, em *O Anjo da Casa ou o triunfo do surrealismo* (1937), a materialização das ideias surrealistas nas artes plásticas:

Figura 7 - *O Anjo da Casa ou o Triunfo do Surrealismo* (1937)



Fonte: <https://arteeartistas.com.br>

Percebe-se um rompimento total com a forma de representação real do homem e da natureza. Para tanto, o inconsciente e a falta de razão ganham corpo. As cores que são fortes, vibrantes e perturbadoras, contribuem para a agregação do demoníaco, do absurdo, do orgânico e do surreal na composição artística. Destacam-se, como pano de fundo, dois ambientes naturais: a terra e o céu (em tom fechado, ameaçador), e à frente uma figura com pé no chão e corpo no ar, acenando para o conflito entre o consciente e inconsciente, entre

o real e o irreal. Sobre a imagem do “anjo”, este se apresenta deformado, em plena luta, trazendo para a imagem a representação de uma cena de guerra. O toque surreal fica em evidência pela ideia de movimento, pela figura desproporcional do anjo em sua conotação monstruosa, pela materialização do irracional e pelo choque reflexivo que proporciona ao espectador.

Isto não é um cachimbo, de René Magritte, datado de 1929, também oferece a possibilidade de pensar na presença da surrealidade nas artes plásticas:

Figura 8 - *Isto não é um cachimbo* (1929)



Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/blog/yvonne-maggie>

Esta tela apresenta a materialização de um paradoxo entre o que se vê e o que se lê. Nesse sentido, imagem e linguagem duelam na composição do quadro, convidando o espectador a refletir sobre a aparente contradição. Ao contrário das obras analisadas anteriormente, nota-se o retrato real de um objeto comum e facilmente perceptível — um cachimbo — contudo, a frase utilizada, abaixo do objeto, levanta a necessidade de pensar a arte como representação, na medida em que leva o espectador a pensar na aparente contradição entre imagem e linguagem verbal. Nesse contexto, considerando aspectos observados ao longo da leitura dos poemas constantes nas obras *Poesia Liberdade* (1947) e *Residência en la Tierra* (1925-1947), acreditamos ser necessário problematizar de forma mais detalhada esse jogo entre palavra e imagem. Para tanto, lançamos mão da leitura da obra *Isto não é um cachimbo* de Michael Foucault, publicada em 1973, por meio da qual o

teórico analisa aspectos relevantes sobre a obra de Magritte. A obra de Foucault foi escrita após a morte de Magritte, em tom de homenagem e está organizada em formato de ensaios. O primeiro deles intitulado “Eis dois cachimbos” traz uma discussão sobre dois desenhos elaborados por Magritte, em 1926: *Isto não é um cachimbo* (Figura 8), e em 1966: *Os dois mistérios*, disposto abaixo:

Figura 9 - *Os dois mistérios* (1966)



Fonte: <https://pt.wahooart.com>

Os dois desenhos problematizam a imagem de um cachimbo. Enquanto o primeiro sugere uma representação mais clássica, retratando mais fielmente o objeto, o segundo apresenta outros elementos que o complexifica, como, por exemplo, dúvidas em relação à disposição espacial desses elementos. Há dois cachimbos, que evocam uma série de questionamentos: qual a posição de um em relação ao outro: Acima? Em frente? Há uma linha imaginária que o sustenta? O cachimbo que está suspenso poderia ser a representação de uma fumaça? Respostas para tais questionamentos podem não ser exatas, contudo, é certo que há um forte apelo reflexivo sobre o papel da arte como representação. O segundo ensaio, intitulado “Caligrama desfeito”, traz para discussão duas questões importantes: a questão do hábito de linguagem que permite confundir objeto real e representação artística (afinal, de fato, não é um cachimbo) e, principalmente, a relação que o estudioso estabelece com o caligrama — texto em que a organização das letras também forma um desenho —

como possibilidade de apagar, de forma lúdica, oposições alfabéticas: “mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (Foucault, 1973, p. 7). A imagem atrelada ao uso do discurso verbal promove, dessa forma, uma espécie de armadilha:

Acuando duas vezes a coisa de que fala, ele lhe prepara a mais perfeita armadilha. Por sua dupla entrada, garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho. Conjura a invencível ausência da qual as palavras são incapazes de triunfar, impondo-lhes, pelas astúcias de uma escrita que joga no espaço, a forma visível de sua referência: sabiamente dispostos sobre a folha de papel, os signos invocam, do exterior, pela margem que desenharam, pelo recorte de sua massa no espaço vazio da página, a própria coisa de que falam. E, em retorno, a forma visível é cavada pela escrita, arada pelas palavras que agem sobre ela do interior e, conjurando a presença imóvel, ambígua, sem nome, fazem emergir a rede das significações que a batizam, a determinam, a fixam no universo dos discursos. Duplo alçapão; armadilha inevitável: por onde escapariam, daqui para a frente, o vôo dos pássaros, a forma transitória das flores, a chuva que escorre? (Foucault, 1973, p. 7).

A análise de Foucault em relação à obra de Magritte, possibilita pensar a obra de arte como espaço de representação, permite questionar e/ou evocar as relações que permeiam o verbal e o imagético, oportuniza pensar na ideia de imagem, tão fortemente atrelada ao Surrealismo, permitindo, em consequência, refletir sobre como o conjunto palavra/imagem é potencializador de evocar emoções e significados que estão para além do campo visual. Assim, as muitas imagens reais e/ou sensoriais construídas ao longo da vida do espectador ganham vida e significação a partir da representação artística. Essa discussão contribuirá, certamente, para a análise das imagens presentes no texto poético de Murilo Mendes e Pablo Neruda.

No que se refere à influência do Surrealismo em produções cinematográficas, Renata de Pina Costa (2010) aponta alguns aspectos que marcam as produções, tais como: quebra do tradicionalismo cinematográfico, despreocupação com o enredo e história do filme, combate aos ideais burgueses e afloramento de desejos irracionais. Entre os filmes mais representativos, aponta “*Um Cão Andaluz* (1928) e *A Idade do Ouro* (1930), ambos de Luiz Buñuel em parceria com Salvador Dalí” (Costa, 2010, p. 2). Para Targino (2020), além de Luiz Buñuel, merecem destaque os franceses Jean Maurice Eugène Clément Cocteau (1889 - 1963) e Antonin Artaud (1896 – 1948), e o chileno-francês Alejandro Jodorowsky Prullansky, que lançaram os filmes *A concha e o clérigo* (1928), *Sangue de um poeta* (1932) e *A montanha sagrada* (1973), respectivamente. Ainda sobre o assunto, Bordwell e Thompson (2013) acrescentam outras características do Surrealismo presentes

nos filmes, tais como: delírios, imagens sonhadas, deformações, associações impossíveis, mensagens misteriosas ou bizarras, entre outras, que acenam para a influência surrealista.

Sobre os representantes surrealistas ligados ao teatro, Costa (2010) destaca a importância de Antonin Artaud, responsável por lançar o *Manifesto do Teatro da Crueldade*, em 1932, por meio do qual defende a quebra dos padrões tradicionais em nome de valorar os “dramas metafísicos”. Nesse contexto, para o artista, as peças deveriam expressar o sofrimento humano, além de provocar a erupção do inconsciente dos espectadores. Vale destacar que o artista é expulso do movimento surrealista por mostrar-se contrário à filiação ao partido comunista. Jean Maurice Eugène Clément Cocteau também teve sua atuação reconhecida no teatro, inclusive, por promover a peça *Orfeu* que “satiriza o Surrealismo, face à sua desilusão diante dos rumos do movimento” (Targino, 2020, p. 62).

Sobre o Surrealismo na literatura, os escritores buscaram, tanto na prosa quanto na poesia, romper com o tradicional, marchando em contraposição aos valores de uma sociedade burguesa. Nesse contexto: “As poesias e textos deste movimento são marcados pela livre associação de ideias, frases montadas com palavras recortadas de revistas e jornais e muitas imagens e ideias do inconsciente” (Hellmann, 2012, p. 119). Entre os escritores europeus representantes do Surrealismo, destacam-se André Breton, Paul Éluard (1895 – 1952), Louis Aragon (1896 – 1982) e Jacques Prévert (1900 – 1977).

Paul Éluard, com produção registrada entre os anos de 1913 a 1952, retratou, entre outros temas, a construção de imagens que evocam estados de ânimo, conforme se observa no poema “Nudez da Verdade”, constante na obra *Capitale de la douleur*, publicada em 1926:

Nudez da verdade

O desespero não tem asas,
Nem o amor,
Não têm rosto,
Não falam,
Não me movo,
Não os vejo, Não falo com eles
Mas sou tão vivo quanto meu amor e meu desespero⁴.
(Éluard, 1926)

O título apresenta, de forma redundante, o anúncio do estado de ânimo do eu lírico e a, conseqüente, impossibilidade de escondê-lo. Trata-se de uma imagem latente em que o paradoxo entre amor e desespero domina a cena poética e fornece a medida dos

⁴ Disponível em <https://bazardotempo.com.br/tres-poemas-de-paul-eluard> - Tradução de Eduardo Jardim.

sentimentos que dominam um eu lírico que se apresenta em primeira pessoa. A força imagética desse sentimento é quase palpável, é algo que não se vê, mas, ao mesmo tempo, é tão exposto. O uso reiterado dos advérbios de negação “não” e “nem”, no início dos versos dispostos entre o verso inicial e o verso final, funciona quase como uma tempestade cerebral, oferecendo um contexto que trata de algo que vem de dentro para fora, como um fluxo contínuo. Sobre Éluard, vale destacar, ainda, a série de poemas constantes em *Poésie ininterrompue*, publicada em 1973, a qual agrega discussões sobre distintas temáticas, tais como: elogio à natureza, descrição do mundo físico, confronto interior em decorrência de uma configuração psicológica, valorização do esforço poético, descrição da pobreza que vitimiza a sociedade, etc.

Importante destacar, ainda, a atuação do parisiense Louis Aragon (1897 – 1982), considerado um dos fundadores do Surrealismo francês, junto com André Breton e Paul Éluard. A produção literária do escritor valeu-se, entre outros aspectos, por liberdade no uso da imaginação, utilização do inconsciente e do universo onírico, escrita automática, rompimento com convenções literárias e utilização de um vocabulário acessível. O escritor escreveu romances, poesias, contos e ensaios. Entre as obras de poesia, destacam-se: *Os olhos de Elsa* (1942), *Fogo de alegria* (1922), *Elsa* (1953), *Louco por Elsa* (1963), entre outras. De acordo com Marinice Argenta e Maria Luiza Berwanger da Silva, a poesia de Aragon “[...] é inspirada no amor que dedica a sua esposa Elsa Triolet — também uma importante escritora Russa, do início do século XX” (Argenta; Silva, 2021, p. 4), fato perceptível a partir dos títulos das obras poéticas supramencionadas. No texto crítico supracitado, as estudiosas empreendem a análise do livro *Os olhos de Elsa* (1942), a partir do qual problematizam sobre a construção da figura feminina em Aragon. Para tanto, situam os primeiros versos do poema “Os olhos de Elsa”, dispostos a seguir, como uma espécie de porta de entrada para o universo surrealista:

[Teus olhos são tão profundos que neles inclino-me para beber
Vi todos os sóis neles se refletirem
Neles jogarem-se à morte todos os desesperados
Teus olhos são tão profundos que neles eu perco a memória]⁵

(Aragon *apud* Argenta; Silva, 2021, p.11-12)

Nos versos acima, metaforicamente, o poeta utiliza os olhos de sua amada para acesso a um novo mundo, marcado por possibilidades criativas que extrapolam a realidade. As implicações da imagem extraída da expressão “Vi todos os sóis” acenam para

⁵ Tradução realizada pelas autoras do texto.

possibilidades que estão além do convencional, do clássico, possibilitando ao poeta beber em outras fontes que, de tão profundas, o fazem esquecer-se de si. Nesse processo, tem total acesso a esse novo mundo: surrealista, onírico, inconsciente. Mas, ao mesmo tempo, demarcado por possibilidades criativas voltadas para um processo de liberdade que o permite problematizar sobre a realidade.

Sobre André Breton, principal representante do Surrealismo, é necessário explicar que, além dos textos teóricos, dedicou-se à escrita de textos ficcionais, entre os quais, destacam-se: *Nadja* (1928), *Os vasos Comunicantes* (1932) e *O Amor Louco* (1937). Utilizando metaforicamente o envelhecimento do trem como estratégia discursiva, Walter Benjamin, por meio do artigo intitulado *O surrealismo: o último Instantâneo da Inteligência europeia*, publicado em 1985, oferece um panorama do surrealismo a partir do paradoxo entre o olhar francês, que vivenciou o movimento, e do olhar alemão, que observou seus desdobramentos sem estar situado no que ele denomina como a fonte: Paris/França. Nesse artigo, Benjamin (1985) cita inúmeros aspectos que merecem uma exploração mais apurada. No entanto, no referido texto, merece menção a descrição do autor em relação à personagem Nadja⁶, de André Breton, que oferece uma amostra das reflexões propostas pelo movimento surrealista. O casal Breton e Nadja conseguiu, na visão de Benjamin (1985):

[...] converter, se não em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em viagens tristes de trem (os trens começam a envelhecer), nas tardes desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas molhadas de uma nova residência. Os dois fazem explodir as poderosas forças “atmosféricas” ocultas das coisas (Benjamin, 1985, p. 25).

Nesta passagem, o estudioso assinala diversos aspectos importantes, entre eles, a utilização da metáfora do “trem começar a envelhecer” assinalando as transformações oriundas dos avanços tecnológicos que marcam o século XX e, conseqüentemente, o contexto em que surge o movimento surrealista. Além disso, é importante registrar o fato de que em uma viagem de trem é possível observar de forma mais detida o curso das coisas devido à lentidão do seu compasso. Nesse caso, fica perceptível, principalmente, o observar de uma massa proletária que dita o ritmo de produção das grandes cidades, especialmente, na parte mais desfavorecida, a qual normalmente abriga as linhas dos trens. O que ele denomina como “[...] poderosas forças atmosféricas ocultas das coisas [...]”

⁶ BRETON, A. **Nadja**. Paris: Éditions Gallimard, 1998. (Collection Folio Plus, 37). Vale destacar que a primeira edição da obra foi publicada em 1928.

conduz à reflexão sobre o caminhar da vida burguesa e capitalista com os seus limites e possibilidades. Na continuação do texto, Benjamin (1985) convida a refletir sobre o que ele denomina como a troca de um olhar histórico em relação ao passado por um olhar político, afirmando que em todos os livros e/ou iniciativas “[...] a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez” (Benjamin, 1985, p. 32). Essa embriaguez estaria relacionada, principalmente, com a possibilidade de a arte romper o limite da realidade, do que é tido como aceitável, partindo para uma esfera transcendente que permitiria ao artista uma maior liberdade de expressão.

Esse conceito de embriaguez é importante neste texto na medida em que oportuniza uma reflexão sobre como se deu o desenvolver da arte em estado de embriaguez. Quais as marcas do Surrealismo no texto poético? Em que medida, a loucura, o ópio e o sonho se materializam na poesia? De que maneira esse “estar fora da razão” interfere na forma de se expressar, de sentir, de pensar o mundo? O que seria uma escrita automática? Todas essas questões demandam uma análise mais apurada e constituem o objetivo deste estudo. Além desses questionamentos, é importante pensar como se deu o caminho do Surrealismo para além das fronteiras europeias. O movimento avançou para a América Latina? De que forma? Sob qual roupagem? Quais foram seus maiores representantes em terras latino-americanas? Tais questionamentos são importantes para refletirmos sobre como o Surrealismo europeu e depois o latino-americano influenciaram a escrita de Murilo Mendes e Pablo Neruda.

1.1 Configurações do Surrealismo na América Latina

O Surrealismo chegou à América com extrema rapidez, assegura Ponge (2004). Ainda que os principais movimentos vanguardistas, como por exemplo, o Cubismo, o Surrealismo, entre outros, tenham surgido na França, estes adquiriram força de movimento internacional, na medida em que a troca de informações já ocorria de forma intensa entre os diversos países. O autor classifica como diversa e contraditória a forma como o movimento chegou aos países da América Latina. Na Argentina, por exemplo, segundo Ponge (2004), as ideias começaram a ser difundidas entre um grupo de estudantes da Universidade de Buenos Aires, por volta de 1925, tendo Aldo Pellegrini como um dos principais representantes, com destaque para a publicação da Revista *Que*. No Peru, o autor destaca o caráter contraditório do movimento, visto que os principais representantes

divergiam em relação a este. De um lado, José Carlos Mariátegui, que se posicionava de maneira favorável ao Surrealismo, de outro, César Vallejo, que decretava sua morte. Em relação ao Brasil, assegura que as ideias ressoavam inicialmente em 1925, entre os responsáveis pela *Revista Estética*: Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, que se mostraram abertos a discutir sobre os novos rumos para as artes. Mas, registra-se certa reserva, por parte destes, em relação ao envolvimento. O estudioso assegura, também, que, no Brasil, a recepção ao Surrealismo se deu de maneira distinta: as correntes tradicionais e conservadoras reagiram com antipatia, enquanto no campo modernista ocorreu oscilação entre os poetas. Alguns demonstraram certa reserva, como por exemplo, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade e reações mais entusiasmadas como, por exemplo, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Murilo Mendes, Jorge de Lima, entre outros.

Sobre o entusiasmo de Murilo Mendes em relação ao Surrealismo, Martinez e Lima (2013) asseguram que o poeta foi seduzido pelo caráter de revolução cultural que caracterizava o movimento. Além disso, identificava-se com este: “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 da religião” (Martinez; Lima, 2013, p. 12). No segundo capítulo, destinado a uma abordagem sobre a obra do poeta mineiro, essas e outras questões, que permeiam o envolvimento de Murilo Mendes com as tendências surrealistas, serão mais bem exploradas.

Ainda no que tange à recepção do movimento na América Latina, Jacinto Choza (2011) tece considerações importantes, a saber: a ideia de destruição e sua relação com o Surrealismo, aspectos relacionados ao Surrealismo nos anos 20, discussão sobre o Surrealismo na América Latina, o Surrealismo e sua relação com a pós-modernidade e, por último, reflete sobre a essência surrealista e o processo de globalização em terras latinoamericanas. A ideia de destruição, associada ao primeiro tópico, tem relação com o contexto e o local (Europa) em que se observa o nascer do movimento surrealista: 1ª guerra mundial e seus desdobramentos, a Revolução Bolchevique, a reunião de intelectuais que discutiam os rumos da humanidade em meio aos conflitos de distinta ordem (social, econômico, político, cultural), entre outros aspectos contextuais já mencionados por outros autores ao longo deste texto.

Sobre as formulações do Surrealismo nos anos 20, Choza (2011) exalta a dualidade que marca o movimento: marginalização da racionalidade (científica) e exaltação do instinto e do inconsciente. Nesse sentido, cita a contribuição de estudiosos e intelectuais

que de certa forma ajudaram a construir as bases do movimento, tais como: Freud, por meio da obra *La interpretación de los sueños* (1900), quando este questiona a ideia de razão, dando lugar à ideia de desejo; Dalí, que proclama a necessidade de descrédito quanto à razão; Miró, que atribui, ironicamente, a ideia da decadência da arte à saída do homem das cavernas, entre outros. Nesse contexto, assinala que os principais representantes do Surrealismo, como por exemplo, Tzara, Bretón, Dalí, Miró, Diaghilev y Stravinsky, sentiram o que a Europa vivenciava, tentando interpretar a realidade a fim de oferecer saídas para o estado de desorientação. Ainda nesse tópico, Choza (2011) traz para discussão um aspecto importante sobre a configuração do movimento surrealista em terras latino-americanas. Segundo ele, o desdobramento do Surrealismo na América Latina é distinto de como se desenvolveu na Europa, pois “[...] *los latino-americanos no necesitan destruir nada para crear lo nuevo, porque operan sobre un territorio virgen*” (Choza, 2011, p. 45).

Na concepção do estudioso, os países latino-americanos operam sobre um território virgem, tanto em termos políticos, quanto estéticos, na medida em que expressam uma filiação ibérica e não o que seria sua própria identidade. Logo, ainda que desfrutem do mesmo afã revolucionário do europeu, não conseguem apreender em sua totalidade uma realidade e/ou experiência que é do outro, daí a distinção na forma como o movimento se desenvolve. Entretanto, na continuação do texto, afirma que “[...] *es precisamente el movimiento surrealista el que lleva a la América Latina a una conciencia verdadera de su propia realidad*” (Choza, 2011, p. 46). Dessa forma, o movimento permite um olhar para a própria realidade. Contudo, considerando a diversidade cultural dos países latino-americanos, é possível presumir que não há uma ordem ou algo semelhante a uma memória acadêmica que permita uma descrição clara e precisa. Assim, recuperando a contribuição de Husserl, o estudioso traz a ideia do que seria uma “síntese passiva” da América Latina:

Pues bien, la síntesis pasiva de América Latina es lo que hace que sus poblaciones hablen español y portugués, tengan un tinte africano, guaraní, guajiro o incaico en su piel, en su acento y en su talla, y un deje andaluz y africano en los ritmos de sus cantos y danzas populares. Es lo que hace que sean cristianos, animistas, judíos y protestantes, es lo que hace que los nombres de las ciudades en las que viven y por las que pasan sean Antioquía, Cartagena, Santiago o Veracruz, y los nombres con los que se designan las personas entre sí

⁷ “os latino-americanos não necessitam destruir nada para criar o novo, porque operam sobre um território virgem” (Choza, 2011, p. 45, tradução nossa).

⁸ “É precisamente o movimento surrealista que leva a América Latina a uma consciência de sua própria identidade” (Choza, 2011, p. 46, tradução nossa).

sean Aquiles, Moisés, Sara, Maricruz, Omar, Gustavo Adolfo, Luis Felipe o Atahualpa⁹ (Choza, 2011, p. 47).

Observa-se que, essa síntese passiva, oferece apenas um panorama do que é observado historicamente na composição cultural dos países latino-americanos, que sofreu influência de europeus, africanos e indígenas. Logo, a América Latina é fruto do encontro de culturas distintas, compondo-se por aspectos culturais diversificados e aglutinados. Sobre os representantes surrealistas da América Latina, situa o peruano Cesar Vallejo como o mais genial, mencionando as obras *Los Heraldos negros* (1919) e *Trilce* (1922), por meio das quais o poeta “[...] *expone, la realidad de la vida más habitual y cotidiana, o sea, más real, según siente y presente el corazón infantil, el deseo de afecto, y todo ello según las formas más germinales y pre-significativas de expresión verbal*”¹⁰ (Choza, 2011, p. 49). Pensando sobre a produção literária de Vallejo, consideramos interessante mencionar trechos do poema “*Un hombre pasa con un pan al hombro*”, por meio do qual Vallejo questiona, tanto a psicanálise quanto o próprio Surrealismo. Contudo, ao mesmo tempo, apresenta uma verbalização das ideias surrealistas:

*Un hombre pasa con un pan al hombro
¿voy a escribir, después, sobre mi doble?*

*Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo de su axila, mávalo
¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?*

*Otro ha entrado a mi pecho con un palo en la mano
¿Hablar de luego a Sócrates al médico?*

*Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Breton?*

(Vallejo, 1991, p. 671)

Nos versos acima, observa-se uma experiência artística que busca questionar o papel da filosofia e da arte diante da disparidade social do mundo. Nesse sentido, é direto, antimetafórico, absolutamente social, chamando atenção para fatos que circundam a vida

⁹ “Pois bem, a síntese passiva da América Latina é o que faz com que suas populações falem espanhol e português, tenham um tom africano, guarani, camponês ou inca em sua pele, em seu acento e em sua altura, e uma cadência andaluz e africana nos ritmos musicais e danças populares. É o que faz com que sejam cristãos, animistas, judeus e protestantes; é o que faz com que os homens das cidades em que vivem e pelas quais passam sejam Antioquia, Cartagena, Santiago ou Veracruz; e os nomes com os quais se designam as pessoas entre si seja Aquiles, Moisés, Sara, Maricruz, Omar, Gustavo Adolfo, Luiz Felipe ou Atahualpa”. (Choza, 2011, p. 47, tradução nossa).

¹⁰ “[...] expõe a realidade da vida mais habitual e cotidiana, ou seja, mais real, segundo sente e presente o coração infantil, o desejo de afeto, e tudo segundo as formas mais germinais e pré-significativas de expressão verbal” (Choza, 2011, p. 49, tradução nossa).

cotidiana do homem. A leitura dos versos evidencia a presença de um observador, que se interroga e que dialoga com a realidade observada e com os preceitos artísticos que dominam o contexto. O poeta utiliza a imagem de homens em distintos momentos, como se estivesse em um ponto de passagem de um ambiente citadino, assistindo a caminhada de outros homens que seguem caminhos distintos e desiguais. Dessa forma, o Surrealismo francês, a psicanálise, a arte, entre outros, são postos como discussões inúteis diante da urgência social de se diminuir as desigualdades. Ainda considerando o sentido do poema “*Un hombre pasa con un pan al hombro*, é importante dizer que, ainda que o Surrealismo constitua-se como um dos alvos de Vallejo, ele apresenta associações insólitas que roçam o Surrealismo, tais como a imagem subjacente à retirada de um piolho da axila, por exemplo. Nesse contexto, talvez, o adjetivo atribuído a Vallejo, por parte do crítico, seja um pouco exagerado, considerando, principalmente, o fato de o peruano tangenciar tal estética.

Em relação ao Brasil, Choza (2011) aponta Oswald de Andrade como responsável por expressar uma consciência mais próxima do que seria a identidade da América Latina, trazendo, na composição de *Pau Brasil* (1925), aspectos relacionados ao carnaval, ao sertão, às favelas, ao Pau Brasil, ao Vatapá, entre outros; e no *Manifesto Antropofágico* (1928) uma proposta de assimilação e digestão das ideias europeias em prol de algo genuinamente nacional. Ainda sobre a obra de Oswald de Andrade, Nanci de Freitas (2022) afirma que a peça *O Rei da Vela* “[...] sugeria um tipo especial de “surrealismo brasileiro”, com a quebra de barreiras entre os gêneros, numa estética da carnavalização” (Freitas, 2022, p. 64). A peça uniu os gêneros populares: o circo, uma opera encenada e a revista, com intuito de problematizar os valores burgueses que dominavam a sociedade brasileira do início do século XX.

No que se refere à obra de Tarsila do Amaral, Choza (2011) acena para o desenho marcado pela combinação de cores que oscilam entre infantil e selvagem, inocente e cruel, brutal e ingênuo, atrelado a formas típicas de um mundo onírico, primitivo e mágico, em profunda relação com a cultura popular brasileira. Entre as principais obras, menciona *A Negra* (1923), *Ovo* (1928), *A Lua* (1928) e *Antropofagia* (1929). Sobre a última tela, destaca-se a força imagética que desponta a partir de sua visualização, lembrando que a obra encontra-se, atualmente, no acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky, em São Paulo:

Figura 10 - *Antropofagia* (1929)

Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br>

Produzida a partir da técnica óleo sobre tela, com dimensões de 126,00 cm x 142,00 cm, *Antropofagia* (1929) traz, como o próprio título sugere, a decomposição do corpo em alusão à fragmentação do ser humano em sua totalidade. As cores fortes e vibrantes — com predomínio do verde e amarelo em alusão às cores que compõem a bandeira brasileira — evidenciam a influência das vanguardas europeias, surgidas no início do século XX, aplicadas à realidade brasileira. Na tela, percebe-se clara alusão ao processo antropofágico, oriundo de uma tradição indígena do período colonial brasileiro (canibalismo), também presente na obra *Abaporu* (1928) e ainda, alusão à cultura africana a partir da incorporação da imagem de uma mulher semelhante à mulher que compõem o quadro *A negra* (1923). Dessa forma, *Antropofagia* representa uma espécie de deglutição cultural que evidencia a miscigenação que compõe a cultura brasileira. Importante pensar, também, que muitos críticos associam a obra de Tarsila ao Cubismo e Expressionismo, contudo, não se pode negar o caráter surrealista perceptível a partir da leitura da obra, tais como: cena aparentemente irreal, uso de cores fortes e vibrantes que oscilam entre o infantil e selvagem, descrição do sujeito em formas desproporcionais acenando para formas “possíveis” a partir da liberdade de expressão no mundo onírico, etc.

Características semelhantes à obra de Tarsila são encontradas, na obra do Argentino Xul Solar, elaboradas na década de 20, tais como *Nana Watzin* (1923) e *Por su cruz jura* (1923), trazendo “[...] *expresión de lo naif, lúdico, onírico e infantil, pero a la vez indígena*

y americano¹¹” (Choza, 2011, p. 51).

Choza (2011) assegura, também, que na poesia se encontra a expressão mais fiel e completa da realidade latino-americana. Entre os poetas, menciona: *Tuntún de pasa y grifería* (1937), do portoriquenho Luis Palés Matos; *Songoro cosongo* (1931), do cubano Nicolás Guillen e *Mapa de la poesía negra* (1946) do cubano Emilio Ballagas. O crítico não menciona, no texto supracitado, o nome de Murilo Mendes como representante do movimento surrealista. Quanto a Pablo Neruda, apesar de reconhecer que sua obra transcende o Surrealismo, afirma que apenas parte dela apresenta características surrealistas.

O estudioso menciona, também, expressões musicais que buscaram exaltar o samba, a rumba, a milonga e a habaneira a partir da exploração de elementos relacionados à música folclórica e, conseqüentemente, a elementos africanos, indígenas e andaluzes. Entre os artistas contemporâneos, cita o brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e o argentino Alberto Ginastera (1916-1983). Ao longo do texto, cita outros exemplos de obras e autores relacionados ao movimento surrealista, entre os quais: poetas, músicos, pintores, etc., que, de forma geral, expressavam a realidade latino-americana. O crítico acentua que, essa possibilidade de representação da cultura latino-americana, verificada a partir do movimento surrealista, contribui para a atemporalidade dos reflexos do movimento na obra de poetas latino-americanos, extrapolando o período das vanguardas.

Entre os aspectos mencionados por Choza (2011), convém enfatizar o caráter atemporal que este atribui ao movimento, tema também abordado por Willer (2019). Ao destacar a atemporalidade que marca o Surrealismo, Willer (2019) assegura que a ideia que o fundamenta provoca influência no período que antecede e sucede a 1ª Guerra Mundial — período das vanguardas —, mas continua a ser percebido em outras épocas: anos 30, em que se observa a internacionalização do movimento; presença ativa nos debates relacionados à 2ª Guerra Mundial, tanto nos anos que a sucederam quanto no pós-guerra (décadas de 40 e 50); e ainda nos debates sobre a Guerra Fria, marcando presença, em importantes obras, até a década de 60. Nesse contexto, afirma que o Surrealismo resiste a uma simples classificação e/ou catalogação como vanguarda, pois:

[...] sob a ótica surrealista, as demais vanguardas teriam apresentado e discutido questões formais, do campo da estética, ligadas apenas à expressão artística e

¹¹ “[...] expressão do ingênuo, brincalhão, onírico e infantil, mas ao mesmo tempo indígena e americano” (Choza, 2011, p. 51, tradução nossa).

literária. Já o surrealismo estaria voltado para a vida, o homem em sua totalidade e a transformação do mundo (Willer, 2019, p. 2).

Silvia Valdez (2004) também reconhece o caráter duradouro do movimento surrealista, em comparação a outros movimentos vanguardistas, creditando essa durabilidade ao fato de que o movimento não propõe apenas mudanças no campo artístico, mas uma intervenção em outras esferas da vida social. Na concepção da estudiosa o movimento se amparou em três eixos teóricos: “[...] *reformulación marxista de dialéctica hegeliana, por el descubrimiento freudiano del inconsciente y por los textos llamados modernos que se inscriben en una lógica otra, desde Lautréamont a Mallarmé*”¹² (Valdez, 2004, p. 2). Nesse contexto, o movimento se opõe ao saber absoluto, propondo a importância e a força do desejo, da dimensão onírica e de um processo criativo livre das amarras de uma razão positivista.

Voltando à questão dos representantes do Surrealismo em terras latino-americanas, para Octavio Paz (1996) os dois centros da vanguarda na América Latina foram Buenos Aires — Borges, Gironde e Molinari — e México — Pellicer, Villaurrutia e Gorostiza. Menciona ainda escritores responsáveis pelo que conceitua como “poesia mulata”, em Cuba, com Nicolás Guillén e Emilio Ballagas. No Equador, cita Jorge Carrera Andrade, com seu “inventário de imagens americanas”. Sobre o Chile, aponta a representatividade de Vicente Huidobro e Pablo Neruda, conforme se observa a seguir:

A vanguarda tem dois tempos: o inicial de Huidobro, até 1920, a volatilização da palavra e da imagem: e o segundo de Neruda, dez anos depois, ensimesmada penetração até a entranha das coisas. Não o regresso à terra: a imersão em um oceano de águas pesadas e lentas. A história do “modernismo” se repete. Os dois poetas chilenos influíram em todo o âmbito da língua e foram reconhecidos na Espanha como Darío em sua hora. E poderia acrescentar-se que a parêntese Huidobro-Neruda é como que um desdobramento de um mítico Darío vanguardista, que corresponderia às duas épocas do Darío real: Prosas profanas, Huidobro; Cantos de vida y esperanza, Neruda (Paz, 1996, p. 35).

Além de situar Neruda como um poeta influenciado pelas tendências surrealistas, Octávio Paz afirma que o poeta chileno configura-se como abundante, desigual e denso, o que prejudica a compreensão crítica de sua obra. Contudo, ressalta a riqueza que marca sua produção poética. Vale destacar que o envolvimento de Pablo Neruda com as tendências surrealistas será mais bem explorado no terceiro capítulo desta tese.

¹² “[...] reformulação marxista de dialéctica hegeliana, pelo descobrimento freudiano do inconsciente e pelos textos chamados modernos que se inscrevem em outra lógica, desde Lautréamont a Mallarmé” (Valdez, 2004, p. 2, tradução nossa).

Ainda sobre a influência do Surrealismo na produção de escritores latino-americanos, é importante considerar os apontamentos de Pignatari (1997 – 1998) quando este afirma que:

Toda a literatura hispano-americana do primeiro pós-guerra até nossos dias deita raízes no surrealismo (com a possível exceção de Borges). Ora, a fragilidade pensamental de André Breton e sua pobre consciência ou inconsciência de linguagem transformaram a chamada escrita automática no ponto central e nevralgico do surrealismo, a escrita automática que privilegia um paratatismo de segmentos, mas não paratatismo frasal [...] Em suma, tal como no barroco, o surrealismo privilegia a metáfora do significado – donde suas ligações perigosas (Pignatari, 1997-1998, p. 99).

Pignatari (1997 – 1998) propõe uma discussão relacionada à tomada de posicionamento de movimentos culturais, como o Barroco e o Surrealismo, em relação ao trato com a linguagem. Para tanto, utiliza a dualidade do signo linguístico proposta por Saussure para exemplificar o trato com a forma (significante) e conceito (significado), acentuando o uso metafórico de ambos na literatura. Nesse contexto, acentua que a escrita automática converteu-se no ponto chave do Surrealismo, conforme proposto por Breton, privilegiando, “perigosamente”, a metáfora do significado e, conseqüentemente, questões de cunho ideológico, o que influenciou, em sua concepção, os escritores latino-americanos do pós-guerra. Ainda nesse texto, o estudioso situa Guimarães Rosa, especialmente em *Grande Sertão*, como o primeiro escritor latino-americano que ousou privilegiar a metáfora do significante, oportunizando “negação da metagramática ideológica e o fluir do discurso-fala-escrita” (Pignatari, 1998, p. 99). O crítico assinala, também, que os anos 60 e 70 trouxeram como novidade “[...] a conjunção da metáfora do significado com a metáfora do significante, ou seja, em termos semióticos, rumo à iconização do verbal” (Pignatari, 1998, p. 99), sendo Rosa precursor desse movimento. Por fim, afirma que “O surrealismo não “pegou” por aqui porque o país é surrealista [...]” (Pignatari, 1998, p. 99), evidenciando, “ironicamente”, duas importantes questões: certa reserva dos críticos brasileiros em relação ao movimento e o caráter surrealista que lhe são peculiares. De certa forma, Wille (2013) corrobora com essa ideia ao afirmar:

Há dois modos de olhar o surrealismo. Um deles examina obras poéticas inclusive. O outro desloca o foco para o autor e para uma atitude surrealista. Tais olhares não são excludentes, porém complementares. Mas, conforme a atenção a um ou outro, obra ou autor, produção ou atitude, muda a história do surrealismo no Brasil (Wille, 2013, p. 4).

Nesse sentido, mesmo na atualidade, não é possível formular um quadro fechado sobre os rumos do Surrealismo no Brasil e nem na América Latina como um todo, o que

justifica a importância desse estudo na medida em que a leitura dos poemas de Murilo Mendes e Pablo Neruda podem levantar novas contribuições à questão.

Outro aspecto que merece menção, diz respeito à contribuição de outros movimentos artísticos como o Romantismo e o Barroco para a essência do Surrealismo. Bruno Eduardo da Rocha Brito (2009), por exemplo, considera a América Latina como um terreno fértil para efervescência do Surrealismo por ter preservado, culturalmente, a tradição dos colonizadores espanhóis, mais especificamente: o Barroco. Para o autor, o Barroco serviu como uma “fonte ancestral” para o movimento surrealista, principalmente, por considerar uma “tradição imagética forte oriunda do choque entre o *chiaroscuro* do Velho Mundo barroco e a magia inscrita na pele dos jaguares da cultura pré colombiana” (Brito, 2009, p. 36), lembrando que essa semelhança tem relação com o barroco enquanto elemento estético e não como movimento literário. O autor ressalta, também, o fato de que, enquanto a Europa vivenciava os reflexos dos movimentos vanguardistas, os artistas hispano-americanos não viviam estagnados. Pelo contrário, acompanhavam as ideias que movimentavam o curso vanguardista, adequando-os à própria realidade cultural: “Nesse mesmo período, a América Latina também estava em ebulição cultural, ansiosa por encontrar também os seus próprios “ismos”. Claro que, para tanto, estavam abertos à novidade que vinha do outro lado do mar” (Brito, 2009, p. 37). Sobre o trânsito do movimento entre Europa e América, Ovídeo (2001) chama atenção para uma questão importante: “[...] o caráter autenticamente internacional de suas propostas e de sua linguagem. A vanguarda fala todas as línguas e aparece, com variações naturais, quase em toda parte — até mesmo além do mundo ocidental — e quase ao mesmo tempo” (Ovídeo, 2001, p. 291).

A discussão empreendida por Pignatari (1998), por Brito (2009) e por tantos outros críticos, nos possibilita refletir sobre outra questão: porque historicamente o Surrealismo não foi tão bem sucedido quanto o barroco no Brasil? Lembrando que tal indagação não faz referência ao Barroco enquanto movimento, mas como uma categoria estética que atravessa a literatura brasileira em diversos momentos. Sobre o assunto, convém retomar os apontamentos de Paes (2019), quando este também afirma que “não houve” Surrealismo literário no Brasil, porque desde sempre fomos um país surrealista. No texto mencionado, o crítico faz uma espécie de retrospectiva por meio da qual elenca alguns exemplos de características surrealistas presentes nas obras de escritores brasileiros anteriores ao movimento surrealista historicamente datado. Neste contexto, cita: “Os doentes” (1912), de

Augusto dos Anjos, marcado pela presença da alucinação e as obras *Casos e Impressões* (1916), *Visões, Cenas e Perfis* (1918), *Tumulto da Vida* (1920), *Inquietude* (1922), de Adelino de Magalhães, nas quais, segundo o crítico, já se notava aspectos semelhantes ao automatismo psíquico.

Ainda sobre a recepção do Surrealismo entre os representantes do movimento modernista brasileiro, Virava (2010) apresenta pontuações que merecem ser mencionadas. Inicialmente justifica a escrita do texto a partir da ideia de que faltam estudos que analisem com mais profundidade a recepção do Surrealismo entre os poetas brasileiros ligados ao movimento modernista. Em sua concepção, o Surrealismo não caiu no gosto dos críticos brasileiros, mas é uma questão que merece uma atenção mais apurada considerando as diversas marcas do movimento, perceptíveis em obras de poetas brasileiros, desde os anos 20. Nesse sentido, cita exemplos diversos, tais como: publicação de artigos que fazem referência ao Surrealismo na Revista *Estética*, publicada em 1925, sob edição de Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes; publicação do *Manifesto Antropofágico* (1928), escrito por Oswald de Andrade, no qual este se refere à “revolução e língua surrealista”; escrita do artigo *Pintura Surrealista*, por Graça Aranha, no qual este comenta o teor surrealista na exposição de Cícero Dias (1928)¹³; composições de Ismael Nery e Tarsila do Amaral¹⁴, também em 1928; produções de Ismael Nery¹⁵ e Murilo Mendes, nos anos 30, citando especificamente, o álbum *Pintura em Pânico*, contendo fotomontagens de Nery e prefácio de Murilo; produção de obras como *O Sonho da Prostituta*, *O Sonho*, *Composição onírica*, *Amor Maria* e *Rio* do poeta Pierre Reverdy; quatro pinturas¹⁶ produzidas, em 1929, por Vicente do Rego Monteiro; o livro *Experiência n° 2*, de Flávio de Carvalho (1931), que se configura como “um estudo de psicologia das massas”, relacionado à psicanálise e apresentando ilustrações com traços surrealistas, e pinturas de Portinari (meados de 1930), que remetem a metafísica de *De Chirico*, resgatando traços do “subconsciente”, a partir das lembranças da infância em sua cidade natal. Além disso, Virava (2010), cita poetas brasileiros que acompanhavam a produção dos surrealistas franceses e participavam de grupos de discussões, tais como: Luiz Martins, Anibal Machado, Flávio de Carvalho e Murilo Mendes que “[...] lia as obras de surrealistas importantes como André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault e Salvador

¹³ Conjunto de Aquarelas que fazem alusão ao sonho.

¹⁴ *A Lua, Urutu, O Sapo, Cidade, Sol poente e O Sono*. (Atmosfera Onírica).

¹⁵ *Composição Surrealista* e a série *Histórias de Ismael Nery* (1932)

¹⁶ *Diana, Uma bela noite, O abraço e Modela degolação de São João Batista*.

Dalí” (Vivara, 2010, p. 457). Por fim, o crítico sinaliza que:

[...] da produção que apresentei, as obras de Ismael Nery [...] e Jorge de Lima são para mim as que parecem abrir mais possibilidades de discussão sobre o surrealismo, pois permitem pensar um conceito de surrealismo que não se restrinja às usuais referências ao imaginário onírico, totalmente desligado de qualquer reflexão sobre a noção de realidade (Vivara, 2010, p. 457).

É importante salientar que, em realidade, o Surrealismo demorou a se estabelecer no Brasil e que os poetas posteriores a Murilo Mendes, tais como Cláudio Willer e Roberto Piva, tangenciaram a estética em determinados momentos. Por fim, considerando os apontamentos dispostos na citação acima em relação ao teor surrealista das obras de Nery e Jorge de Lima, propomos, por meio desta tese, pensar a obra de Murilo Mendes, especialmente o livro *Poesia Liberdade (1947)*, como um instrumento que se valeu das características do movimento surrealista e que, ao mesmo tempo, deu conta de pensar sobre a realidade que o circundou, figurando-se como uma interessante possibilidade de discussão sobre o alcance do Surrealismo em terras brasileiras. Além disso, trabalhar tais aspectos também a partir da obra de Pablo Neruda converte-se em uma possibilidade de efetivar uma amostra de como o movimento ocorreu em terras latino-americanas.

1.2 O Surrealismo: poesia e sociedade

Considerando a politização do movimento surrealista, Raymond Marcel assegura que “[...] no sentido mais restrito, o Surrealismo é um processo de escritura, no sentido amplo, uma atitude filosófica que é ao mesmo tempo uma mística (ou o que foi), uma poética, e uma política” (Raymond, 1997, p. 246). Entende-se a partir da citação que o movimento surrealista além de uma busca por assinalar mudanças no processo artístico e na escrita literária, buscou uma mudança nos paradigmas comportamentais da sociedade que vivenciou suas reflexões e pretensas transformações no campo da arte, da política e, conseqüentemente, no campo social da época. Tais colocações corroboram com a fala de Nazário (2008) quando este menciona a proposição de alcançar um “novo mundo” presente na motivação para ocorrência do movimento. Claudio J. Willer, em *O Surrealismo: uma introdução*, publicado em 2019, também aborda o teor político que perpassa o movimento surrealista:

Dimensão importante da produção surrealista, o debate político: um debate passional e pendular, de aproximações e afastamentos, adesões e rupturas. Tal politização, marcada pela adesão ao pensamento de Marx, é, não obstante, conseqüência de um projeto fundamentalmente romântico, de confundir poesia e

vida; e mais, de romper barreiras entre a esfera simbólica e das coisas; de superar a contradição entre sujeito e o objeto (Willer, 2019, s/p).

Conforme se observa, Willer (2019) propõe uma discussão relacionada ao papel desempenhado pelos poetas e pela relação que estes estabelecem entre o contexto histórico social e composição poética, abordando, em consequência, a relação entre poesia e filosofia, poesia e vida social. O estudioso destaca que a partir dos séculos XVII a XVIII, o sujeito ganha destaque na crítica filosófica e que tal fato é decorrente de um projeto oriundo do romantismo. Assim, é possível traçar um paralelo entre vida e contexto político, econômico e social que compõe a história desse sujeito e seus ideais relacionados à humanidade. Na citação acima, o uso das antíteses “passional e pendular”, “aproximações e afastamentos”, “adesões e rupturas” acentua o fato de que o movimento surrealista veio para propor a quebra de paradigmas na busca pelo novo, principalmente, um novo olhar sobre a vida. Nesse contexto, é interessante pensar na influência do tempo de guerra que serve, especialmente, para desenhar novos espaços de poder e, conseqüentemente, novas configurações de ordem política, econômica e social para o mundo. Observa-se, ainda, menção ao marxismo como base do pensamento político que configura o Surrealismo.

A discussão sobre poesia e vida pode ser pensada a partir da contribuição de Marcos Siscar. No texto *“A poesia pura” como paradigma da tradição — o poderoso clichê da renúncia ao real*, publicado em 2016, Siscar apresenta uma discussão sobre o conceito de poesia a partir de obras críticas nas quais são estabelecidos padrões de leitura que desconsideram a referência, ou seja, o trato com a realidade. No contexto das discussões, o estudioso assegura que afastar-se da realidade coadunaria com a ideia de crise da poesia na medida em que “[...] mais do que afastar-se, a poesia assumiria um lugar francamente hostil, inadaptado, ressentido em relação ao corpo social, ao qual corresponderia uma contraparte de nostalgia, de desejo de redenção” (Siscar, 2016, p. 138). Assim, o poeta, situado nesse lugar de isolamento, em uma espécie de mundo hermético, inacessível, produziria obras destituídas de relevância social. Ao longo do texto, Siscar menciona, principalmente, a obra de Hugo Friedrich, *Estrutura da Lírica Moderna*, publicada no Brasil em 1978, que preconiza esse afastamento da realidade, além de trazer para a discussão autores que tendem a fazer uma espécie de oposição a Friedrich, tais como Michael Hamburger¹⁷ e Berardinelli¹⁸, por exemplo, mas que acabam por não promover

¹⁷ HAMBURQUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

mudanças relevantes em relação ao caráter hermético da poesia, atribuído por Friedrich. Siscar finaliza o texto afirmando que, ao invés do lugar vazio, no que ele conceitua como uma “caricatura de paraíso”, o poema poderia ser descrito como “[...] esse lugar por vezes de abstenção ou de proliferação figurativa, esse buraco de *tombeau*, por meio do qual são dramatizadas as violências do real, as descontinuidades de que necessitamos para poder responder àquilo que chamaríamos “contemporâneo”” (Siscar, 2016, p. 138). Essa discussão foi fundamental para o desenvolvimento deste estudo uma vez que, tanto em Neruda quanto em Murilo, nos poemas escolhidos para análise, fica perceptível o diálogo entre poesia e sociedade, especialmente no trato com os problemas decorrentes no século XX. Observa-se que ambos dialogam com a realidade e, ao mesmo tempo, buscam subvertê-la por meio da poesia. Essa ideia da poesia como lugar de fala e essa possibilidade de o conteúdo dos poemas desfrutarem de uma relação mais próxima ao real, contribuem para leitura dos versos constantes em *Poesia Liberdade* (1947) e *Residencia en la tierra* (1921-1947). Conforme se observa, as obras são fruto de uma época em que a humanidade vivia os reflexos da guerra e do conseqüente cerceamento da liberdade humana.

O título *Poesia Liberdade*, do poeta mineiro, já adianta a tônica das apreensões contidas no texto poético: busca por liberdade, pela dignidade do ser humano, em meio a uma preocupação com um fazer literário e cultural. Observa-se, no início do livro, a proposição de uma irmandade: “aos poetas moços do mundo”, que deveria ou poderia ser empreendida por meio da poesia. A leitura do poema “Overmundo”, por exemplo, oferece uma amostra da discussão relacionada ao trato entre poesia e vida. Estruturalmente, esse poema é composto por cinco estrofes: um dístico, dois tercetos, um quinteto e um quarteto, respectivamente. Não se percebe a utilização de rimas, no entanto, a sonoridade e/ou musicalidade é garantida a partir do uso de vocábulos que remetem a sons conhecidos até mesmo pelos leitores menos atentos, tais como: assoviar das árvores, o vento típico das tempestades, o barulho típico do bater em uma porta e o soar de tambores, conforme pode ser observado ao longo do poema:

¹⁸ BERARLDINELLI, Afonso. *Da Poesia à prosa*. Org. Maria Betanea Amoroso. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OVERMUNDO

Os pinheiros assobiam, a tempestade chega:
Os cavalos bebem na mão da tempestade.

Amarro o navio no canto do jardim
E bato à porta do castelo na Espanha.
Soam os tambores do vento.

“Overmundo, Overmundo, que é dos teus oráculos,
Do aparelho de precisão para medir os sonhos,
E da rosa que pega fogo no inimigo?”

Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante,
Que anda, voa, está em toda a parte
E não consegue pousar em ponto algum.
Observai sua armadura de penas
E ouvi seu grito eletrônico.

“Overmundo expirou ao descobrir quem era”,
Anunciam de dentro do castelo na Espanha.
“O tempo é o mesmo desde o princípio da criação”,
Respondem os homens futuros pela minha voz.

(Mendes, 1995, 413)

O dístico inicial anuncia, musicalmente, a chegada da tempestade, que também é sonora, musical. Nessa estrofe, a ideia da tempestade pode ser associada, tanto aos resquícios do tempo de guerra, quanto ao deslocamento do homem em face do tempo histórico e social, permeado por mudanças significativas nas relações humanas, típico do século XX. Importante salientar que o título do poema “Overmundo”, aparentemente um neologismo, traz a ideia de que esse contexto extrapola os limites geográficos do Brasil, oferecendo, a tônica de uma poética atenta aos acontecimentos mundiais, tanto em termos estéticos, quanto políticos e sociais. Nos dois versos, o poeta lança mão do uso de metáforas — os pinheiros assobiam, os cavalos bebem na mão da tempestade — que além de oferecer ao leitor uma ideia do ambiente a partir de singulares arranjos poéticos, demonstram a qualidade estética dos poemas alicerçados pela tendência surrealista.

Nos dois tercetos seguintes, essa influência da vanguarda surrealista fica ainda mais latente. Observa-se o deslocamento no sentido e na disposição dos vocábulos, que são utilizados fora do contexto normal de significação. Não é possível, no plano real, amarrar um navio em um canto do jardim, mas no plano onírico e/ou no poema isso é perfeitamente justificável. Os versos que compõem os dois tercetos acenam, dessa forma, para algo fora da realidade, no plano onírico, em sonhos, conforme preconiza o movimento surrealista.

Contudo, sua utilização proporciona atribuir sentido às apreensões do poeta em face aos conflitos do seu tempo. Em sonhos, o poeta fica livre das amarras do tempo e do espaço, podendo transitar livremente entre o mundo todo, a fim de encontrar as respostas para as tensões humanas, por exemplo. O uso do vocábulo “oráculo”, entendido em sentido de dicionário, é de certa forma, um questionamento do poeta em relação às amarras do real, que aprisiona e muitas vezes sufoca o homem que se atribui a tarefa de questionar o mundo. No poema, ele está livre para abrir outras portas.

Importante registrar, no segundo terceto, a imagem da flor, como uma ponta de esperança, e a ideia do fogo que a consome a partir da ação do inimigo. Quem seria esse inimigo? O próprio mundo? A tecnologia que despontava como forma de substituir a ação humana? O recurso da figura de linguagem epizeuxe — “Overmundo, Overmundo” [...], em tom vocativo e personificado, acena para a busca de respostas para as tensões do poeta, além de sinalizar que o eu lírico já possuía, talvez, tais respostas. A menção a Espanha, no segundo verso do primeiro terceto, introduz uma intertextualidade com a obra “*Dom Quijote de La de Mancha*”, de Miguel de Cervantes. Na obra cervantina, o cavaleiro andante se propõe a sair pelo mundo em busca de justiça, imbuído das ideias construídas a partir da leitura de livros de cavalaria. Contudo, é tido como louco, não conseguindo pouso em lugar algum. A utilização de expressões — como cavaleiro do mundo delirante e armadura de penas — dão o tom de comicidade e do ridículo que configuram a caracterização do personagem, que aqui, no poema “Overmundo”, pode ser concebido como representação de homens que transitam em muitas partes do mundo e que não são percebidos por conta do caminhar da vida social típica do mundo capitalista. Nesse sentido, o poeta utiliza a ideia de deslocamento da realidade social, perceptível na trajetória do personagem de Cervantes, para mencionar o descolamento do homem do seu tempo.

A última estrofe “E ouvi seu grito eletrônico”, acentua a lógica das mudanças nos paradigmas comportamentais de uma sociedade em transformação, assim como a obra de Cervantes buscou empreender em seu tempo. Essa ideia fica ainda mais perceptível nos versos finais, quando o poema deixa latente o caráter cíclico do mundo e dos acontecimentos que lhe são inerentes. *Don Quijote* deixa de existir quando regressa de suas andanças e se vê destituído do papel de cavaleiro andante que busca por justiça em um “mundo doente”, descobrindo a sua real colocação no mundo, assim como “Overmundo”, personificado, deixa de existir quando, também, descobre o valor a ele atribuído. O fato de essa expiração ser anunciada a partir da Espanha reforça a intertextualidade com a obra de

Cervantes. Os versos finais — “O tempo é o mesmo desde o princípio da criação/ Respondem os homens futuros pela minha voz” — indicam que o tempo e suas relações são cíclicos e que o homem vive em estado de conflito permanente, independente da época, do espaço, do sistema político e econômico que gerencia a vida social. O poeta conseguiu, de certa forma, refletir sobre o mundo a partir de experiências verificadas em séculos anteriores, ficando relegado aos homens futuros, entender e discutir com mais precisão os problemas do tempo em que Murilo viveu, assim como buscando entender o aparato estético utilizado para externar suas apreensões sobre o desconcerto do mundo. O uso do verbo “respondam” empregado no imperativo, dá um tom de texto bíblico ao poema, que associado à ideia de criação, dão a tônica da religiosidade tão presente na poesia de Murilo Mendes.

A exemplo do que ocorre no poema “Overmundo”, em “*Walking Around*”, de Pablo Neruda, também se percebe essa relação entre poesia e vida, operacionalizada a partir da percepção contextual que marca a escrita do poema. O título já anuncia a lógica de um processo de globalização, na medida em que promove a mistura de idiomas — título em língua inglesa e o restante do poema em língua espanhola — e a noção do quanto as relações são cíclicas e articuladas, reforçada pelo sentido do título que sugere “algo passando em volta” ou “ao redor de”. Estruturalmente, o poema é composto por 10 estrofes: 2 quartetos, 1 terceto, 1 sexteto, 4 quartetos e 1 sexteto, respectivamente. O quarteto inicial já anuncia o processo de deslocamento do sujeito:

WALKING AROUND

*Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza.*

*El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.
Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.*

*Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
y mi pelo y mi sombra.
Sucede que me canso de ser hombre.*

*Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.
Sería bello*

*ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío.*

*No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
vacilante, extendido, tiritando de sueño,
hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,
absorbiendo y pensando, comiendo cada día.*

*No quiero para mí tantas desgracias.
No quiero continuar de raíz y de tumba,
de subterráneo solo, de bodega con muertos,
aterido, muriéndome de pena.*

*Por eso el día lunes arde como el petróleo
cuando me ve llegar con mi cara de cárcel,
y aúlla en su transcurso como una rueda herida,
y da pasos de sangre caliente hacia la noche.*

*Y me empuja a ciertos rincones, a ciertas casas húmedas,
a hospitales donde los huesos salen por la ventana,
a ciertas zapaterías con olor a vinagre,
a calles espantosas como grietas.*

*Hay pájaros de color de azufre y horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos, y ombligos.*

*Yo paseo con calma, con ojos, con zapatos,
con furia, con olvido,
paso, cruzo oficinas y tiendas de ortopedia,
y patios donde hay ropas colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.*

(Neruda, 2009, p.121)

Na primeira estrofe, observa-se o uso da primeira pessoa do singular - *me canso, entro* — trazendo para a cena poética os efeitos do deslocamento do eu lírico, que faz uso de um tom explicativo evidenciado pelo uso da expressão “sucede que”, nos dois versos iniciais. O eu lírico se diz cansado de sua condição de sujeito social, utilizando como fator argumentativo, o pessimismo relacionado ao trânsito em espaços cotidianos como uma alfaiataria e/ou um cinema com reiterada sensação de deslocamento. A expressão “cisne de feltro” também traz a ideia de desconcerto, acentuando a dificuldade de adaptação do sujeito ao contexto em que está inserido. Nos versos finais do primeiro quarteto soa muito surreal o mergulho do eu lírico em uma água de “*origen y ceniza*”. O que seria essa origem? É possível buscar esse significado apenas em face do poema, sem considerar a relação sujeito/vida? Sabe-se que, cientificamente, o efeito de cinzas na água provoca

redução do oxigênio que lhe compõe, reduzindo, dessa forma, a possibilidade de sobrevivência na água, o que, nesse poema, metaforicamente, acena para a dificuldade de sobrevivência em um mundo caótico, período entre guerras. Percebe-se ainda, que o poema é marcado pela utilização de versos brancos, sem rimas, acentuando o tom de desalento que marca a cena poética. No segundo quarteto, o eu lírico vale-se de uma experiência olfativa para continuar expressando seus sentimentos.

Se no quarteto inicial fica perceptível o desconcerto do eu lírico, nos versos seguintes fica latente a intensidade com que ele lida com a realidade que o circunda. Nesse processo, ele sente com todo seu corpo — *pies, uñas, pelo, sombra* - e com seus sentidos, externados por meio dos vocábulos: *olor, llorar, gritos, ver*. A sensação de cansaço, o faz desejar um descanso em um espaço natural, longe da realidade em que vive: *Sólo quiero un descanso de piedras o de Lana*. Nesse processo, ele deseja que seus sentidos não sejam tão aguçados para que ele não sinta o cheiro dos salões de beleza, que o fazem chorar de maneira desesperada, ele pede para não ver espaços e objetos — *establecimientos, jardines, mercaderías, anteojos, ascensores* — que acentuam sua sensação de cansaço e desorientação. A reiterada utilização do advérbio “*ni*” que orienta a disposição desses espaços e objetos é um recurso que acentua a intensidade de sua fadiga. Importante mencionar ainda que, a exemplo do que empreende desde as primeiras estrofes, o poeta lança mão do recurso anafórico de repetição no início dos versos: *sucede que e solo quiero*, ambas com intuito de justificar suas necessidades e/ou desejo, em face das experiências vivenciadas.

Nos versos seguintes, o desejo de fuga abre espaço para um desejo de reação. A conjunção adversativa — *sin embargo* — marca uma virada na cena poética, pois a vontade de fugir cede lugar ao desejo de luta. Os vocábulos, *delicioso e bello* conferem uma aura de prazer, substituindo a imagem do cansaço pela imagem da esperança. Entretanto, o uso do verbo *sería* no futuro do presente, traz o leitor para a realidade de uma ideia de luta meramente hipotética. Aqui é possível pensar na ideia de luta contra instituições, na medida em que os vocábulos *notario e monja* podem representar, respectivamente, um ataque direcionado contra as leis e a igreja. Contudo, a forma como o eu lírico pensa os seus ataques — *asustar a un notario con un lirio cortado, dar muerte a una monja con un golpe de oreja* e, conseqüentemente, o uso das armas — *ir por las calles con un cuchillo verde/ y dando gritos hasta morir de frio*, confere um tom de comicidade

às intenções do eu lírico. Nos dois últimos versos, apesar da figuração da faca como arma, o frio seria mais letal, cabendo apenas o grito como possibilidade de reação.

Nos dois quartetos seguintes, a reiterada utilização de *No quiero* acentua a vontade de mudança no curso de vida do eu lírico, pois ocorre uma negação relacionada à continuidade de uma realidade não desejada. A expressão “*no quiero seguir siendo*” acentua a visão do eu lírico em relação ao que ele vive e ao mesmo tempo acena para o que não deseja viver, ou seja, um vazio existencial. Ele não quer viver à margem, escondido, no subterrâneo das coisas e das relações. O uso de vocábulos: *raiz, hacia abajo, tripas mojadas de la tierra, tumba, subterráneo*, atrelados à ideia de negação, acenam para o desejo do eu lírico em assumir uma espécie de protagonismo em relação a sua vida e, conseqüentemente, em relação à realidade que o circunda. Ele não deseja apenas “absolver, pensar e comer cada dia”, sua intensidade exige algo que extrapola as limitações de um tempo de morte, tão típico de um “mundo em guerra”. Aqui, considerando o tempo de escrita do poema, a guerra pode ser entendida como um conflito subjacente às mudanças que compuseram a vida social, política e econômica daqueles que viveram toda a intensidade do século XX e que tiveram relação com a degradação da vida humana.

Nos próximos versos, a descrição fragmentada do sujeito fica ainda mais em evidência. As metáforas dominam o processo de escrita, acentuando o cenário de horror externado a partir de uma linguagem surrealista. O uso da expressão *pasos de sangre* ditam o tom dos acontecimentos que circundam a voz poética e o uso das antíteses *día*, no primeiro verso, e, *noche*, no último verso do primeiro quarteto, dizem de um tempo que é cíclico. A imagem da roda que se move trazendo rastros de sangue desemboca na noite, tão cara aos surrealistas. Durante a noite, o eu lírico é empurrado a outros lugares desagradáveis: *casas húmedas, hospitales, zapaterías, calles espantosas*. É tempo do desagradável, mas, é tempo também de reflexões. A disposição dos versos dá ideia de afunilamento, conferindo ao leitor uma sensação de que não apenas o poeta se sente aprisionado. O uso reiterado de *a*, em tom aditivo, antes dos advérbios de lugar, também contribui para essa sensação de que se está encurralado. O uso da metáfora *los huesos salen por la ventana* sinaliza a fragmentação do sujeito, o número considerável de vidas humanas perdidas, acentuando a sensação de desamparo e tristeza. É como se do ser humano restassem apenas os ossos, que na cena surreal, em um cenário de noite, ganhasse status de humano, mas, um ser humano vazio.

No sexteto seguinte esse ser humano, destituído de vida, converte-se em alimento para os pássaros. Nesse cenário, o homem é virado do avesso, tendo suas partes internas expostas e/ou penduradas em lugares de ódio, na visão do eu lírico. A leitura desses versos acentua a imagem que se tem do cenário de horror ao qual o poeta almeja descrever e “fugir”. O uso dos vocábulos *intestinos*, *dentaduras*, *ombligos* em meio a palavras utilizadas em tom negativo: *odio*, *espanto*, *vergüenza* e *veneno* estabelece uma espécie de contraposição entre os que lutam e, normalmente perdem a luta, e os algozes desses. Aqui podemos pensar, não apenas no fragmentar dos corpos, mas também, no sujeito do século XX que se vê perdido em relação à realidade que o circunda, conferindo-lhe uma aura vazia e em estado de desalento. Nos versos finais do poema, o eu lírico volta a utilizar, com mais afinco, a primeira pessoa do singular. Há uma mistura interessante entre as partes do corpo humano e peças de roupas, no intuito de conferir uma totalidade ao processo de entrega do poeta. A antítese que marca o uso dos vocábulos *calma* e *fúria* ditam o tom dessa entrega e os conflitos que lhe são inerentes. Por fim, a imagem das roupas penduradas, personificadas e vertendo lágrimas sujas trazem para a cena poética um cenário de desalento e horror.

Tanto “Overmundo”, de Murilo Mendes, quanto “*Walking Around*”, de Pablo Neruda trazem os reflexos de um processo de mudança social típico do século XX, imbuídos de uma aura surrealista. Observa-se um Murilo mais contido, mais distante da cena poética, enquanto Neruda se faz presente em todos os momentos, externando de forma mais latente seu “sofrimento”. Os títulos adiantam uma tônica atrelada a um processo de industrialização e conseqüente mudança nos paradigmas comportamentais dos homens que se veem perdidos e/ou partidos em meio a esse novo cenário. Considerando tal contexto, Carla Cancino Franco (2018) ao empreender uma análise do poema *Walking Around*, de Neruda, recupera a figura do *flâneur*, uma espécie de andarilho que vaga pela cidade admirando a atmosfera urbana, destaque na poesia de Baudelaire (século XIX), para caracterizar o que seria a instauração do que ela conceitua como um antíflâneur, em Neruda:

No poema “*Walking Around*”, Pablo Neruda redesenha os contornos do flâneur, a partir do olhar da vanguarda. Ressurge nos versos nerudianos a figura do homem que caminha pela cidade. Este, porém, diferente do andarilho do século anterior, já não é um “observador apaixonado”, mas um antíflâneur” (Franco, 2018, p. 2).

Para a estudiosa, ao invés de admirar a paisagem urbana, esse homem do século XX, o qual é retratado no poema, sente-se deslocado em relação à realidade da qual faz

parte, daí a constante sensação de estranhamento em relação aos espaços cotidianos. Ao refletir sobre essa figura do antifrâneur e considerando, principalmente, a intertextualidade com a figura de *Don Quijote de la Mancha*, presente no poema “Overmundo”, arriscamos a dizer que esse conceito de antifrâneur também pode servir para leitura do poema de Murilo, na medida em que traz para a cena poética esse sujeito deslocado de sua realidade social, em conflito com o caminhar da vida no contexto urbano. Ainda pensando sobre a semelhança entre os dois poemas, é interessante mencionar uma análise da obra de Murilo Mendes empreendida por Esmeralda Barbosa Cravançola, por meio da qual propõe uma síntese sobre a obra do poeta mineiro:

O projeto estético do poeta constitui-se a partir de uma busca inicial por termos divergentes e promove correspondências que se transformam numa fusão, por meio de uma estruturação linguística construída a partir de imagem – vocabulário – e ritmo – aspectos sonoros (Cravançola, 2010, p. 24).

Aspectos que conferem, na concepção da autora, um caráter de singularidade em relação a outros poetas de sua geração. Contudo, o que interessa aqui é refletir sobre esses aspectos que configuram a estrutura linguística proposta pela estudiosa e o quanto ela pode ser observada tanto em “Overmundo” quanto em “*Walking Around*”, especialmente no que diz respeito à relação vocabulário/imagem.

Antes de abordar sobre a representação de figura e imagem nos poemas, é necessário considerar a contribuição de críticos que tratam sobre a problematização entre os termos, mais especificamente sobre o que há de imagem na palavra e vice-versa. Lúcia Santaella, por exemplo, por meio do texto *Palavra, Imagem & Enigmas*, empreende algumas provocações que permitem refletir sobre a complexidade que ronda a questão. Para a estudiosa, os dois termos — palavras e imagens — não se constituem como meios transparentes para elucidação da realidade, ao contrário: “elas se tornaram tão enigmáticas, problemas para serem decifrados, quanto é enigmática a realidade que, sempre com certa distorção e ambiguidade, elas intentam representar” (Santaella, 1992, p.37). Ao tentar definir o que seria a imagem, a estudiosa recupera a contribuição de Michael Foucault (1987), primeiro quando este recupera a definição clássica da palavra (imagem, não apenas com a ideia de signo, mas, como manutenção de uma unidade), rebatizando-a como “a ordem das coisas” e segundo quando este postula a concepção de que as imagens se diferenciam umas das outras a partir dos distintos discursos institucionais, estabelecendo uma espécie de agrupamento: “[...] imagens gráficas (figuras, estátuas, design); imagem ótica (projeções, espelhos), imagens perceptivas (dados dos sentidos, aparências); imagem

mental (sonhos, memórias, ideias) e imagens verbais (metáforas, descrições)” (Santaella, 1992, p. 38). Para a estudiosa, no entanto, a tentativa de enquadramento não dá conta de explicar todas as questões que rondam a definição do signo “imagem”, daí o perigo de ceder ao reducionismo. Nesse contexto, cita, por exemplo, o fato de que toda imagem, ainda que pareça literal, apresenta uma distorção ideológica frente à realidade.

Santaella (1992) destaca, também, em um tópico intitulado *A imagem e as coisas*, a existência de inúmeras imagens que rodeiam a humanidade: coisas visíveis (uma foto) coisas invisíveis (a molécula), coisas que existiram e não mais existem (Napoleão), coisas que jamais existiram (Dom Quixote), entre outras, que acenam para a existência de imagens oriundas de significações coletivas e balizadas historicamente pelo caminhar da humanidade. Nossa pretensão, neste momento, não é adentrar em todos os aspectos e ou contribuições teóricas disponíveis no texto da estudiosa. Mas, mencionar, especialmente no quarto capítulo, as imagens que dominam o texto poético de Murilo Mendes e Pablo Neruda, nas obras selecionadas para análise: *Poesia Liberdade* (1947) e *Residencia en la tierra* (1925 – 1947).

Ainda sobre os dois poemas, observam-se traços de uma escrita surrealista e comprometida com um questionamento acerca do campo social, lembrando que a análise dos poemas mencionados levanta a possibilidade de pensar a poesia como ato de resistência, com fins subversivos, conforme assinala Octavio Paz:

Quanto à poesia, a influência do surrealismo não se limitou ao automatismo ou escrita espontânea nem à concepção da imagem poética como cápsula explosiva pela união de realidades contrárias; também foi decisiva a idéia da poesia como atividade subversiva, ao mesmo tempo crítica do mundo e meio de conhecimento, destruição da moral e da lógica imperantes e visão suprema da realidade (Paz, 1996, p. 140).

Os apontamentos do crítico permitem refletir sobre o alcance do Surrealismo para além de questões estéticas, assinalando a pretensão de promover mudanças substanciais na forma como se concebe a vida social. Tanto nos poemas mencionados quanto na maioria dos poemas constantes de *Poesia Liberdade* e *Residencia en la tierra*, fica perceptível esse desejo de resistência, alicerçado pela descrição dos horrores da guerra e seus reflexos para a vida humana, numa tendência a advogar em prol da liberdade de viver a vida em todas as suas possibilidades. Para tanto, seria necessária uma nova articulação política que desse conta de fazer com que o homem, perdido em meio aos acontecimentos do século XX, fosse capaz de se encontrar em uma realidade mais confortável. Contudo, não se pode

afirmar que o movimento surrealista tenha sido responsável por grandes transformações dessa ordem.

Após apresentar esse breve histórico sobre o surgimento do Surrealismo e seus desdobramentos, tanto em terras europeias quanto latino-americanas, convidamos a um mergulho na vida e obra do poeta Murilo Mendes, especialmente no que concerne ao tema do Surrealismo e sua *Poesia Liberdade* (1947), tema do nosso segundo capítulo.

2- MURILO MENDES, *POESIA LIBERDADE E O SURREALISMO*.

Murilo Mendes figura como um dos poetas brasileiros mais importantes do século XX, tanto que suas obras foram e continuam sendo lidas, e utilizadas como possibilidade de reflexão sobre os conflitos que rondavam e ronda a humanidade, tanto no século XX, contexto de produção de sua obra, quanto nos tempos atuais. Entre tais conflitos, podemos mencionar: crise existencial do sujeito inserido no contexto citadino, as circunstâncias que ditam a existências das guerras, a necessidade de mudanças quanto à representação artística de um mundo em constante evolução, entre outros. Manuel Bandeira, por exemplo, o intitula, dentro de sua geração, como o “[...] mais completo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta” (Bandeira, 1997, p. 458), opinião alicerçada por muitos outros críticos que tratam sobre a trajetória do mineiro. Considerando tais apontamentos, anunciamos o tópico seguinte que apresenta informações relacionadas à vida e à obra do poeta de Minas Gerais.

2.1 Murilo Mendes: o poeta dos contrastes.

A título de contextualização, Murilo Mendes nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, no dia 13 de maio de 1901 e faleceu em 13 de agosto de 1975. Ao longo desses 74 anos, deixou uma vasta produção poética, incluindo obras publicadas durante sua vida e obras póstumas. É filho de Onofre Mendes e Elisa Valentina Monteiro de Barros, que morreu prematuramente, conforme sinaliza o poeta, em *A idade do Serrote*:

Meu pai, grande coração comunicante. Servidor público. Do próximo. Escrivão do registro de títulos e hipotecas da cidade de Juiz de Fora. Minha mãe, afeiçoada ao canto e ao piano, morre de parto com vinte e oito anos. Torna-se constelação. Minha segunda mãe, Maria José, grande dama de cozinha e salão, resume a ternura brasileira. Risquei do vocabulário a palavra “madrasta” (Mendes, 2018, p. 11).

Desde a infância, já mostrava os sinais de comprometimento com a literatura, especialmente em relação ao trato com a poesia. Por isso, Antonio Candido tem razão ao afirmar que “[...] talvez Murilo Mendes seja o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa” (Candido, 1989, p. 57). O poeta revelou-se, desde a infância, leitor assíduo de nomes importantes da literatura mundial, tais como Bocage, Eça de Queiroz, Júlio Verne, La Fontaine, Baudelaire, entre outros. Não foi considerado um aluno submisso e/ou exemplar. Entretanto, o gosto pela leitura se revelou inerente à sua personalidade,

permitindo-lhe conhecer aspectos da cultura espanhola, francesa, italiana e também admirador das artes plásticas, cinema, literatura e música clássica. Passou sua infância em Juiz de Fora/MG, mudando-se para o Rio de Janeiro, em 1920. Em termos de carreira acadêmica, iniciou os cursos de Farmácia e Direito, contudo, não os concluiu. Sobre a vida profissional, de acordo com Adilson Citelli, esta se revelou instável e em diferentes ramos: “[...] prático de dentista, professor de francês, funcionário de cartório, telegrafista, arquivista do Ministério da Fazenda, escriturário de banco, Inspetor Federal de Ensino” (Citelli, 2015, p. 141). Em 1947, casou-se com Maria da Saudade Cortesão, a qual conheceu em 1940: “[...] também poeta Maria da Saudade realiza com Murilo o perfeito entendimento a dois, acentuado pelas mesmas afinidades pela arte e pela presença da poesia [...]” (Araújo, 1972, p. 14). O casal não teve filhos e, por volta de 1953, começam uma mudança para a Europa, que se consolida, em 1957, quando fixa residência em Roma. Nesta cidade, atuou como “[...] professor de Cultura e Literatura Brasileira, ministrando aulas na Universidade de Roma e de Pisa” (Citelli, 2015, p. 141). Em 13 de agosto de 1975, por problemas cardíacos, faleceu, em Lisboa, aos 74 anos.

A vida literária de Murilo Mendes teve início em 1930, com a publicação do seu primeiro livro *Poemas*, o qual lhe rendeu o Prêmio Graça Aranha. Contudo, é importante mencionar a existência de textos escritos na década de 20, a partir da colaboração em jornais e Revistas, como por exemplo, no jornal *A Tarde* de Juiz de Fora e *Revista de Antropofagia*, em 1928. Laís Corrêa de Araújo (1972) chama atenção para o interstício de 8 anos entre *A Semana de Arte Moderna*, realizada em 1922, e o lançamento do primeiro livro do poeta, em 1930. A estudiosa descarta a possibilidade de que este afastamento tenha se dado por conta da distância geográfica, pois, na época do evento, Murilo Mendes já residia no Rio de Janeiro, descartando, também, a possibilidade de que o poeta não tenha observado os desdobramentos do movimento. Muito pelo contrário, afirma que o poeta mineiro estava muito atento aos movimentos que buscavam a renovação da poesia, tanto no Brasil, quanto na Europa, afirmando, inclusive, que o temperamento do poeta iria revelar, ao longo de sua atuação literária, bastante compromisso com o testemunho histórico, alicerçado por uma consciência intelectual e crítica em relação à sua época. Logo, conceitua esse “afastamento” como:

uma clara abstenção de atividade << pública >> uma talvez obstinada e íntima recusa de envolver-se no ambiente de polêmica ou indecisão em optar por qualquer das subcorrentes modernistas. Ou já era a feroz independência de

espírito, a preferir divisar o seu rumo próprio e pessoal, entre as estradas abertas pelos pioneiros? (Araújo, 1972, p. 23).

Opinião corroborada a partir da caracterização de *Poemas* (1930) como uma produção que transcende o “telúrico do modernismo” e sua insistência com a temática nacional, trazendo para a cena poética um caráter de universalidade. Interessante pensar, a partir das formulações da estudiosa, que este primeiro livro já apresenta muitas características que denotam influência da vanguarda surrealista, tais como: uso acentuado de metáforas, uso de vocábulos contrastantes, uso de imagens simbólicas, jogo entre o concreto e o abstrato, paradoxo entre lucidez e delírio, realidade e mito, entre outros. Necessário pensar, também, que a identificação com o movimento surrealista e sua proposição de uma nova forma de vida, pode ter sido um dos fatores que converteram Murilo Mendes apenas em expectador dos primeiros modernistas brasileiros.

Após *Poemas* (1930), cronologicamente, em vida, o poeta publicou as obras: auto *Bumba-meu-poeta*¹⁹ (1931), *História do Brasil* (1933), *Tempo e eternidade* (1935), em parceria com Jorge de Lima; *O sinal de Deus* (1936), *A poesia em pânico* (1937), *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944) e o *Véu do Tempo* (1944), *Mundo enigma* (1945), *O discípulo de Emaús* (1946), *Poesia liberdade* (1947), *Recordações de Ismael Nery* (1948), *Janela do caos* (1949), contendo seis litografias de Francis Picabia; *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Office humain* (1957), *Siciliana* (1959), texto bilíngue prefaciado por Giuseppe Ungaretti; *Poesias* (1959)²⁰, *Tempo espanhol* (1959), Disco *POESIAS: Murilo Mendes & João Cabral de Melo Neto* (1960), *Siete poemas inéditos* (1961), *Antologia Poética* (1964), *Le metamorfosi* (1964), *Italianíssima* (1965), *A Idade do serrote* (1968); *Convergência* (1970); Antologia bilíngue *Poesia libertá* (1971) *Poliedro* (1972); *Retratos-relâmpago*, 1ª série (1973) e o texto poético *Marrakech* (1974).

Após a morte do poeta foram publicadas as obras *Ipotesi* (1977), organizada e prefaciada por Luciana Stegagno Picchio; *La virgen imprudente y otros poemas e 29 Poemas* (1978); *O menino experimental* (1979), organizada por Affonso Romano de Sant’Anna; *Transistor* (1980), organizada por Luciana Stegagno Picchio; *O Visionário* (1984), *Murilo Mendes* (1985), organizada por Júlio Castañon Guimarães; o álbum *Janelas Verdes* (1989), prefaciado por Luciana Stegagno Picchio, com gravura de Vieira da Silva;

¹⁹ Publicado na *Revista Nova*, São Paulo, ano 2, n. 8, dez. 1932.

²⁰ Obra completa até a data e incluindo *Sonetos brancos*, com a exclusão de *O sinal de Deus* e *História do Brasil*;

História do Brasil (1991), organizada por Luciana Stegagno Picchio e *Murilo Mendes: obra completa e prosa*, organizada por Luciana Stegagno Picchio, em 1994.

Além do Prêmio da Fundação Graça Aranha, recebido em 1930, o poeta foi agraciado com outros prêmios ao longo de sua carreira, a saber: *Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina*, na Itália, em 1972 e *Prêmio Viareggio*, que premiava as melhores obras elaboradas em italiano (prêmio anteriormente concedido ao chileno Pablo Neruda, em 1968). É importante mencionar, também, que o documentário *Murilo Mendes: a poesia em pânico*, com roteiro e direção de Alexandre Eulálio, recebeu o *Prêmio Governador do Estado de São Paulo*, sendo considerado como melhor documentário de curta-metragem, em 1977.

Pensando no conjunto da obra de Murilo Mendes, Araújo (2011) assegura que, do período em que residiu no Brasil, resulta o gosto pelo corriqueiro de uma vida simples, valorização das tradições populares, do folclore brasileiro, do linguajar do seu povo e de uma religiosidade cristã. Já da estadia em terras europeias resulta a utilização de formas métricas oriundas da tradição medieval portuguesa, que foram adequadas à realidade brasileira. Entre os livros voltados para uma temática nacional, cita *Bumba-meu-Poeta* (1931), *História do Brasil* (1932) e *Contemplação de Ouro Preto* (1950), além de poemas como *Canção do Exílio* (1929). Entre os textos que abordam uma realidade estrangeira, menciona *Siciliana* (1955), *Tempo Espanhol* (1958) e *Espaço Espanhol* (1969). Ainda conforme Araújo (2011), “[...] a referência a pessoas, lugares e geografias lhe constitui um traço recorrente, como o faz com seus famosos “murilogramas” e com os “retratos-relâmpago” (Araújo, 2011, p. 137). O estudioso assegura, também, que a estadia na Europa oportunizou contato com as tendências Surrealistas, que acabou por influenciar sua produção poética.

Cavelagna (2017) também menciona a diversificada produção de Murilo Mendes, sinalizando que o poeta foi capaz de criar uma obra bastante significativa, por meio da qual refletiu sobre a modernidade, utilizando-se da estética das vanguardas e das propostas do movimento modernista brasileiro. Na concepção do estudioso, a obra de Murilo Mendes reúne os principais acontecimentos do século em que viveu, tais como: “[...] a passagem do cometa Halley, que o impacta profundamente; as guerras, principalmente a Segunda Guerra Mundial, tema central de vários livros; a opressão dos regimes totalitários; a decorrente solidão e fragmentação do homem moderno [...]” (Cavelagna, 2017, p. 53). Além de assinalar sobre os aspectos supramencionados, cita as referências a outros

pintores, músicos, dançarinos e outros artistas do período, assinalando, também, a influência estética das vanguardas, tais como Cubismo, Expressionismo e o Surrealismo na produção poética de Murilo Mendes. Com isso, o estudioso aponta o fato de que o poeta, tanto nos temas quanto na parte estética, afasta-se dos primeiros manifestos modernistas. Em relação à vida do poeta, Cavelagna (2017) assinala aspectos importantes, tais como: estilo poético próprio associado a um teor anárquico, conversão ao catolicismo e lado cosmopolita.

No que se refere às amizades que Murilo Mendes estabeleceu com artistas de sua época, conforme mencionado por Cavelagna (2017), vale lembrar que, em 1921, o poeta conhece Ismael Nery²¹, que se torna um grande amigo e, de certa forma, um influenciador de sua vida literária e pessoal. Sobre tal influência, Assunção (2016) credita a tal encontro o envolvimento de Murilo Mendes com as tendências surrealistas: “Foi por meio da amizade e do contato com Ismael, Murilo tomou conhecimento da sua teoria essencialista que certamente, influenciou a concepção poética do poeta mineiro, ao fundir a arte e o evangelho” (Assunção, 2016, p. 50). Ainda sobre a relação entre os poetas, no prefácio da obra *Recordações de Ismael Nery*, publicada em 1996, Davi Arrigucci Jr. apresenta uma análise de importantes contribuições sobre essa amizade e sua influência na obra de Murilo Mendes, afirmando que o livro representa o fato de que a amizade entre os poetas potencializou ampliação do conhecimento e das experiências como forma de incentivar sonhos, imaginação e ideias que se coadunam, especialmente em relação à perplexidade e uma espécie de estranhamento em relação ao que ocorre no mundo. A relação com Ismael despertou em Murilo, na concepção do estudioso, a dimensão religiosa que marcou sua trajetória, além do que conceitua como o desenvolvimento de uma postura marcada por um constante “estado de pesquisa”. Além disso, ambos não estavam isolados no tempo, fazendo parte de um grupo de poetas que discutiam sobre uma filosofia de vida, em meio à discussão sobre religiosidade, injustiças sociais, entre outros aspectos. No trecho a seguir, constante no prefácio do livro, Davi Arrigucci Jr. elenca uma série de características que,

²¹ Desenhista, cenógrafo, poeta e pintor brasileiro do início do século XX. Na obra *Recordações de Ismael Nery*, o próprio Murilo descreve o início dessa profícua amizade: “Foi em fins de 1921 que conheci Ismael Nery. Eu trabalhava na antiga Diretoria do Patrimônio Nacional, no Ministério da Fazenda. Ismael foi nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia. Vi um belo dia, entrar na sala um moço elegante e bem vestido. Ajeitou a prancheta, sentou-se e começou a desenhar. Meia hora depois, saiu para o café. Aproveitei sua ausência e resolvi espiar o que ele fazia: rabiscava bonecos em torno de um projeto para o edifício de uma alfândega. Ao regressar, puxei conversa com ele: saímos juntos da repartição. Assim começou uma amizade que se prolongou ininterruptamente até o dia de sua morte, em 6 de abril de 1934” (Mendes, 1996, p. 21).

de certa forma, promove uma mistura a princípio improvável entre cristianismo e Surrealismo:

A ideia do cristão como um ser estranho no mundo parece afim à concepção poética de modo geral e, em particular, à surrealista. Nela pode muito bem radicar-se a percepção das discórdias e contradições que ferem a sensibilidade do poeta, assim como dela pode brotar a busca da harmonia do universo, mediante a concordância do disorde, a reunião do disperso, a analogia enfim, fonte perene da imagem poética, que está no centro da visão surrealista, como aspiração à síntese da totalidade ou a uma realidade digna do nome (Mendes, 1996, p. 16).

Ainda que o movimento surrealista seja contrário, tanto ao espírito cristão, quanto ao espírito burguês, o estudioso assinala a possibilidade de mistura dos termos a partir do conceito de cristianismo deste grupo de pessoas que entendem o sentimento cristão como uma forma para lidar com o que ele chama de “desconcerto do mundo”, levando em conta o teor histórico, permeado por um senso crítico. Neste contexto, contabiliza-se uma inspiração poética que leva em conta uma visão de elementos contraditórios, tendo o poema como conciliador desses contrários. Dessa forma, o trabalho dos poetas:

[...] tampouco se afasta de uma poesia que a todo momento converte em concreto o abstrato, ao mesmo tempo que é capaz de permanecer atenta a todo apelo do transcendente ou de banhar-se em clima visionário, muito próximo sempre da atmosfera insólita dos encontros dos surrealistas (Mendes, 1996, p. 17).

Observa-se a ideia do transcendente sendo transformada em algo concreto, por ocasião da elaboração estética, ou seja, da poesia. Em trechos do poema *Ofício Humano*, constante em *Poesia Liberdade* (1947), percebe-se a utilização de termos opostos e a evocação do sagrado para explicar o que ele conceitua como uma unidade a partir do reajuste das coisas:

As harpas da manhã vibram suaves e róseas
O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo seu coração
Sejam reajustadas na Unidade.

(Mendes, 1995, p. 408)

No início do poema, observa-se uma atmosfera de tranquilidade: “As harpas da manhã vibram suaves e róseas”. A frase é musical, lembrando a ideia do senso comum sobre o juízo final e trazendo para a cena do poema a religiosidade do poeta. Este contexto permite observar o mundo no qual está inserido, sob um viés “superior”, na medida em que este é capaz de contrabalançar sentimentos opostos como a alegria e a tristeza a fim de reajustar as coisas na unidade, ou seja, na poesia. A utilização de antíteses: alegria e sofrimento, dia e noite, divino e criminoso, além de oferecer um panorama das distintas

relações humanas, ainda converte-se em um chamamento à reflexão sobre a vida, conforme preconiza o Surrealismo:

É preciso reunir o dia e a noite,
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue.

[...]
(Mendes, 1995, p. 408)

A reiterada utilização dos verbos “é preciso”, empregado em tom imperativo, quase que em tom bíblico, convoca a uma nova leitura sobre a vida, oportunizando refletir sobre o inconformismo do poeta com o que observa no mundo. A existência do dia e da noite, do que é terreno e do que é divino reafirma que existe algo para além da realidade, algo presente no subconsciente, no mundo onírico, que proporciona ao poeta uma forma de expressão mais livre de amarras. Assim, a poesia pode transitar em múltiplos planos, conforme preceitos do Surrealismo.

Ainda sobre a contribuição de outros artistas para a composição poética de Murilo Mendes, Maria de Lourdes Eleutério, em *Murilo Mendes, Colecionador*, também menciona a importância de Ismael Nery. No texto mencionado, a autora apresenta um panorama de Murilo enquanto colecionador, evidenciando que “[...] os colecionadores-artistas são singulares, fazem um tipo diferenciado de colecionismo, pois seus acervos se constituem sob uma trama de influências das quais afloram processos criativos” (Eleutério, 1979, p. 32). A partir dessa constatação, a estudiosa narra aspectos relacionados à amizade e ao acúmulo de marcas de outros na formação de Murilo Mendes, afirmando que o ato de colecionar permite construir uma imagem de si mesmo por meio dos objetos coletados. Nesse contexto, assinala que a produção poética e a coleção de Murilo estão interligadas à interlocução com seus amigos, entre os quais menciona Ismael Nery, Jorge de Lima, o casal Vieira da Silva-Szenes e Alberto Magnelli.

Sobre as interlocuções com Ismael Nery, a estudiosa credita a elaboração das obras *Poemas* (1930), primeiro livro, a partir do qual começa a ser reconhecido no cenário literário, e *Os Visionários* (1941), além de ressaltar os laços de amizade que os uniu durante o pouco tempo em que conviveram, ao longo de 13 anos. Ainda de acordo com Eleutério (1979), após a morte de Nery, Murilo Mendes se aproxima do poeta, pintor e escultor Jorge de Lima, que, em certo sentido, assemelhava-se a Nery, na medida em que “[...] compunha versos impregnados pela mística e pela religião, e ainda, com forte

influência surrealista” (Eleutério, 1979, p. 37). A amizade entre Murilo e Jorge tem início em 1931, quando o último já havia se instalado no Rio de Janeiro. Desse encontro, destaca-se a aproximação dos poetas com a técnica da colagem ou fotomontagem, inspirada na obra do pintor alemão Max Ernest²², representante do Surrealismo. Segundo a pesquisadora, Mendes não levou adiante a fotomontagem. Contudo, utilizou o processo em seu referencial poético. Nesse contexto, vale destacar que, nos trechos do poema “Ofício humano”, citado anteriormente, há uma operação de colagem quando se junta o sofrimento da vida e a redenção via religião. No contexto do poema, o branco da ternura com o vermelho do sangue configura-se como exemplo de materialização da referida técnica. Destacam-se, ainda, discussões sobre a obra de *Giorgio De Chirico*, que influenciou os poemas da fase inicial de Murilo, especialmente, no que se refere à metafísica, conforme palavras do próprio poeta:

Giorgio de Chirico foi um dos ídolos da minha mocidade. Nessa época eu admirava seus quadros somente de fotografia: mais tarde, ao conhecer os originais, notei que muitos ganham com a reprodução. Alguns poemas de minha fase inicial descendem — direta ou colateralmente — do primeiro De Chirico, aquele dos manequins, dos interiores “metafísicos”, do deserto melancólico das praças, italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho, o poeta da Grécia heterogênea, metal e plástica, infinitamente recomeçar, onde o absoluto serve o relativo (Mendes, 1980, p. 218).

Importa considerar o reconhecimento de Murilo sobre as diferentes facetas de *De Chirico*, na medida em que sinaliza precisamente o quanto e quando este o influenciou, atrelando esta influência ao Surrealismo, evidenciado, na citação acima, entre outros aspectos, pelo uso da expressão “transpostas a uma situação particular de sonho”. Vale ressaltar que Murilo, durante sua estadia na Europa, teve a oportunidade de conhecer pessoalmente, tanto Ernest, quanto *De Chirico*, conforme imagem disposta a seguir:

Figura 11 - Murilo Mendes com o pintor Giorgio De Chirico e Maria da Saudade, Roma, 1959.

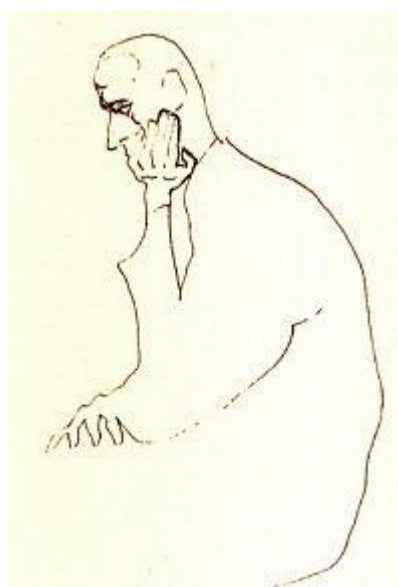
²² Um dos fundadores do Dadaísmo de Colônia e um dos criadores da técnica da colagem, que consiste em: “[...] uma fotomontagem com ilustrações recortadas de enciclopédias e revistas, e recompostas com traços marcados a crayon para imprimir contrastes acentuados” (Eleutério, 1979, p. 39).



Fonte: Araújo (1972, p. 31).

Interessante mencionar também que, como referências nacionais no que se refere à relação interativa em poesia e pintura, a estudiosa aponta: Tarsila do Amaral e Cícero Dias. Sobre a amizade com a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e o húngaro Arpad Szenes, Eleutério (1979) destaca a existência de telas e desenhos, como por exemplo, uma obra, de autoria de Szenes, na qual Murilo Mendes é retratado segurando o rosto com a mão:

Figura 12 - *Murilo Mendes ouvindo música* do Pintor Húngaro Arpad Szenes



Fonte: <https://www.omni-bus.com/n27/pmendes.html>

As imagens evidenciam a interlocução entre os casais ao longo dos anos, amizade que perdurou enquanto o casal residiu no Brasil e teve continuidade quando Murilo Mendes e sua esposa se mudaram para Europa em 1957. De forma geral, a coleção de Murilo “[...] se compõe de gravuras em litografia, serigrafia, água-forte, xilografia e técnicas mistas, [...] colagens, aquarelas, guaches e óleo sobre tela completam a diversidade das técnicas (Eleutério, 1979, p. 51), contendo obras de diversos artistas nacionais e internacionais. Da estadia de Murilo, na Itália, resulta um intenso diálogo com pintores e escultores italianos, entre os quais a estudiosa destaca, Alberto Magnelli. No acervo do poeta constam correspondências, fotografias, obras de arte, assim como textos dedicados ao pintor, atestando uma amizade alimentada ao longo de, aproximadamente, 20 anos. À amizade entre ambos e os reflexos dessa amizade em termos estéticos, Eleutério (1979) destaca a relação de pesquisa que tem relação com experimentação da vida e da arte, bem como a “aprendizagem do olhar”, que denota uma visão aguçada em relação às formas e cores em diálogo com uma operação mental apurada.

Considerando essa contribuição de outros para a poética muriliana e pensando no contexto de produção de sua obra, Joana Matos Frias (2002) destaca o caráter de heterogeneidade que configura sua caminhada literária, marcando o processo de evolução do sujeito e do poeta Murilo Mendes. Para a estudiosa, esse caráter heterogêneo comporta “[...] traços de diferença, irregularidade, variedade tipológica, desigualdade, sobreposição, poliformismo ou variação morfológica” (Frias, 2002, p. 287), acenando para coexistência de distintos processos literários ao longo da evolução literária de Murilo. Nesse contexto, elege essa organização assimétrica como ponto tenso e central da poesia de Murilo. Contudo, assinala a existência de um corpo central que lhe confere coerência, individualidade e originalidade, apesar das muitas metamorfoses. Assim, em meio a essa heterogeneidade, emerge o *essencialismo* como exemplo desse processo de homogeneidade. Para Frias (2002), o essencialismo se faz presente desde o primeiro livro *Poemas* (1930) e pode ser subdividido em quatro princípios:

- i) universalidade da arte e, conseqüentemente, da poesia; ii) a definição do artista-poeta como estabelecedor de relações e, portanto, centro de convergência;
- iii) o entendimento da obra ou do texto como lugar de conciliação de contrários;
- e iv) a necessidade de abstração de tempo e espaço (Frias, 2002, p. 290).

Desses princípios, o que mais nos interessa é a conciliação dos contrários e a abstração, onde o Surrealismo se instala. Joana Matos Frias, em *O Surrealismo Lúcido de Murilo Mendes*, publicado em 2012, também assinala importantes aspectos relacionados à

poética de Murilo, entre as quais convêm mencionar: a diversidade que constitui sua produção poética; a desconformidade que tem relação com a irregularidade que caracteriza o arcabouço de suas obras, lembrando que para Frias (2012) essa irregularidade é marcada pela “[...] coexistência dialética com uma regularidade interna iniludível” (Frias, 2012, p. 63); e as vivências do poeta, nas distintas fases de sua vida, a partir de um espírito inquieto e multiforme que tende a buscar uma unidade por meio da poesia. Para Frias, “[...] escrita ao longo de 40 anos, a obra de Murilo Mendes organizou-se em função de múltiplos centros, de vários focos de energia emanado dessa heterogênesse, a um tempo história e trans-histórica” (Frias, 2012, p. 64).

Eduardo Sterzi, em *Murilo Mendes: a aura, o choque e o sublime*, publicado em 2010, recupera a ideia de “uma atitude dialética frente às ruínas da história”, presente na obra *Sobre o conceito de História* de Walter Benjamin (1940) para mencionar o poder de contemplação de Murilo em relação ao passado como um tempo de sofrimento, a visão do presente prestes a converter-se em passado diante dos olhos do poeta, a consequente tentativa de “salvar” aspectos desse passado e, também, a possibilidade de vislumbre de um futuro que seja diferente, a partir do que seriam escombros do presente. Ressalta ainda, nesta possibilidade de contemplação, uma oportunidade para pensar no que seriam os limites do humano e, conseqüentemente, na figura do artista como responsável por cristalizar experiências, imprimindo suas marcas. Assim, independente do tempo, a força de vida do artista seria transposta para a obra de arte, conferindo-lhe o que Benjamin (1940) chama de “aura”. Sterzi (2010) destaca, na confluência dessas ideias, o papel do sublime na obra de Murilo afirmando que sublime seria “[...] o que lhe permite extrair um significado da configuração angustiante com que a realidade se apresenta aos seus olhos” (Sterzi, 2010, p. 50). Nesse contexto, o poeta consegue pensar nos limites humanos a partir do que observa nas ruas nas quais transita, marcadas pela utilização de artefatos (automóveis, rádios, telefone, cinema) que de certa forma acentua a dependência do homem ao inumano, causando sensações contraditórias como terror e encantamento. Para o poeta, o homem reconhece a possibilidade de perigo, mas não tem forças para recusar o novo, vivendo, portanto, em meio a uma modernidade para a qual não está preparado ou nem sequer sabe qual caminho levará.

Na continuação do texto, Sterzi (2010) utiliza outro conceito presente na obra de Walter Benjamin (1939) para citar o significado de choque na obra de Murilo. O estudioso recupera uma análise de Benjamin acerca da obra de Baudelaire afirmando que o autor de

As flores do Mal (1857) determina o preço para ter acesso à sensação do moderno: a violência do choque, provocando a desintegração da aura. Para Sterzi, Murilo paga esse preço, na medida em que sua obra pressupõe a existência de impulsos que permitem a “expulsão” da matéria poética, possibilitando, em consequência, pensar e transitar em distintos tempos e espaços. Nesse sentido, a obra de Murilo é comprometida com a história, sendo que “a primazia do choque sobre a estabilidade, da aventura sobre a ordem, do pânico e da angústia sobre a apatia fornecem a chave do conteúdo de verdade de sua poesia” (Sterzi, 2010, p. 63). Além disso:

Murilo *inscreve*, em seus poemas, o sentido de urgência que lhe é despertado pelo momento histórico. Para ele, cada verso funciona como o ponteiro de um relógio a indicar que a hora enfim chegou. Não é o tempo, porém, que move esse relógio. É o *pathos*, tal como ele eclode numa situação de perigo (Sterzi, 2010, p. 68-69).

Assim, podemos entender que os acontecimentos sociais, tais como as novas relações de trabalho e seus reflexos para composição do sujeito social, a guerra, o encontro com a religiosidade, entre outros, servem como *input* para composição dos seus trabalhos literários. Entretanto, isso não significa que Murilo escrevia “no calor do momento” e que o ritmo dos acontecimentos determinava seu ritmo de escrita, conforme sinaliza Sterzi (2010). Mais do que isso, a sua capacidade de transpor as experiências humanas para o texto poético sinalizava um compromisso com a possibilidade de resposta e também de defesa em relação ao momento histórico. Talvez por isso, o estudioso situe a força da obra de Murilo Mendes como representativa da precariedade do homem do século XX, em imersão na modernidade. Essa transposição das experiências humanas para o texto poético pode ser verificada a partir da leitura dos trechos do poema “A manhã”, presente em *Poesia Liberdade* (1947):

A MANHÃ

Ninguém sabe se a manhã
Traz promessa de prazer

[...]

Sai um homem para o trabalho,
Saem dois, saem três, saem mil
Pensando na volta.
Ontem não havia
Aquele roseira em pé,
E a carícia d’agora
Desapareceu no ar.

[...]

(Mendes, 1995, 402-403).

Trata-se de um poema curto, composto por quinze versos, distribuídos em cinco estrofes. São versos livres, sem rimas, que sugerem, desde o título, uma localização temporal: a manhã, ou seja, primeira metade de um dia (tempo cronometrado). Não se trata de um dia qualquer, mas um tempo destinado ao trabalho, logo, sem promessa de prazer, conforme fica latente nos dois versos iniciais. Na quarta estrofe, também citada acima, nota-se o caminhar da massa proletária rumo aos locais de trabalho, já usufruindo do sentimento de perspectiva pela volta para casa. O uso da unidade temporal “ontem” denuncia que esse trajeto é diário, regular, corriqueiro, maçante e alienante. Neste contexto, os sujeitos sociais são: anônimos, impedidos de sentir, de observar as belezas da natureza, de viver a vida em plenitude, haja vista que precisam dar conta de atender aos anseios de uma sociedade que utiliza sua força de trabalho para girar a máquina da modernidade. Vale ressaltar que a materialização de temas como a guerra, a religiosidade, entre outros, serão explorados no quarto capítulo desta tese.

Ainda pensando nessa questão representativa, as reflexões contidas em *A letra e a voz*, de Paul Zumthor (1993), servem à análise dos poemas de Murilo Mendes na medida em que nos faz refletir sobre a voz poética e suas representações. Aqui não cabe uma análise mais apurada em relação ao código escrito ou oral conforme ele propõe em seu texto. Mas, seu conceito de poesia permite situar os versos de Murilo como representação histórica. De acordo com o estudioso, a voz poética é imprescindível para a sobrevivência do grupo social. Nesse sentido, apresenta em suas colocações o que ele denomina como um paradoxo: “[...] graças ao vagar de seus intérpretes — no espaço, no tempo, na consciência de si — a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura” (Zumthor, 1993, p. 139). Assim, ainda que o tempo presente passe, a imagem da experiência não se apaga. O estudioso ressalta ainda que as lembranças das pessoas “comuns” somem com a dinâmica do tempo, já a do poeta tende a cristalizar e perdurar na dinâmica temporal. Para Zumthor:

[...] a voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória – à maneira do duplo livro que Merlin dita no ciclo do Lancelot-Graal: um, na Corte, projeta a aventura; o outro, em Blaise, eterniza o acontecimento. A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória (Zumthor, 1993, p. 139).

Pensando na voz poética como portadora de história e memória e considerando os temas que compõem, por exemplo, a obra *Poesia Liberdade* (1947), torna-se quase

impossível não pensar na fala de Sterzi (2010), quando este menciona o fato de que a obra de Murilo Mendes, mesmo em tempos posteriores a sua vida, não figure como um “clássico” a exemplo do que ocorre com Drummond e João Cabral. Segundo o estudioso, isso se daria justamente pela maior virtude da poesia do mineiro: intensidade com a qual o poeta se vincula “[...] às tensões do seu próprio tempo” (Sterzi, 2010, p. 76), o que configura uma barreira para o leitor que deseja percorrer sua obra. Contudo, as colocações do estudioso oferecem uma resposta para essa tensão: a obra de Murilo exige silêncio, exige contemplação e quem ousar não cumprir com esse ritual pode não entender o sublime que constitui a aura do poeta. Nesse contexto, é importante destacar que, em um processo que se contrapõe à grande maioria dos poetas da época, que promovem a desintegração da aura em função do choque, Murilo busca restituir a aura à arte via sublime. No poema “A manhã”, por exemplo, percebe-se a presença da rosa e a carícia em meio à dureza do cotidiano. De certa forma, o uso de “clichês” poéticos rejeitados pelos modernistas aparece em Murilo em meio ao caos, flertando com certa aura utópica.

Ainda considerando a questão do caos, Murilo Marcondes de Moura, em o *Mundo Sitiado: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*, publicado em 2016, propõe um panorama da temática da guerra, na poesia brasileira, a partir leitura de trechos das obras de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Oswald de Andrade e Murilo Mendes. No capítulo destinado a Murilo Mendes, o estudioso parte da análise do poema “O desafio do poeta” para tecer considerações sobre a caracterização de Murilo enquanto poeta, sobre os poderes da poesia evidenciados no poema analisado e um panorama de como as reflexões sobre o tempo de guerra estão presentes em sua produção poética. Ao longo das descrições, o estudioso oferece um panorama da poesia de Murilo Mendes que serve para elucidar questões propostas para análise neste estudo e que oportunamente serão mais bem exploradas quando da análise do texto literário. Entre esses aspectos destacam-se algumas passagens que estão presentes na análise de trechos do poema supramencionado e de outras associações empreendidas, mas que caracterizam a obra de Murilo como um todo: “[...] muitas vezes o primeiro verso já traz uma declaração forte, suficiente para empurrar o leitor para o núcleo das relações insólitas que cada poema estabelece” (Moura, 2016, p. 286); “[...] a sua lírica é social porque quis ser apenas lírica numa situação em que o canto pleno já não se mostrava possível” (Moura, 2016, p. 290); “Essa verticalidade, cifra da união do profano e do sagrado, do banal e do extraordinário, é onipresente na obra de Murilo Mendes” (Moura, 2016, p. 305) e “[...] Ora, para um poeta da mentalidade de

Murilo Mendes não poderia passar despercebida essa junção súbita entre a guerra técnica moderna e a esfera arcaica do mito” (Moura, 2016, p. 310). Observa-se que Moura (2016) vai tecendo considerações que permitem a construção de uma imagem de Murilo Mendes enquanto poeta e que, conseqüentemente, permite pensar Murilo Mendes como um dos grandes expoentes do Surrealismo no Brasil.

2.2 *Poesia Liberdade* e a representação de um “Mundo Caim”

POEMA PRESENTE

O céu púbere e profundo
Ajunta nuvens de fogo
À tendência dos homens, inquietante:
E um pensamento de guerra
Anula o que poderia vir
Da água, da rosa, da borboleta.

Vergéis tranquilos
Disfarçam espadas.

Sombras pedindo corpos
Esperam desde o dilúvio
O sopro de um puro espírito.
Separam a luz da luz.

(Mendes, 1995, p. 401)

Os versos em epígrafe compõem o poema de abertura do livro *Poesia Liberdade* (1947), apresentando, em poucos versos, uma amostra do que está por vir. O título adianta uma lógica temporal: o poeta advoga em prol da liberdade, utilizando-se do presente, como aparato para compor seus poemas. “Poema presente” é composto por doze versos, organizados em três estrofes: um sexteto, um dístico e um quarteto, destituídos de rimas. Cumpre bem seu compromisso de abrir o livro ao anunciar importantes temáticas da obra de Murilo Mendes, conforme mencionado pela crítica especializada no tópico anterior, tais como: uma atmosfera surreal, um sentimento de religiosidade atravessando os versos, um trato sobre a dinâmica da guerra e um compromisso com a representação artística do seu tempo histórico.

Na primeira estrofe, o eu lírico já anuncia a imagem do céu em puberdade, ou seja, em desenvolvimento, mas com a profundidade que exige o mergulho no mundo surreal. Logo, o cenário onírico domina a cena poética a partir da presença do fogo interferindo na forma das nuvens. Em sua composição, observa-se o uso de elementos da natureza no

sentido de contrapor o bem e o mal. De um lado: a água, a rosa e a borboleta, sinalizando algo relacionado à paz, por outro lado, o fogo, como consequência da guerra e anulação do belo. Todo esse contexto promove a inquietação humana. Os versos da segunda estrofe trazem imagens puramente surrealistas: “Vergéis tranquilos/ disfarçam espadas”, por meio dos quais se observa a justaposição de ideias sem uma intermediação gramatical. Parece que há duas imagens distintas, mas que convivem lado a lado: de um, a natureza límpida e tranquila, de outro, o cenário de guerra. A terceira estrofe traz elementos que acenam para a religiosidade do poeta, tal como a imagem do dilúvio e sua possibilidade de recomeço, conforme disposto no Livro de Gênesis²³. No contexto do poema, o dilúvio é atrelado à questão temporal, indicando que o homem espera há muito tempo pela Justiça Divina. Além disso, o eu lírico menciona os vocábulos “espírito” e “sopro”, estabelecendo um diálogo com a Bíblia Sagrada, mais especificamente o Livro de Gênesis: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, e inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gênesis 2:7). Nessa passagem, nota-se referência à formação do homem, marcado pela dualidade corpo/alma. Necessário evocar, nesse contexto, que a religiosidade em Murilo se revela de um modo “[...] conturbado, caótico, pouco ortodoxo, angustiada e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo” (Araújo, 1972, p. 77).

Observa-se, também, clara influência do Surrealismo na composição dos versos, sendo possível, nesse contexto, retomar a discussão de Michael Foucault sobre a questão da imagem, empreendida por meio da obra *Isso não é um Cachimbo*, conforme discutido no primeiro capítulo desta tese. No contexto desse poema, a expressão “nuvem de fogo”, por exemplo, sugere uma significação imagética insólita, surreal, lembrando o jogo entre imagem e linguagem verbal, presente nas reflexões de Foucault acerca das obras de Magritte. Tanto nesse poema como nos demais que compõem *Poesia Liberdade*, observa-se uma forte conotação imagética perpassando o texto literário, desde imagens que remetem a objetos do ambiente natural – céu, rosa, água, borboleta, corpos, entre outras – quanto imagens que buscam cristalizar o sentimento humano na composição artística: inquietação, pensamento de guerra. Além disso, é interessante ressaltar a utilização de

²³ O Senhor disse a Noé: “Entra na arca, tu e tua casa, porque te reconheci justo diante dos meus olhos, entre os de tua geração. 2 De todos os animais tomarás sete casais, machos e fêmeas, e de todos os animais impuros tomarás um casal, macho e fêmea; 3 Das aves do céu igualmente sete casais, machos e fêmeas, para que se conserve viva a raça sobre a face de toda a terra. 4 Dentro de sete dias farei chover sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites, e exterminarei da superfície da terra todos os seres que eu fiz.” 5. Noé fez tudo o que o Senhor lhe tinha ordenado (Gênesis, 7: 1-5).

metáforas, como, por exemplo, “Sombras pedindo corpos”, que contribuem para visualizar a ideia do Surrealismo como potencializador de condensar na arte uma reflexão sobre a vida, nesse caso específico, sobre os desdobramentos do tempo de guerra. Há que se destacar, também, o trato surrealista dado à linguagem, oferecendo a possibilidade de brincar com a estrutura sintática e semântica das palavras e/ou expressões, a fim de problematizar sobre a vida, sobre o homem e sobre o cenário social e político que configura as suas relações. Importante salientar que a relação palavra/ imagem será mais detalhadamente abordada no quarto capítulo desta tese.

Poesia Liberdade reúne poemas elaborados entre os anos de 1943 a 1945, sem uma regularidade aparente em sua estruturação. É dedicado “Aos poetas moços do mundo” e subdivide-se em dois livros. O primeiro leva o subtítulo *Ofício Humano*, sendo composto por vinte e quatro poemas, elaborados em 1943: “Poema Presente”, “Poema Estático”, “Poema da Tarde”, “Poema Antecipado”, “A manhã”, “A ceia Sinistra”, “Canção Pesada”, “A noite e suas Operações”, “Vermeer de Delfet”, “O Rato e a Comunidade”, “Ofício Humano”, “Tempos Duros”, “Fábula”, “Murilo Menino”, “Poema Dialético”, “Entrada no Sanatório”, “Gaspar Hauser”, “A Jaula Verde”, “Overmundo”, “O Retrato de Barcelona”, “Memória”, “Cantiga Escura”, “Desejo” e “Maran Atha!”.

O segundo agrupa trinta e cinco poemas, elaborados entre os anos de 1943 a 1945: “Elegia Nova”, “A criança”, “Paisagem Madura”, “O Cemitério”, “O Explorador”, “Naturezas mortas”, “Tempo íntimo”, “Quando”, “A outra A Infância”, “O Espelho”, “A tentação”, “As Lavadeiras”, “Choques”, “Homenagem a Raimundo Lúlio”, “O túnel do século”, “Pálido Guerreiro”, “O Cristo da Pedra Fria”, “Os peixes”, “Algo - A Maria da Saudade”, “Penso Cólera”, “A vida pública”, “Os pobres”, “Voto”, “A forma e a forma”, “Contemplação”, “Poema de Além-Túmulo”, “Aproximação do Terror”, “Pós- poema”, “O mar”, “O tempo”, “Idéias Rosas”, “Abstração”, “O sono”, “Poema Novo”, e “Janela do Caos”.

A simples menção aos títulos dos poemas não oferecem ao leitor uma possibilidade de assimilar uma direção única na produção de sentidos. Contudo, já se pode presumir, considerando fatores históricos, que os versos trazem as reflexões do poeta em relação ao contexto no qual está inserido, em termos políticos, econômicos, sociais e culturais. Há um diálogo com o tempo, tanto o tempo histórico quanto um tempo cíclico que compõe a vida humana, alicerçado pela ideia da infância e da morte. Pode-se dizer que, nos versos, estão representadas as relações que circundam a humanidade no século XX. Sobre *Poesia*

Liberdade, Esmeralda Barbosa Cravançola (2010) a analisa como uma síntese de características já observadas em obras anteriores:

[...] poeta modernista marcado pela revolução cultural da década de 30, sem perder também as marcas trazidas pelo modernismo de 22; poeta que tenta juntar as linhas entre o sagrado e o profano; poeta das metamorfoses, da imagem, do erotismo, do humor, do caos, da renovação (Cravançola, 2010, p. 25).

Na continuação, a estudiosa vai relacionando esses adjetivos com obras específicas, como por exemplo, o erotismo de *O visionário*, a associação do sagrado e do profano presente em *Tempo e eternidade*, a renovação de *Os quatro Elementos* e o caos e a imagem de *As metamorfoses*.

De forma geral, os poemas de *Poesia Liberdade* se apresentam em forma de verso livre, muitos em tom narrativo, recheados por figuras de linguagem (especialmente a metáfora), destituídos de rimas, mas, com presença marcante da musicalidade. Sobre o uso da metáfora, na obra de Murilo, Cravançola (2015) a relaciona à combinação “[...] de arranjos verbais a processos de significação em que sentimento e imagem se fundem em um tempo subjetivo e histórico” (Cravançola, 2015, p. 17). A estudiosa menciona, também, a utilização de imagens insólitas na composição do corpus, atribuindo essa utilização à capacidade de absorção de elementos de uma arte moderna combinatória, em que se apresentam aspectos que desconcertam e dificultam o acesso às significações relacionadas à representação de um mundo caótico. Ao empreender uma síntese sobre o projeto estético de Murilo Mendes, assegura que este se constitui: “[...] a partir de uma busca inicial por termos divergentes e promove correspondências que se transformam numa fusão, por meio de uma estruturação linguística construída a partir de imagem — vocabulário — e ritmo — aspectos sonoros” (Cravançola, 2015, p. 17). Sobre a presença da musicalidade na obra de Murilo, Lauro Scorel traz uma análise de como ela se materializa no texto:

[...] não reside na forma poética, não nasce do ritmo, da harmonia ou da cadência do verso, não é, em suma, uma melodia verbal: ela é, antes, uma atmosfera anímica, que confere uma qualidade singular à sua visão do mundo. É a música, de fato, que alimenta a imaginação do poeta, abrindo-lhe perspectivas super-reais, enriquecendo-o de visões oníricas, tornando-o sensível às confidências do invisível e animando-o a lançar-se à livre aventura da recriação poética do mundo. As suas evocações líricas são frequentemente evocações de sonhos vividos em vigília, sob o poder encantatório da sugestão musical (Scorel, 2015, p. 132).

Tais reflexões encontram respaldo em *Poesia Liberdade* (1947), visto ser perceptível uma sinfonia que acompanha a maioria dos poemas. A utilização de versos

brancos, sem rimas, não apaga a experiência sonora proporcionada a partir da leitura, inclusive, parece que todos os sentidos são postos em alerta, seja pelo pensamento de guerra que acompanha as descrições ou simplesmente pelas reflexões proporcionadas acerca da vida humana, acompanhadas pela sensação sonora. Nesse processo, a música e/ou a sonoridade atravessa quase todos os poemas, de formas distintas: pela sugestão imagética de cenários: cantos fúnebres lembrando a experiência de morte; pela menção a instrumentos musicais e os sons que representam: harpas, pianos, violoncelos, flauta, entre outros; pela menção à música: banda de música, coro; pelos sons da natureza: ventos, o mar, a chuva; pela utilização de metáforas que indicam sonoridade: pinheiros que assobiam, entre outros.

A leitura atenta da obra permite vislumbrar, em meio a toda esta experiência sonora, alguns temas mencionados pela crítica especializada, conforme referido no primeiro tópico deste segundo capítulo, entre os quais convém mencionar: a problematização sobre o tempo a partir da adjetivação aos próprios poemas; o jogo intertextual com outros tipos de gêneros textuais, como, por exemplo, a fábula; alusão à pessoa e/ou fatos que extrapolam o texto literário, tais como “Gaspar Hauser”, “Vermeer de Delft” e “Homenagem a Raimundo Lúlio”, sinalizando tanto a leitura de importantes nomes da literatura mundial em distintas épocas, quanto a referência desses artistas na composição poética de Murilo; o caráter cíclico do tempo; os desdobramentos da guerra; a imagem da morte; um jogo intertextual com as imagens oriundas do texto bíblico, trazendo à tona a religiosidade que perpassa sua obra; a imagem da noite, a representação de homens fragmentados, entre outros.

Dada a impossibilidade de analisar todos estes aspectos e considerando nosso objeto de estudo - O Surrealismo - optamos por trazer para discussão dois temas que emergem dos versos murilianos e que nos instiga a uma melhor compreensão: as configurações do poema-tempo e as figurações da noite, os quais analisaremos de forma mais pormenorizada nos tópicos a seguir.

2.3 As configurações do “Poema-tempo” em *Poesia liberdade*.

“O tempo histórico é sempre plural: são várias as temporalidades em que vive a consciência do poeta e que, por certo, atuam eficazmente na rede de conotações do seu discurso” (Bosi, 1977, p. 114). Conforme se observa, em o *Ser e o Tempo da Poesia*, Alfredo Bosi discute sobre a temporalidade que permeia o discurso poético em meio a uma

rede de significações que torna este discurso inteligível. Nesse sentido, para o autor “A lucidez está, aqui, em escolher o tom conotativo que convém à matéria da intuição” (Bosi, 1977, p. 120).

Considerando tais apontamentos e a leitura atenta de *Poesia Liberdade*, é possível presumir a materialização de distintos tempos ao longo dos poemas: um tempo histórico, na medida em que as descrições roçam o presente, passado e futuro, trazendo à tona valores, status, gosto, etc; e um tempo social, apresentando, relações entre pessoas, relações de pessoas com coisas, etc. Curiosamente, observa-se, também, um movimento metalinguístico a partir do agrupamento de poemas que trazem nos títulos a ideia de “definição” do próprio poema, atrelado a vocábulos que remetem ao tempo, tais como: “Poema Presente”, “Poema Estático”, “Poema da Tarde”, “Poema Antecipado”, “Poema Dialético”, “Poema de Além Túmulo”, “Poema novo” e “Pós-poema”, anunciando a atmosfera das descrições e possibilitando ao leitor pensar nesse tempo histórico e social, com as configurações que lhe são inerentes. Apenas a leitura desses títulos já oferece imagens subjacentes a distintos momentos da vida humana, além de verbalizar o quanto a poesia é capaz de representar tais experiências.

Em “Poema da tarde”, por exemplo, é possível mergulhar no cenário poético e sentir, a partir de uma atmosfera sonora e visual, a efervescência de outros tempos que delimitam os sentimentos e ações do eu lírico:

POEMA DA TARDE

A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos.
 Uma estrela aparece no fim deste meu sangue,
 Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca.
 Todas as formas servem-se mutuamente,
 Umas em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,
 Regando o coração e a cabeça do homem:

E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
 Que, sem querer, canta.

(Mendes, 1995, p. 402)

Neste poema curto, composto por um sexteto e um dístico, interligados pela utilização de dois pontos, é possível observar a materialização de tempos distintos: um tempo relacionado à antítese diurno/noturno, lembrando a imagem de um final de tarde fresca, em que se percebe a ação do vento trazendo o cheiro de uma rosa branca; um tempo histórico trazendo as lembranças de Maria da Saudade e a musicalidade que lhe é inerente,

e, principalmente, um tempo surreal. O primeiro verso já permite um mergulho nesse “outro mundo”, alcançado a partir da observação das linhas presentes nas mãos do eu lírico, representadas pelos galhos. Além da utilização de uma linguagem metafórica, tão típica do Surrealismo, observa-se o transcurso do tempo sinalizando que a presença da noite é iminente, constatação reforçada pela figura da estrela. Na continuação dos versos, a ideia subjacente ao vocábulo “forma” e a menção a posições distintas — em pé, ajoelhadas e sentadas — lembra a ideia de sombra, que ronda as descrições do tempo e da noite em *Poesia Liberdade*. A ideia de que todas as formas são possibilitadoras de regar o coração e a cabeça do homem denota a ideia de totalidade que ronda o entrecruzamento e/ou junção de tempos e espaços distintos, tendendo para a completude do ser.

Considerando a influência dos surrealistas franceses na composição poética de Murilo, convém assinalar a semelhança entre este poema e o poema *Os Olhos de Elsa*, de Louis Aragón, mencionado no primeiro capítulo. Em ambos, percebe-se acesso ao mundo surrealista a partir de uma parte do corpo, em Aragón, temos os olhos de sua amada, em Murilo, temos observação atenta das linhas das mãos embalada pela musicalidade de Maria da Saudade. Nota-se, o quanto a figura feminina está presente no imaginário dos poetas quando da inspiração poética, especialmente, no que concerne a este acesso ao mundo surreal.

Em “Poema dialético”, percebe-se o tempo se desdobrando em múltiplos planos, que dialogam entre si, aludindo ao caminhar humano em face do contexto desigual que caracteriza a vida social do seu tempo. Trata-se de um poema longo, composto por quarenta e três versos, que oportunizam refletir sobre o contexto de efervescência dos movimentos vanguardistas do século XX, especialmente o Surrealismo:

POEMA DIALÉTICO

Todas as formas ainda se encontram em esboço,
Tudo vive em transformação:
Mas o universo marcha
Para a arquitetura perfeita.

Retiremos das árvores profanas
A vasta lira antiga:
Sua secreta música
Pertence ao ouvido e ao coração de todos.
Cada novo poeta que nasce
Acrescenta-lhe uma corda.

Uma vida iniciada há mil anos atrás
Pode ter seu complemento e plenitude.

Numa outra vida que floresce agora.

Nada poderá se interromper
Sem quebrar a unidade do mundo.

Um germe foi criado no princípio
Para que se desdobre em planos múltiplos.
Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores
São gravados no campo do infinito
Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.
A muitos só lhe resta o inferno.
?Que lhes coube na monstruosa partilha da vida
Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.
Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,
Nem assistiram à contínua anunciação
E ao contínuo parto das belas formas.
Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror,
Caminham conduzindo o castigo e a sombra dos seus atos,
Comeram o pó e beberam o próprio suor,
Não se banharam no regato livre.
Entretanto, a transfiguração precede a morte.
Cada um deve assumi-la em carne e espírito
Para que a alegria seja completa e definitiva.

É necessário conhecer seu próprio abismo
E polir sempre o candelabro que o esclarece.

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.
Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora coletiva.

(Mendes, 1995, p. 411).

A partir do primeiro quarteto, o poeta já nos impulsiona a pensar no que seria essa arquitetura perfeita e se esta seria possível haja vista que, como os dois primeiros versos ensinam, a possibilidade de constante transformação e o tom de esboço, de inacabado, domina a atmosfera das formas/ou das coisas. Ao que parece, a conjunção adversativa “Mas” introduz uma intenção irônica e o vocábulo “marcha” indica passagem do tempo. Nos versos seguintes o uso de uma linguagem impessoal sede espaço para um tom de convocação, a partir de uma imagem desconcertante. O uso da imagem subjacente à expressão “árvores profanas” carrega um traço surrealista, pois, figurativamente, à árvore é atribuída a possibilidade de produzir musicalidade e dizer sobre o tempo. A expressão “lira antiga” atua como forma de entender o caráter cíclico do tempo e suas metamorfoses, evidenciando, em consequência, o quanto o passado tem seus reflexos no presente, seja nos valores, nos gostos, na memória. Nos dois versos finais, a ideia de que cada poeta

acrescenta uma corda pode servir, também, para dizer sobre o papel do homem presente, responsável por conduzir a marcha do tempo e entregar o mundo às futuras gerações.

Tal constatação é reforçada pelos versos seguintes, nos quais podemos entender que a “unidade do mundo” ocorre a partir das relações estabelecidas neste tempo histórico, a partir da atuação de tantas vidas ao longo dos séculos. Observa-se, no primeiro verso da terceira estrofe, mais uma imagem desconcertante, haja vista a impossibilidade física de um corpo sobreviver a mil anos. Nesse contexto, e pensando na composição do “poema-tempo”, é interessante pensar, também, nos caminhos percorridos pela representação literária, que, a partir da proposta vanguardista, busca subverter o clássico, brincando com a noção de certo e errado, dando vazão ao sentimento que perpassa a caminhada do homem, fugindo de regras e buscando uma maior liberdade para externar as dores humanas. Em ambos os contextos, vida humana e representação literária, está presente um processo de evolução e/ou transformação com o decorrer do tempo, daí a denominação “poema-tempo”.

Nos versos que compõem a quinta estrofe, percebe-se uma interlocução com os preceitos bíblicos. Nota-se um diálogo com a ideia de Deus — espírito sereníssimo — e o homem, germe gerado no princípio da criação, conforme os preceitos bíblicos. A utilização de pronomes possessivos no plural — Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores — indica uma condição que parece hereditária, unindo desde “Adão”, o primeiro homem, até os homens do presente, confirmando o quanto a dinâmica do tempo marca a escrita deste poema. Aqui, esses múltiplos planos tanto podem representar os homens gerados a partir do germe inicial, quanto a possibilidade de as relações humanas ocorrerem em planos distintos: terrestre, celestial, surreal, tendendo para completude do ser, que tem sua existência validada em um mundo infinito, sob a presença de um criador, que acompanha as distintas gerações.

Os versos iniciais da sétima estrofe possibilitam refletir sobre a desigualdade que permeia as relações humanas, pois o eu lírico fala sobre partilha, evidenciando, principalmente, a desigualdade de condições entre os homens. A religiosidade se faz presente mais uma vez, a partir da utilização da palavra “inferno”, que, conforme os preceitos bíblicos representa um lugar de encontro entre as almas pecadoras sujeitas à penalidade²⁴. Contudo, uma leitura social permite vislumbrar, metaforicamente, a

²⁴ Ver Mateus, 25: 46: “E estes irão para o castigo eterno, e os justos, para a vida eterna”.

utilização deste vocábulo para designar a condição de quem sofre por falta de acesso a melhores condições de sobrevivência no mundo social, tanto que o adjetivo “monstruoso” é utilizado para mensurar sua concepção acerca da injusta partilha. Nesta estrofe, as expressões metafóricas dominam as descrições — “Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores/ nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror” — evidenciando que muitos homens têm a caminhada temporal marcada pela condição de castigo, sem possibilidade de desfrutar das belezas naturais ou de uma noite tranquila. Importante destacar, também, a imagem da sombra que aparece, no poema, na condição de “espelho”, fazendo refletir os atos praticados e justificando a penitência. Ao dizer que a transfiguração precede a morte, o poeta evidencia, mais uma vez, que trata de uma desigualdade que é social, mas ocorre em múltiplos planos, constatação alicerçada pela junção entre carne (vida) e espírito (morte), tendo em vista a “completude” humana. Os dois últimos versos carregam um tom bíblico, de aconselhamento: “É necessário conhecer seu próprio abismo/E polir sempre o candelabro que o esclarece”, ou seja, ressalta-se a necessidade de que cada um conheça sua própria condição, valendo-se de uma análise amparada em múltiplos pontos de iluminação. A imagem do candelabro, objeto que comporta vários braços para a ancoragem de muitas velas, é bastante representativa, especialmente se considerarmos a existência dos distintos mundos que perpassam *Poesia Liberdade*: terrestre, divino e surreal.

Na estrofe final, o vocábulo “marcha”, dita o ritmo do tempo. Além disso, o poeta retoma e responde sobre o que seria a arquitetura perfeita, mencionada nos versos iniciais. O verso inicial desta estrofe traz uma imagem desconcertante, pois a mesma marcha que sugere movimento pressupõe uma condição de espera, devido aos mistérios que rondam a existência humana. Na sequência, a ideia do que seria uma partilha justa domina a cena poética, sugerindo que a terra seja retalhada, dividida entre todos “de forma comunitária”, restaurando o que denomina como uma antiga harmonia (antes do germe). Por fim, aparece a resposta sobre o que seria a arquitetura perfeita: “a aurora coletiva”, ou seja, um raiar do dia que seja menos capitalista, menos desproporcional, revelando-se mais justo e igualitário. Em síntese, “Poema dialético” evidencia o poder da poesia e das acepções do poeta em relação ao caos que configura as relações humanas, trazendo uma possibilidade de esperança na efetivação de uma aurora coletiva, que seria alcançada a partir da redenção do mundo, sob um viés religioso.

Em “Poema De Além-túmulo” percebe-se uma abordagem do tempo sob uma perspectiva da antítese vida/morte, haja vista que a sugestão imagética proporcionada pela leitura do título nos leva a pensar na presença de um observador que está fora da vida social, com visão privilegiada em relação ao caminhar da vida humana. Tal impressão é confirmada já nos versos iniciais do poema:

POEMA DE ALÉM-TÚMULO

Deste horizonte estável
 Vejo homens e bichos combatendo
 Ao mesmo tempo pela guerra e pela paz
 Vejo campos de sangue e ossadas:
 Mas, vejo essencialmente uma coisa branca,
 Um castelo branco e simples
 Feito de um só diamante
 Que da terra não vê.

(Mendes, 1995, p. 431)

Trata-se de um poema curto, elaborado em oito versos, brancos, sem rima, que alude a uma estabilidade impossível de ser efetivada no mundo real, ou seja, no tempo que caracteriza a efervescência da vida. Deste lugar, que tanto pode ser um espaço/tempo do pós-morte conforme os preceitos bíblicos, quanto um lugar da experiência surreal, o eu lírico consegue ver, por estar fora da cena, um cenário de guerra. Nesse contexto, observa homens e bichos no campo de batalha, lutando pela sobrevivência. Essa batalha representa tanto a guerra oficialmente declarada, quanto a luta cotidiana, em meio ao mundo capitalista e desigual. Quanto à experiência verbal, o poeta lança mão do uso da antítese “guerra” e “paz” para externar o fato de que sua visão privilegiada permite a observação sob diversas perspectivas. Além disso, vale-se da utilização da primeira pessoa do singular para dizer sobre a individualidade de suas percepções: “Vejo campos de sangue e ossadas”, isto é, a presença do sangue diz de uma luta que ocorre no presente, enquanto as ossadas assinalam que esta luta não é recente, tem história. Entretanto, apesar do cenário de guerra, sua visão essencial volta-se para a ideia de paz (mais um exemplo de colagem), aqui representada pela cor branca e a imagem de um cenário bonito e permeado por diamantes. Assim, a imagem que ressalta aos olhos do expectador é a noção de esperança em meio ao caos, lembrando que o último verso: “Que da terra não vê”, ratifica a condição de que tais percepções são possíveis a partir da estadia em um horizonte celestial e/ou surreal.

Em “Pós-poema”, percebe-se uma espécie de regozijo do eu lírico, afetado por lembranças de experiências vividas no passado e ao mesmo tempo refutando todo esse mundo, político, social e poético, que se encontra em ruínas:

PÓS-POEMA

O anteontem – não do tempo mas de mim –
 Sorri sem jeito
 E fica nos arredores do que vai acontecer
 Como o menino que pela primeira vez põe calça comprida.

Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
 Trata-se de substituir o lado pelo centro.

O que é da pedra também pode ser do ar.
 O que é da caveira pertence ao corpo:
 Não se trata de ser ou não ser
 Trata-se de ser e não ser.

(Mendes, 1995, p. 432-433)

No contexto do poema, o advérbio de tempo “anteontem” ganha *status* de substantivo, alcançando, de forma surreal, a possibilidade de sentir. Além disso, o uso de travessões, separando a frase “não do tempo mas de mim” enfatizam que o eu lírico fala de si e não do tempo histórico e social que o circunda e que se encontra em ruínas. Mas, ao mesmo tempo, ao tornar-se espectador do que vai acontecer, com expectativa juvenil, esse tempo ao qual ele renega, faz-se presente. Nos versos seguintes, ele se justifica — “Não se trata de ilusão, queixa ou lamento” — oferecendo uma fórmula: trocar o lado pelo centro, ou seja propor uma nova forma de fazer poesia, de maneira mais condizente com os rumos da modernidade. Nesse contexto, podemos dizer que o “Pós-poema” seria a proposição de um novo projeto estético, a partir do qual as antíteses encontram razão de ser e a ideia de exclusão do “ser ou não ser” dá lugar à possibilidade de adição do “ser e não ser”. Logo, justifica-se o tom de alegria que ronda os primeiros versos, pela expectativa de uma nova proposta de leitura do tempo, alicerçada, talvez, pela possibilidade de ver o mundo e subvertê-lo pela surrealidade.

2.4 As figurações da noite em *Poesia Liberdade*

O espaço/tempo da noite, tão cara aos preceitos surrealistas, domina a atmosfera de muitos poemas, presentes em *Poesia Liberdade*, especialmente em “A noite e suas operações” e “Elegia Nova”, analisados na continuação.

O título do poema “A noite e suas operações” já adianta duas importantes questões: a lógica temporal que marca a cena poética, ou seja, o espaço/tempo da noite; e a promessa de acontecimentos que podem ocorrer durante esse período. Considerando esses dois aspectos e buscando subsídios que auxiliem na leitura do poema, as colocações de Carolina Cunha Carnier, dispostas a seguir, possibilitam pensar sobre a influência do noturno no processo criativo:

Assim, é na “noite”, implicando todo o campo semântico que lhe é próprio, de escuridão, sombras, ausência de visão, que um certo abandono permite à razão dar lugar a novos modos de sentir. Com essa desatenção, resignação da consciência que restringe, o “horizonte” se dota de asas, e os “erros” se dissipam. Com um “olhar ao longe” (“regards au loin”) as forças do noturno podem agir e transformar a “realidade” das coisas (Carnier, 2015, p. 60).

Dessa forma, na noite, espaço tempo no qual os sentidos — tato, visão, olfato, paladar e audição — estão postos, de certa forma, em “modo inoperante”, surge a possibilidade de ressignificar a forma de sentir, de criar e de transformar o pré-estabelecido como “certo”, em estado de consciência. Assim, o processo criativo transpõe barreiras do que é tido como certo ou errado, do possível e impossível, do racional e irracional, do consciente ou inconsciente, possibilitando, em consequência, mudar a realidade e /ou verdades estabelecidas a partir da representação artística. Essa contextualização relacionada ao signo noite revela sua importância para alcance de um “outro mundo”, conforme as pretensões do movimento surrealista.

Nessa discussão sobre a noite como potencializadora do processo criativo, é interessante pensar sobre a distinção entre sonho profundo e devaneio, estabelecida por Gaston Bachelard em *A Poética do Devaneio*, publicada em 1988. Na referida obra, o estudioso propõe pensar sobre o devaneio como forma de esclarecer a alma, oportunizando a formação de imagens mais palpáveis que provêm de sonhos mais profundos e intensos. Para o autor, “Esses sonhos noturnos, esses sonhos de extrema noite, não podem ser experiências onde se formula um cogito. O sujeito perde neles o seu ser — são sonhos sem sujeito” (Bachelard, 1988, p. 141), logo esse sonhador do sonho noturno converte-se em uma sombra que perde o próprio eu. Em função disso, o estudo desse sonho noturno não permitiria entender a individualização do homem, mas o devaneio, sim, pois:

[...] é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta — é ele, em carne e osso, que se torna um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem (Bachelard, 1988, p. 144).

Considerando tais apontamentos, o devaneio seria o artifício que o poeta precisa para elaborar sua poesia. Segundo o estudioso, “[...] nem todos os objetos do mundo estão disponíveis para devaneios poéticos. Mas, assim que um poeta escolheu o seu objeto, o próprio objeto muda de ser. É promovido à condição de poético” (Bachelard, 1988, p. 148). Dessa forma, as imagens oriundas do devaneio poético servem para cristalizar as experiências humanas, cavar e engrandecer o sentido da vida e alimentar imagens com as quais o apreciador de poesia pode alimentar seus próprios devaneios. Imbuídos dessa atmosfera que ronda o universo do devaneio, buscaremos entender as configurações da noite nos poemas Murilo Mendes, escolhidos para análise.

No verso inicial do poema “A noite e suas operações”, a noite é personificada e ganha posição de destaque, aspecto realçado pela utilização do vocábulo “trono”. Contudo, é importante pensar na ideia de antítese que pode ser estabelecida a partir das palavras trono e popular, como uma primeira evidência de que a noite possibilita, no contexto surrealista, ressignificar conceitos:

A NOITE E SUAS OPERAÇÕES

A noite popular assume o trono.

A música da sombra cruel
Põe corações em movimento
Um distante carro fúnebre
Leva cadáveres de flores

Os sons aprofundam o espaço.

Emerge um cântico de água
Dos jardins subterrâneos.
Duas palmas de coqueiros
Afagam-se com ternura.

A massa de prazeres avança sob os céus da noite
Onde costumam nascer uns róseos de manhã:
Surgem mulheres de diversas épocas e formas,
Circulam peixes no céu
Um clarão de catástrofe clareia os passantes
Que se debruçam sobre o cais.

A morte submarina absorve os torpedeados.
Todas as coisas trazem
Sua lanterna de fogo
À passagem do Consolador
Que desliza oculto e branco.

?Quem sou eu em face dos despojos da vida
Para recolher o essencial,
Para calçar os coturnos da revelação
E compartilhar sem coroa de espinhos
O que é privilégio exclusivo do Ente dos entes.

(Mendes, 1995, p. 405)

A utilização de um monóstico como estrofe inicial revela uma intenção afirmativa, certa, inquestionável: é na noite que os fatos ocorrem. Os versos seguintes, organizados estruturalmente em um quarteto, trazem para a cena poética a utilização de combinações linguísticas pouco prováveis em um contexto denotativo. A improbabilidade não diz respeito à mudança sintática na frase. Mas à combinação semântica do conjunto de vocábulos, tais como a presença de uma sombra portadora de sonoridade e flores como cadáveres, acenando, metaforicamente, para um contexto de morte. Nesse sentido, fica evidente a utilização do recurso da simultaneidade, em que duas imagens são contrapostas sem nenhuma mediação gramatical, acontecendo ao mesmo tempo, como duas imagens colocadas lado a lado, conforme discussão resultante da leitura do texto de Lúcia Santaella (1992), disponível no primeiro capítulo desta tese. Necessário ressaltar ainda, a presença constante da sombra, rondando a noite e o tempo, que já aparece desde “Poema Presente”, primeiro poema de *Poesia Liberdade* (1947), tema que será mais bem explorado no quarto capítulo desta tese. Ao ler os versos da estrofe supracitada, é possível imaginar cânticos religiosos que acompanham cortejos fúnebres, ideia reforçada pelo monóstico seguinte: “Os sons aprofundam o espaço”.

Aqui, o som ganha *status* de sujeito e é capaz de prolongar as sensações presentes no espaço/tempo da noite. Vale destacar que a musicalidade atravessa todo o poema, permitindo ao leitor uma maior proximidade com a experiência artística. Nesse contexto, é importante considerar que os elementos sonoros contribuem com o contexto de construção textual, para a transfiguração do real a partir da aproximação de elementos aparentemente distantes, conforme sinaliza João Paulo de Oliveira Lima, em referência à obra *Poesia Liberdade*:

Em *Poesia Liberdade* (1994) como em outros livros ver-se-á que ao lado das harpas, das liras, dos violoncelos o piano compõe a banda de músicos que “tocará do outro lado do século.” Mas acompanha a banda, numa forma dialética de representação da vida, o trator, o tanque e outras máquinas, instrumentos ruidosos e hostis que atormentam o estado harmonioso trazido pela música (Lima, 2011, p. 27).

A presença de instrumentos musicais e a utilização de vocábulos que remetem à emissão sonora são constantes e convive, concomitantemente, com instrumentos de guerra (citados diretamente ou de forma metafórica) e morte, promovendo, em consequência, um

estranhamento, diluído a partir da leitura dos versos e da ideia de caos aliado à possibilidade de redenção. Esses apontamentos são importantes porque o poema traz em sua composição imagens bélicas, tema que será mais bem detalhado no quarto capítulo desta tese, quando abordamos a imagem da guerra na composição dos versos de Murilo Mendes e Pablo Neruda.

No quarta estrofe, a música continua protagonizando acontecimentos. O uso da imagem de jardins subterrâneos e a ideia de imersão do canto a partir da água traz para a cena poética a questão da memória. Para Giorgio Agamben, “O elemento métrico-musical, antes de mais nada, mostra o verso como lugar de uma memória e de uma repetição” (Agamben, 2006, p. 107). Nesse trecho, observa-se uma simultaneidade de imagens: um coqueiro que se movimenta e a água que dita o ritmo do tempo com o seu balançar, lembrando um ambiente à beira mar, embalado por uma experiência sonora e pelo curso dos ventos. Nos versos, parece que os elementos naturais estão sozinhos, lembrando o contexto de noite. O vocábulo “ternura” traz a ideia de calma em meio ao tempo revolto.

Na quinta estrofe, o noturno possibilita a formação de imagens surreais. Nos versos, fica em evidência a presença de homens representados pela figura dos passantes debruçados sobre o cais, que se convertem em espectadores dos acontecimentos improváveis que ocorrem no céu noturno e surreal, tais como peixes circulando e a imagem de mulheres que marcam épocas e formas distintas. Nota-se, ainda, o prenúncio de uma claridade atribuída a uma experiência catastrófica que resvala na forma como esse homem observador vislumbra o céu. Esse contexto lembra a fala de Mário de Andrade, quando este associa a poética de Murilo Mendes ao teor revolucionário presente no Surrealismo: “[...] a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde” (Andrade, 1972, p. 54).

Na continuidade do poema, “os peixes que circulavam no céu” são atingidos pelos torpedos da catástrofe anunciada, levando à morte submarina. Pensando em um contexto de guerra, é possível vislumbrar a representação de uma batalha, representados metaforicamente pela figura dos peixes em contraposição àqueles que os torpedearam. Nesse sentido, é possível sentir a força dos bombardeios típicos do período em guerra e que tem a morte como consequência. O traço de surrealidade que marca tal representação está justamente na capacidade de trânsito entre o corriqueiro e a alucinação, conforme disposto por Mário de Andrade (1972). Ainda que o espaço dos acontecimentos seja o céu

da noite, o peixe — que circulava nesse céu — volta para seu habitat de origem: o mar, após ser abatido, morto.

No quarteto seguinte, aparece a imagem de Deus, representado pelo vocábulo “Consolador” em uma evidência da religiosidade que marca a trajetória do poeta mineiro, conforme mencionado em outras partes deste texto. Observa-se, nesses versos, um diálogo com os preceitos bíblicos, lembrando a imagem do juízo final, conforme livro de Apocalipse²⁵, tema que será mais bem explorado no quarto capítulo desta tese. Percebe-se uma interlocução quanto às imagens dispostas em ambos os textos, tais como a cor branca e sua representatividade; e a imagem do fogo e suas configurações. Enquanto a passagem bíblica traz uma tessitura verbal mais narrativa, os versos do poema trazem, em poucas palavras, uma gama de sensações imagéticas que rondam o imaginário do leitor. É bastante representativo o fato de que tais versos estão dispostos depois da menção à morte, o que reforça o diálogo com a ideia de Deus que avalia e julga os atos humanos, em uma dimensão pós-vida, conforme preceitos cristãos. Nos versos finais do poema, persiste o diálogo com as postulações bíblicas, atrelado a um forte questionamento do eu lírico sobre os limites de sua condição humana. Tais versos nos levam a pensar no espaço/tempo da noite como um lugar sagrado, um lugar de mistério, no qual, apenas Deus ou “Ente dos entes” seria capaz de adentrar. Daí o questionamento inicial sobre a possibilidade de acesso a tal esfera. Neste contexto, a condição humana não lhe daria tal privilégio, mas, a condição poética sim, pois enquanto poeta, ele detém a prerrogativa de adentrar em espaços relegados à divindade, passeando pelo espaço noturno e lançando mão de um processo criativo influenciado pela liberdade produtiva proposta pelo Surrealismo.

O poema “Elegia Nova” também apresenta, em suas configurações, as marcas do Surrealismo. O título já apresenta a proposição de instituir novas formas de fazer poesia, anunciando a liberdade tanto da linguagem poética — utilização de versos livres — quanto do fio condutor que oportuniza significar os desdobramentos da cena poética, permeada por um cenário que permite reflexões. A organização estrutural do poema é variada,

²⁵ 11- E vi um grande trono branco, e o que estava assentado sobre ele, de cuja presença fugiu a terra e o céu; e não se achou lugar para eles. 12- E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. 13- E deu o mar os mortos que nele havia; e a morte e o inferno deram os mortos que neles havia; e foram julgados cada um segundo as suas obras. 14- E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte. 15- E aquele que não foi achado escrito no livro da vida foi lançado no lago de fogo (Apocalipse, 20:11-15).

apresentando-se sob a forma de monósticos, dísticos, quinteto, sexteto e terceto, contendo, em sua totalidade, 23 versos. O título sugere uma nova proposição artística, operacionalizada a partir da organização dos versos que se apresentam livres e brancos, sugerindo, também, a introdução de um ambiente fúnebre, marcado musicalmente pela imagem de uma sinfonia triste e reflexiva. O dístico inicial apresenta a ideia de tempo, em tom metaforicamente surrealista:

ELEGIA NOVA

O horizonte volta a galope
Curvado sob o martelo.

É noite: e dói.

Essa cidade irregular desfeita,
Roseiras de peles de homens,
Torres de suplícios,
Campos semeados de metralhadoras,
O rendimento dos abismos.

O mar perde suas folhas
A cruz gerou um universo de cruzes,
O sol deixou de rir,
As árvores tomaram luto verde.

Sento-me sozinho com pavor do tempo,
Procurando decifrar
A maquinária imóvel das montanhas.

Não há ninguém, e há todos.

E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra
Estendidos no meu coração.

(Tambores da eternidade,
Substância da esperança
Ó vida rasgada

Entre dois goles de delírios.)

Morte, apetite de ressurreição, grande insônia.

(Mendes, 1995, 419-420)

A leitura dos versos convida à reflexão, trazendo para a cena poética imagens aparentemente improváveis do ponto de vista da realidade, que lembram um processo de montagem, a partir da qual os significados se agrupam e se confrontam ao mesmo tempo. Ao espaço tempo que ronda o vocábulo “horizonte” é atribuída a possibilidade de galope, anunciando a velocidade do tempo. Mas, há um tempo que precisa se curvar. Nesse

contexto, o martelo tem sentido religioso, tanto que nos versos está situado acima do horizonte. Acreditamos que tais versos fazem alusão à história de Santo Antônio, conhecido como Martelo dos Hereges, um exímio pregador, devoto de Nossa Senhora e responsável por uma série de milagres ao longo da vida. Sobre o assunto, Rafael Brondani dos Santos assegura que: “O título de Martelo dos Hereges conferido a Santo Antônio pelo Rei francês Luís VIII evoca sua força e disposição para desferir inúmeros golpes contra as seitas heréticas” (Santos, 2006, p. 33 *apud* Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain, 2003) Além disso, o trabalho da estudiosa sugere que a imagem do martelo, utilizada em associação com seres sagrados, está presente na raiz cultural da Idade Média Ocidental. Importante salientar, também, que, nesses versos, há uma espécie de inversão da órbita cíclico-temporal, pois não se caminha em direção ao horizonte, ocorre o contrário.

Na continuação do poema, é anunciado seu tempo de produção: “É noite: e dói”. Dessa forma, podemos dizer que a nova proposição artística carrega o espectro da noite, sendo marcado pela sensação de dor, acenando metaforicamente para um processo de ruptura e conseqüente surgimento de algo novo. Nesse contexto, é possível pensar na imagem subjacente à ideia de parto, nesse caso, anunciando o “nascimento” de uma nova possibilidade de criação, a partir de uma atmosfera noturna e surrealista, que oportuniza novas formas de sentir e representar por meio da arte. Nos versos seguintes, o espaço da cidade entra em cena, corroborando com a fala de Cavelagna (2017), quando este menciona o lado cosmopolita que configura a obra de Murilo.

Na terceira estrofe, a destruição ronda o ambiente citadino e as imagens metafóricas dominam as descrições que parecem oníricas: a cidade é desfeita, os homens são desfeitos, as metralhadoras convertem-se em protagonistas e a imagem da guerra se sobressai em relação a tudo isso, percepção alicerçada pela ideia do abismo que rende, que ganha corpo. Aliás, o vocábulo “rendimento”, utilizado no último verso desta estrofe, lido na condição de ganho e/ou lucro, serve para personificar o abismo — mal , inferno, diabo — que lucra com o processo de destruição. Além dessa acepção, pode ser entendido a partir de sua condição verbal, sinalizando que se rende à maldade humana da guerra. O Surrealismo vai se materializando a partir desses versos que apresentam uma estrutura sintática que ressignifica semanticamente as palavras e as imagens que rondam o universo das descrições. Importante destacar, também, o sentido religioso do vocábulo “suplício”, remetendo à tortura, amplificada pela imagem de uma torre. Aqui, o homem não é um ser inteiro, aparece desintegrado, fundindo-se à imagem da roseira, assim como o campo que

deveria germinar o alimento com fins de manutenção da vida, produz a morte, a partir da proliferação de armas que ceifam a vida.

Nos versos seguintes, o aspecto de desintegração continua dominando o cenário, que é triste, desolador e surreal. O mar, a cruz, o sol e as árvores têm sua existência ressignificada em decorrência do universo da guerra. Na liberdade poética alcançada, ou na “nova elegia”, o mar, metaforicamente, adquire característica de árvore, perdendo suas “folhas”; a cruz ganha possibilidade de reproduzir-se, semeando morte e tristeza; o sol ganha *status* de pessoa, podendo expressar sentimentos, mas, nesse contexto de tristeza, não ganha o direito de sorrir; a árvore, ainda que continue verde, encontra-se em luto pelo ambiente de morte e dor.

Nos versos seguintes, que compõem a quinta estrofe, o poder contemplativo do eu lírico em relação a todo esse cenário, ganha corpo. O uso da primeira pessoa do singular na introdução desses versos traz para a cena poética, de forma mais demarcada, o sentimento do eu lírico. A imagem da solidão e pavor que ronda suas reflexões fica latente, sendo que, o desejo de decifrar seu próprio tempo, esbarra nas incertezas quanto ao curso da vida social, marcada pelo avanço tecnológico, aqui representado pelo vocábulo “maquinária”, remetendo à modernidade; e a imagem da montanha que imobiliza o curso desse equipamento, representando um limite, um espaço sem saída ou de difícil acesso.

O monóstico seguinte apresenta uma antítese que paralisa: “Não há ninguém, e há todos”. Aqui, é possível pensar no pouco valor atribuído à vida humana, chamando atenção para a despersonalização do sujeito em tempo de guerra, mas, ao mesmo tempo, anunciada, a partir do sétimo verso, a necessidade de luta em prol do ser humano, materializada pela menção a países de distintos continentes: América (Brasil), Ásia (China) e Europa (Inglaterra). O tom de lamento é acentuado pelos versos “estendidos no meu coração”, oferecendo a tônica de uma poética comprometida com um desejo de liberdade, buscando representar, em consequência, o desejo de manutenção da vida humana em todo o mundo.

Nos próximos versos, que compõem as estrofes finais, a essência do Surrealismo volta a dominar a cena poética. Nesse contexto, a mistura entre Surrealismo e religiosidade ganha fôlego, alicerçando a manutenção da esperança. Tal constatação corrobora com a fala de Wellington Medeiros de Araújo, quanto este, ao mencionar as imagens que compõem a obra de Murilo Mendes, afirma que estas não figuram puramente:

[...] como imagens particulares, mas como escapatórias de um “túnel”, o do século, que parece não ter saída. Daí, em atitudes românticas, o poeta recorrer ao

escapismo das regiões imponderáveis da mente, ou ao conforto do Paraíso edênico apregoado pelo mito cristão (Araújo, 2011, p. 143).

O crítico, de certa forma, coloca as opções como excludentes, ao sinalizar um ou outro. Entretanto, acreditamos que as marcas do Surrealismo e as conotações religiosas se coadunam oferecendo a medida das ideias do poeta, que emanam, a partir da poesia. Tal aceção corresponde às colocações de Davi Arrigucci Júnior (1999), conforme discussão empreendida no primeiro tópico deste segundo capítulo, quando este menciona a religiosidade, em Murilo, relacionada a uma visão de mundo, com tendência a um contexto mais justo e igualitário. Os parênteses que agrupam, no mesmo espaço, os tambores da eternidade e goles de delírios, oferecem a tônica de que a esperança de paz encontra-se para além da realidade conflituosa e injusta, típica do tempo de guerra. De certa forma, isso é perfeitamente possível no mundo dos sonhos — correspondente aos ideais surrealistas — e também na ideia de eternidade, condizente com os valores cristãos.

Além desses poemas, é importante registrar a imagem da luz, oriunda de lanternas, interferindo na “forma” da noite, em “Tempo íntimo”: “A forma da noite carrega/ Lanternas à esquerda e à direita” (Mendes, 1995, p. 422); a transfiguração da noite como potencializadora de liberdade, em “Desejo”: “Ao sopro da transfiguração noturna/ Distingo os fantasmas de homens/ Em busca da liberdade perdida” (Mendes, 1995, p. 416); a proposição de juntar dia e noite em alusão à possibilidade de reajuste das coisas por meio da poesia, presentes em “Ofício Humano”; o uso da imagem do ofício de lavar buscando, na atmosfera noturna de “As Lavadeiras”, limpar a sujeira dos mortos e as ideias antigas que ainda regem o mundo: “As lavadeiras no tanque noturno/ Não respondem ao canto da sibila” (Mendes, 1995, p. 424); a atmosfera onírica que ronda o “Túnel do Século”: Os prisioneiros caminham, tambores velados: / A manopla da noite pesa/ Sobre as omoplatas, seus sonhos comunicantes” (Mendes, 1995, p. 426), entre tantas outras referências relacionadas à noite que passeiam nos versos de *Poesia Liberdade* (1947).

3. PABLO NERUDA, *RESIDENCIA EN LA TIERRA* E O SURREALISMO

*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente,
y con luto de viudo furioso por cada día de vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente,
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y una cáscara de extensión fija y profunda
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un color de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
posiblemente de otro modo aún menos melancólico,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio,
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía,
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.*

(Neruda, 2009, p. 66).

Os versos em epígrafe compõem o poema *Arte Poética*, constante da obra *Residencia en la tierra I*. Trata-se de um poema composto por 21 versos, em tom narrativo, sem rimas, com ritmo semelhante a uma tempestade de ideias, interligados por conectores que ora sinalizam adição (y), conjunções (pero), advérbios (precipitadamente, possivelmente, como, etc), impondo um ritmo intenso e confuso, ou seja, reproduzindo um processo de escrita que se aproxima do automatismo proposto pelos surrealistas. A leitura desses versos já nos permite visualizar aspectos importantes de *Residencia en la tierra*, tais como: a recorrente menção à figura da sombra (aspecto explorado no quarto capítulo desta tese), a presença dos elementos da natureza — água, vento —, a imagem da noite e do sonho como possibilidade de escape para criação, a experiência sensorial que acompanha as descrições a partir da utilização de vocábulos que remetem aos sentidos — *sonido, olor, ruido* —, um sentimento claustrofóbico e angustiante provocados pela imagem de objetos que se acumulam tanto no tempo, quanto no espaço, a sede, a fúria, a angústia e o sentimento de melancolia, a posição de um eu lírico que se coloca em posição de enfrentamento, com sede, sempre habitando “o campo de batalha”, a dinâmica do tempo remetendo, principalmente, a dias sacrificantes; entre outros aspectos. A apreciação dos versos possibilita perceber a qualidade de sua composição verbal, anunciando uma experiência metafórica e surreal.

O poema sugere um movimento de entrada do eu lírico no espaço onírico, ornamentado por sombras, servindo como espaço para agrupamentos improváveis sob a perspectiva do real. Neste lugar, tudo se encontra à flor da pele: o luto relativo a cada dia sem perspectiva, os sons que provocam tremores no corpo físico, o sentimento de angústia que lembra a ocorrência de pesadelos, a sensação de sufocamento pela estadia em espaços fétidos, feios (ausência de flor), tristes, etc. Dessas descrições emergem algumas imagens justapostas, que se completam e que se confrontam no sentido de externar as sensações vivenciadas pelo eu lírico no espaço onírico, tais como: um garçom sendo humilhado, a incidência de um sino rouco, a presença de um espelho velho e um cheiro de casa vazia. De certa forma, essas imagens se agrupam na construção cênica do espaço onírico, na busca por externar os empecilhos que rondam a marcha do eu lírico neste espaço de criação. É possível perceber, também, a presença de oximoros que oferecem um sentimento de estranhamento, tais como *sed ausente, fiebre fria*. Além disso, o título “Arte poética” possibilita pensar o poema como uma tentativa de definição da própria experiência artística, revelando um projeto de literatura alicerçado em um compromisso de leitura social do tempo e da vida humana. Tal movimento fica perceptível quando o eu lírico sugere que o agrupamento de todas essas sensações pede o profético que há nele, com melancolia. De certa forma, a entrada no espaço onírico permite este mergulho mais intenso nas sensações, permitindo, em consequência que sua poética, oriunda de sua estadia no espaço onírico, traga uma nova proposta de leitura do tempo.

Dada à impossibilidade de apreender, de maneira detalhada, todos os aspectos presentes no poema em epígrafe, assim como nos demais poemas do livro, e buscando um caminho que oriente para os rumos propostos por esta pesquisa, optamos por aprofundar, neste terceiro capítulo, as reflexões sobre a noite e o tempo, tão caros aos preceitos surrealistas. A análise desses dois temas em *Residencia en la tierra I e II* (1925 – 1933) que também foram analisados sob a perspectiva de *Poesia Liberdade* (1947), conforme segundo capítulo desta tese, são importantes para o estabelecimento de parâmetros comparativos entre as obras estudadas, permitindo, conseqüentemente, pensar na materialização das ideias surrealistas na obra desses dois poetas que tão bem representam a poesia latino-americana do século XX.

Antes de adentrar nesses aspectos do texto literário, foi necessário abordar sobre os caminhos que o levaram a compor *Residencia en la tierra* e suas demais obras. Para tanto, trazemos informações relacionadas a aspectos de sua vida, suas mudanças espaço-

temporais, seu envolvimento com as questões políticas e sociais do seu tempo, entre outros acontecimentos que serão fundamentais para compreensão dos poemas.

3.1 Pablo Neruda: um poeta plural

Costa (2007) situa Pablo Neruda como um dos mais importantes poetas latino-americanos do século XX, sinalizando que o poeta, ao longo de sua vida (1904 – 1973) destacou-se como um poeta múltiplo, intenso, comprometido com seus sentimentos e com as causas políticas, econômicas e sociais que compuseram sua caminhada pessoal e profissional. No que se refere à sua poética, apresentou, na concepção da estudiosa, momentos diversos: “o romântico, o vanguardista, o surrealista, o realista social, o épico, o autobiográfico e o popular” (Costa, 2007, p. 11). Nesses distintos momentos, houve espaço para falar sobre amor, para externar um processo de solidão, para vislumbre de uma vida boêmia e para falar sobre política. Em consequência, “[...] a sua poesia é escrita incorporando o sensual, o telúrico, os medos, as lutas políticas e a luta pela justiça” (Costa, 2007, p. 11).

Dada à impossibilidade de apreender todos esses aspectos, neste estudo, a ênfase será uma análise do Neruda Surrealista, conscientes de que essa sua faceta passa pelo homem político e social que lhe conferiu prestígio, permitindo-lhe externar sua concepção sobre os principais acontecimentos do século XX. Ainda pensando sobre essas facetas nerudianas, Juan W. Bahk (2005) assinala que o entendimento de sua arte requer um trabalho duplo: “[...] *primero, es necesario entender su poesía como un elemento de la tradición en que nació; y segundo, es preciso seguir su constante evolución política, ya que la entidad total de su poesía muestra constante evolución como un proceso vivo*”²⁶ (Bahk, 2005, p. 174). Logo, podemos entender o quanto sua produção poética é vasta e mutante, seguindo o curso de sua vida. Além disso, o estudioso menciona dois aspectos que, em sua concepção, caracterizam a obra nerudiana: luta pela representação da beleza da vida/natureza e expressão de uma angústia existencial.

A título de contextualização, trazemos a contribuição de Vera Lígia Mojaes Migliano Gonzaga (2009). A estudiosa também menciona a diversidade que configura a obra nerudiana, abordando, em sua tese de doutorado, intitulada *A poesia plural de Pablo*

²⁶ “[...] primeiro, é necessário entender sua poesia como elemento da tradição em que nasceu; e segundo, é preciso seguir sua constante evolução política, já que a entidade total de sua poesia mostra constante evolução como um processo vivo” (Bahk, 2005, p. 174, tradução nossa).

Neruda, alguns aspectos que são importantes para essa pesquisa. O primeiro capítulo apresenta informações relacionadas à vida pessoal e uma cronologia das obras produzidas e/ou publicadas pelo poeta, informações que serão utilizadas, neste texto, como possibilidade de oferecer um breve panorama das experiências pessoais e literárias vivenciadas por Neruda, tanto no âmbito pessoal, quanto no literário.

No nível pessoal é importante destacar, inicialmente, o nome de batismo do poeta, Ricardo Eliezer Neftalí Reys, e a adoção do pseudônimo Pablo Neruda, como forma de reação ao fato de que seu pai, José del Carmen Reyes Morales, não concordava com a possibilidade de que Neruda alcançasse independência financeira por meio do trabalho com poesia. Além disso, é necessário salientar a morte precoce de sua mãe Rosa Neftalí Basalto e a consequente ligação sentimental que o poeta desenvolve com sua madrasta Trinidad Candia Marverde, a quem dedica seu primeiro texto poético “*El saludo a la mamadre*”. Nesse tempo, Neruda residia na cidade de Temuco, e com apenas 13 anos publicou o artigo “*Entusiasmo y perseverancia*” em um jornal local²⁷. Ainda morando em Temuco, durante sua estadia no colégio, atuou na fundação de um liceu literário, conhecendo na mesma época a poetisa Gabriela Mistral, contemplada com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1945. Por volta de 1920, mudou-se para Santiago do Chile a fim de atuar como professor de francês. Contudo, em 1921, abandonou o curso. Nessa época, inicia a escrita do livro *Crepusculario*, o qual foi publicado em 1923, obra que condensa, na concepção de Gonzaga (2009), um idealismo juvenil, atrelado a um espírito romântico e sentimental.

Nesse período, já se percebe uma militância “político intelectual”, exemplificada pela participação do poeta como colaborador de revistas editadas pela Confederação de Estudantes²⁸. Em 1924, publica o livro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, o qual lhe confere reconhecimento como poeta. Nesse contexto, duas questões precisam ser mencionadas: a obra foi alvo de críticas por muitos estudiosos e ao mesmo tempo passou a figurar como uma das mais lidas de Neruda, trazendo ao longo dos poemas muito erotismo e exaltação do amor carnal e espiritual. Sobre as críticas relacionadas à obra, Davi Arrigucci Junior, ao referir-se ao conjunto da produção literária do poeta chileno, a situa como fruto da ação de um poeta imaturo:

²⁷ Diário *La Mañana*, de Temuco, fundado por Orlando Masson, tio de Neruda (Gonzaga, 2009, p. 14).

²⁸ “O poema de Neruda “Canción de la fiesta” (“Canção da festa”), premiado pela Federação em 1921, trazia à literatura chilena a fisionomia de um poeta diferente” (Gonzaga, 2009, p. 16).

muitos preferem o Neruda discursivo e apegado àquela retórica mais frágil, com frequência namorando o Kitsch, que é o Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), livro de um poeta imaturo, mal saído da poesia aguada do pós-modernismo hispano-americano (Arrigucci Jr., 1999, p. 47).

Por outro lado, para Hernán Loyola, “[...] *los Veinte poemas... introducen al verdadero sujeto nerudiano, dejando atrás para siempre el sujeto ritual — decimonónico — de Crepusculario y de los textos adolescentes*”²⁹ (Loyola, 2010, p. 88).

Entre os anos de 1925 a 1927, publicou três livros, a saber: *Tentativa del hombre infinito*, *El habitante y su esperanza* e *Anillos*. O primeiro configura-se como “[...] um livro pequeno, com versos herméticos escritos sem uma ordem aparente, não há capítulos, não há títulos, nem há nenhuma pontuação” (Gonzaga, 2009, p. 18), tratando, de forma geral, do encontro do poeta com a natureza e com a poesia. O segundo, “[...] com personagens que ora são agricultores e ora são bandidos, contém uma história de amor, ciúmes, crime, um narrador — poeta que busca o seu lugar no mundo, por isso talvez o título: o habitante e sua esperança” (Gonzaga, 2009, p. 18). Já o terceiro, foi escrito em parceria com o poeta e crítico Tomás Lago, apresentando a descrição de paisagens, cenários e/ou situações. Para Bahk (2005) essas três obras representam uma época de transição da poesia de Neruda, saindo do simbolismo rumo ao que ele conceitua como o caos surrealista.

Vale salientar que, em 1927, o poeta inicia sua vida diplomática, como cônsul em Rangum (Birmânia), atuando, concomitantemente, como jornalista correspondente no *Diário La Nación de Santiago*. Nos anos seguintes, continuou sua carreira diplomática atuando em Colombo (1928) e Batávia (1930). Vale destacar que, a partir de 1930, Pablo Neruda afasta-se de uma poesia marcadamente lírica para escrever versos engajados. Para Adriane A. Vidal Costa, no artigo *Pablo Neruda: um poeta engajado*, publicado em 2006, a poesia nerudiana, embora com forte conotação política, apresentava traçados estéticos específicos que, segundo ela, “[...] dava ‘politicidade’ ao poético e ‘poeticidade’ ao político” (Costa, 2007, p. 135).

Durante sua estadia em Batávia, casou-se com a holandesa Maria Antonieta Vogelzanz, com quem teve uma filha, a qual faleceu logo após o nascimento. O casal se separou em 1934. Dois anos antes, em 1932, o poeta regressou ao Chile por determinação do governo, período no qual publicou a obra *El hondero entusiasta*; reunindo poemas

²⁹ “os vinte poemas... introduzem o verdadeiro sujeito nerudiano, deixando para trás o sujeito ritual – do século XIX – de *Crepusculario* e dos textos adolescentes” (Loyola, 2010, p.88, tradução nossa).

escritos desde a adolescência e que abordam uma paixão ardente, além de *Residencia en la tierra I e II* (1925 – 1933) e *Tercera Residencia* (1947).

No mesmo ano de publicação do primeiro volume de *Residencia en la tierra*, Neruda foi designado cônsul em Buenos Aires, período no qual teve a oportunidade de conhecer o poeta espanhol Federico Garcia Lorca, que exerceu grande influência em sua vida e, conseqüentemente, em sua obra. Posteriormente, em 1934 e 1935, foi designado cônsul em Barcelona e em Madri respectivamente. Nesse período, estreitou laços de amizade com os poetas filiados ao partido republicano, tais como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, entre outros, muitos dos quais compunham a Geração de 27. Em 1936, acontecem mudanças drásticas na vida do poeta: eclode a guerra civil espanhola, Garcia Lorca é morto durante o conflito e Miguel Hernández é preso. Esses acontecimentos impactam bastante a vida de Neruda, convertendo-se em matéria para elaboração de sua criação poética³⁰. O poema “*Explico algunas cosas*”, que faz parte da coletânea *España en el Corazón* (1947), que compõe a obra *Tercera Residencia* (1947), adianta, desde o título, as razões pelas quais o eu lírico empreende mudanças nos rumos temáticos que compõem sua produção poética. Trata-se de um poema extenso, composto por setenta e oito versos, organizados em doze estrofes. São versos livres, sem rimas e que carregam um sentimento de desespero, conforme se verifica nestas estrofes iniciais:

Explico algunas cosas

*Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros e pájaros?*

*Os voy a contar todo lo que me pasa.
Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.*

*De allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero. Mi casa era llamada*

*la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.*

Raúl, te acuerdas?

³⁰ Na obra *Residencia en la Tierra II* consta um poema em homenagem a Lorca intitulado, intitulado “Oda a Federico Garcia Lorca”.

*Te acuerdas, Rafael?
 Federico, te acuerdas
 debajo de la tierra,
 te acuerdas de mi casa con balcones en donde
 la luz de junio ahogaba flores en tu boca?*

Hermano, hermano!

(Neruda, 1961, 44 - 47)

A estrofe inicial introduz um endereçamento ou relação dialógica com o leitor, operacionalizada pela utilização do verbo “preguntaréis”, seguido por dois pontos, a partir do qual são elencados elementos que outrora caracterizaram os versos de Neruda, tais como a presença das flores, reflexões sobre a constituição do ser, entre outros. Na segunda estrofe, o eu lírico assume o compromisso de explicar o porquê das mudanças e conta a experiência vivenciada pela Espanha, tomando como base sua própria experiência. A estadia de Pablo Neruda, em Madri, na época em que foi deflagrada a Guerra Civil Espanhola (1936), explica as descrições tão precisas de como era a cidade antes da guerra, evidenciado o quando o contexto histórico está presente em seus versos. Observa-se, ao longo dos próximos versos uma descrição precisa de como era sua casa, marcada pela presença das flores, de crianças e de animais. Ao relatar tais lembranças relacionadas ao ambiente anterior à guerra, o eu lírico anuncia a presença de amigos — Raúl, Rafael e Federico — que faziam parte do seu convívio, lembrando que tais amigos compunham a famosa Geração de 27. Tais versos foram escritos após a morte de Federico Garcia Lorca, conforme fica evidente no trecho do poema “*Explico algunas cosas*”.

Ainda no ano de 1936, conforme Gonzaga (2009), devido ao seu envolvimento político, Neruda demite-se do Consulado e conhece Delia del Carril, que se torna sua segunda esposa. Em 1937, ambos se mudam para Paris. Nesse contexto, Neruda:

Fundou junto a César Vallejo, o Grupo Hispano-americano de Ajuda a Espanha. Trabalhou na Associação de Defesa da Cultura e nos preparativos do Segundo Congresso de Escritores, e foi nomeado representante latino-americano para a Assembleia Constituinte do Conselho da organização para a Paz e a Democracia (Gonzaga, 2009, p. 24).

Ainda no ano de 1937, o poeta regressa ao Chile. Em 1938, escreve o livro *España en el Corazón*³¹, por meio do qual relata os horrores da Guerra Civil Espanhola. Por meio desse livro, “[...] lamenta e chora seus mortos, ao mesmo tempo em que amaldiçoa aos que

³¹ A coletânea de poemas *España en el corazón* foi inserida, posteriormente, na obra *Tercera Residencia*, publicada em 1947.

assinála como responsáveis pela guerra, com os mais violentos e ferozes insultos através de metáforas alucinantes” (Gonzaga, 2009, p. 24). Em 1939, foi nomeado como cônsul para a emigração espanhola em Paris. Posteriormente, foi nomeado como cônsul geral no México, tendo oportunidade de viajar pelo continente americano e Ilhas Canárias. Tais viagens e atuações consulares em outros países contribuíram para que Neruda conhecesse outras realidades e desenvolvesse sua estrangeiridade. Sobre tais experiências, o próprio Neruda assinalou:

En el fondo – explico yo – estos consulados eran productos de la fantasía y de la self-importance que solemos darnos los americanos del sur. Por otra parte, ya he dicho que en esos sitios lejanísimos embarcaban para Chile yute, parafina sólida para fabricar velas y, sobre todo, té, mucho té. Los chilenos tomamos té cuatro veces al día. Y no podemos cultivarlo (Neruda, 2003, p. 130-131).³²

Em 1940, publica *Canto para Bolívar e Carta a Stalingrado*³³, por meio do qual externava uma denúncia sobre a autodestruição dos homens pelas guerras. Em 1941, escreve *Nuevo canto de amor a Stalingrado*³⁴, seguido de *Alturas de Macchu Picchu* (1943). Vale ressaltar, ainda, conforme as informações veiculadas por Gonzaga (2009), que, em 1943, Neruda visita o Brasil, tendo a oportunidade de recitar o poema *Dura elegía*, durante o enterro da mãe de Luiz Carlos Prestes. Em 1945, filia-se ao partido comunista, é eleito senador (1945 – 1948), sendo agraciado com o Prêmio Nacional de Literatura. No ano seguinte, torna-se Chefe Nacional de Propaganda para a candidatura de Gabriel González Vila, então candidato à presidência do Chile. Sobre o envolvimento político de Neruda é importante salientar:

Os versos engajados de Pablo Neruda são o reflexo de uma vida com participação efetiva nos processos políticos e sociais chilenos, latino-americanos e até mesmo mundiais. Como figura representativa da esquerda e do Partido Comunista, Neruda foi um incansável defensor do povo, um dedicado militante que usou seus versos como instrumento e arma de combate contra as injustiças sociais (Fernandes, 2011, p. 2).

A citação acima demonstra que o engajamento político de Neruda, em muitos momentos exaltado e incontido, reflete uma poética profundamente comprometida com os fatos históricos e políticos, mas da qual não se pode elidir a forte conotação lírica. Nesse contexto, Neruda “[...] privilegia os contatos humanos, acreditando que não há poesia sem

³² Na verdade, explico eu, esses consulados eram produtos da fantasia e da auto-importância que costumamos dar aos sul-americanos. Por outro lado, já disse que nesses lugares muito distantes se enviava juta para o Chile, parafina sólida para fazer velas e, sobretudo, chá, muito chá. Os chilenos bebemos chá quatro vezes ao dia. E não podemos cultivá-lo (Neruda, 2003, p. 130-131, tradução nossa).

³³ A elaboração do poema confere a Neruda o Prêmio Stalin (1942)

³⁴ Foi agraciado com o Prêmio Municipal de Poesia de Santiago.

eles, e destaca ainda que a sociedade humana e seu destino são matéria sagrada e obrigação original para o poeta” (Siqueira; Fonseca; Oliveira, 2002, p. 204).

Em 1949, passa a viver na clandestinidade, devido à sua posição política contrária ao presidente González Vila. Nesse contexto, foge do país passando por Argentina, Uruguai e França (momento no qual estreita relação com Pablo Picasso). A partir desse período, Neruda viajou e participou de eventos (recitais, congressos, palestras, encontros) em várias cidades localizadas em distintos países — União Soviética, Polônia, Hungria, México, Guatemala, Índia, Tchecoslováquia, Itália, entre outros — intensificando sua produção poética a partir de 1950.

Em 1951, publica o livro *Canto General*, que lhe confere reconhecimento mundial, sendo considerado, por muitos críticos, como sua obra mais importante. Nesse livro, o poeta “[...] mantém um diálogo aberto com muitos outros textos clássicos da literatura universal, além de dialogar com livros científicos e enciclopédias sobre a flora e a fauna das Américas” (Gonzaga, 2009, p. 31). Em 1952, se muda para a Itália, recebendo, neste mesmo ano, permissão para regressar ao Chile, onde publica *Los versos del capitán*” (1952). No ano seguinte publica *Poesía política*³⁵, três anos depois, se separa de Delia Del Carril, casando-se em seguida com Matilde Urrutia. Em 1954, teve a oportunidade de visitar o Brasil a fim de participar do Congresso Nacional da Cultura, organizado por Jorge Amado, com quem estreitou relações de amizade. Nesse mesmo ano, publicou *Las uvas y el viento*, escrito durante o período de exílio, em que viajou às Índias, à Mongólia e à China, trazendo em algumas seções a saudade de sua terra natal. Ainda em 1954, publica *Odas elementales*³⁶, propondo tratar de maneira universal sobre a intimidade do homem, a qual apresenta uma linguagem mais simples, cotidiana, leve. Importante mencionar, também, a publicação do livro *Viajes* (1955) que apresenta um condensado de conferências realizadas pelo poeta no Chile e em outros países como Brasil, Uruguai, etc.

Como fruto das experiências vivenciadas no Brasil e em outros países, resulta a publicação do livro *Estravagario* (1958), que apresenta “[...] um eu-lírico fragmentado sem nenhuma certeza sobre o futuro da humanidade que se ri (quando não deveria rir) do lúdico de seu próprio cotidiano (que é, sobretudo, um cotidiano complexo)” (Gonzaga, 2009, p. 38). Em 1959, são publicados os *Cien sonetos de amor*, com poemas dedicados a Matilde

³⁵ Antologia que abarca poemas desde *Crepusculario* até *Canto General*.

³⁶ “Mais tarde seriam publicados outros dois livros de odes: *Nuevas odas elementales* (Novas odes elementares – de 1956) e *Tercer libro de las odas* (Terceiro livro das odes – de 1957). Posteriormente, surgiria *Navegaciones y regresos* (Navegações e regressos – de 1959) que leva uma nota informativa, afirmando que o livro corresponderia ao quarto volume das odes elementares” (Gonzaga, 2009, p.35).

Urrutia, sua terceira esposa, com quem viveu até o fim de seus dias. Nos anos seguintes, publicou *Canción de gesta* (1960), que rendeu homenagens ao povo caribenho; *Las piedras de Chile* (1961) e *Cantos ceremoniales* (1961) *Plenos Poderes* (1962) *Donde nace la lluvia* (1963) e *Memorial de Isla Negra* (1964).

Em 1964, Neruda se dedicou a percorrer o Chile fazendo campanha em favor da candidatura de Salvador Allende³⁷. Importante registrar, também, que nesse mesmo ano, o poeta traduziu a obra de Shakespeare: *Romeu e Julieta*, para o castelhano, versão muito utilizada para encenação da peça. Durante o ano de 1965, o chileno residia na Europa, quando teve a oportunidade de viajar para a Hungria, período no qual escreveu, em parceria com o guatemalteco Miguel Angel Astúrias, o livro *Comiendo en Hungría*, o qual relata a experiência gastronômica de ambos, no país. Em 1966, publica *Arte de pájaros*³⁸, por meio do qual empreende uma associação entre palavras e imagens, trazendo, de forma bem humorada, poemas dedicados a falar sobre os pássaros; e *Una casa en la arena*, por meio do qual fez uma homenagem a sua casa em Isla Negra³⁹, localizada à beira do Oceano Pacífico.

Nos anos seguintes, publicou *Canciones cerca de Osorno* (1967), *Las manos del día* (1968), *Fin de mundo*⁴⁰ (1969), *Aún* (1969), *Maremoto* (1970), *La espada encendida* (1970), *Las piedras de Chile* (1970). Em 1971, é agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura, em Estocolmo (Suécia). No ano seguinte, publicou *La rosa separada* (1972), *Geografía infructuosa* (1972), *Libro de las preguntas*, *Confieso que he vivido* e *Jardín de invierno* (1974), *Para nacer he nacido* (1977) e *El río invisible* (1980).

Após apresentar esse resumo sobre a vida e caminhada literária de Neruda e buscando elucidar as questões norteadoras desta pesquisa, analisamos nos tópicos seguintes alguns aspectos críticos relacionados a *Residencia en la tierra*, trazendo, na continuação, uma abordagem sobre o tempo e a noite a partir da análise dos poemas: “*El reloj caído en el mar*”, “*Vuelve el Otoño*”, “*Madrigal escrito en invierno*”, “*Colección*

³⁷ Eduardo Nicanor Frei Montalva (democrata cristão), apoiado pela CIA (ganhou a eleição).

³⁸ “Edição de luxo, realizada pela “Sociedad Amigos del Arte Contemporaneo” e ilustrada por Nemesio Antúnez, Héctor Herrera, Mario Carreño e Mario Toral” (Gonzaga, 2009, p. 48).

³⁹ Após a morte do poeta a casa foi transformada em Casa Museu podendo ser visitada pelos turistas até os dias atuais.

⁴⁰ “[...] traz também da história de Neruda, seus heróis (como Che Guevara), seus escritores favoritos (Quevedo, Victor Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Dostoyevski, Balsac, Zola, Whitman, Perse, Eliot) e a geração contemporânea a Neruda e a seguinte de escritores latino-americanos (César Vallejo, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Miguel Otero, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos)” (Gonzaga, 2009, p. 48).

Nocturna” e “*Establecimientos nocturnos*” que, em nossa concepção, demarcam a presença de conceitos surrealistas na poética de Pablo Neruda.

3.2 *Residencia en la tierra*: “o mundo em putrefação”

*Como cenizas, como mares poblándose,
en la sumergida lentitud, en lo informe,
o como se oyen desde el alto de los caminos
cruzar las campanadas en cruz,
teniendo ese sonido ya aparte del metal,
confuso, pesando, haciéndose polvo
en el mismo molino de las formas demasiado lejos,
o recordadas o no vistas,
y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.*
(Neruda, 2009, p. 37)

Os versos em epígrafe compõem a estrofe inicial do poema “*Galope Muerto*”, que abre o livro *Residencia en la tierra I*, a qual agrega poemas elaborados por Pablo Neruda entre os anos de 1925 a 1931. Como se observa, a partir dos versos mencionados, a leitura do poema exige um exercício de reflexão mais apurado devido a uma cena poética confusa, hermética, metafísica, surreal. O título já adianta a tônica paradoxal que marca a elaboração do texto, na medida em que contrapõe o ato de galopar, normalmente atrelado a vida, movimento, velocidade, ritmo, tempo, em contraposição e/ou em choque com a inércia que configura a ideia de morte. Por outro lado, esse galope sinaliza todo um caminho em direção à morte, anunciando a lógica do tempo, reforçada, textualmente, pela utilização do vocábulo *molino* e pela menção ao tempo de vida das ameixas, desde o cheiro do estado de madurez até o estado de podridão que encerra o seu ciclo.

Sintaticamente, a utilização de versos livres e brancos contribui para compreensão do caos que marca o sentido do poema, exigindo do leitor a utilização de todos os sentidos na busca por apreender as reflexões do poeta. A utilização de vocábulos e expressões que remetem à morte, tais como *cenizas*, *polvo* e *se pudren en el tiempo* sinalizam a desintegração de todas as coisas, contudo, existe também possibilidade de renovação devido ao estabelecimento de ciclos. Outros versos deste mesmo poema, trazem para discussão duas importantes temáticas que afloram em vários poemas que compõem a obra *Residencia en la tierra* e que serão abordados ao longo deste terceiro capítulo:

*Ahora bien, de qué está hecho ese surgir de palomas
que hay entre la noche y el tiempo, como una barranca
húmeda?
ese sonido ya tan largo
que cae listando de piedras los caminos,*

*más bien, cuando sólo una hora
crece de improviso, extendiéndose sin tregua.*

(Neruda, 2009, p. 38)

Nos versos acima, o poeta vale-se de uma expressão metafórica — surgir de palomas — para anunciar as possibilidades que podem surgir da relação entre o espaço da noite e o ciclo do tempo, temas que compõem suas reflexões ao longo da obra.

Antes de adentrar nas discussões relacionadas aos termos elencados, é necessário destacar, a título de esclarecimento, que, neste trabalho, adotamos como *corpus* uma versão do livro *Residencia en la tierra*, publicada em 2009, que condensa *Residencia en la tierra I* (poemas elaborados entre os anos de 1925 a 1931) e *Residencia en la tierra II* (poemas elaborados entre os anos de 1931 a 1935). Além disso, utilizamos uma versão de *Tercera Residencia*, publicada em 1961. Estruturalmente, as obras são divididas em capítulos, sem títulos, elencados apenas por números em algarismos romanos. Não se observa uma regularidade quanto à quantidade e/ou tamanho dos poemas dispostos em cada um dos capítulos. De forma geral, são compostos por versos livres, sem rimas e muitos poemas extensos, em tom narrativo.

A obra *Residencia en la tierra I* é subdividida em quatro capítulos. O primeiro apresenta 20 poemas, conforme descrito a seguir: “*Galope Muerto*”, “*Alianza*” (*Sonata*), “*Caballo de los sueños*”, “*Débil de alba*”, “*Unidad*”, “*Sabor*”, “*Ausencia de Joaquín*”, “*Madrigal escrito en invierno*”, “*Fantasma*”, “*Lamento lento*”, “*Colección nocturna*”, “*Juntos Nosotros*”, “*Tiranía*”, “*Serenata*”, “*Diurno doliente*”, “*Monzón de Mayo*”, “*Arte Poética*”, “*Sistema sombrío*”, “*Ángela Adónica*” e “*Sonata y destrucciones*”. O segundo agrupa seis poemas: “*La noche del soldado*”, “*Comunicaciones desmentidas*”, “*El deshabitado*”, “*El Joven Monarca*”, “*Establecimientos Nocturnos*” e “*Entierro en el Este*”. No terceiro capítulo estão dispostos os poemas: “*Caballero solo*”, “*Ritual de mis piernas*”, “*El Fantasma del buque de Carga*” e “*Tango del viudo*”. Já no quarto capítulo estão dispostos os poemas: “*Cantares*”, “*Trabajo frio*” e “*Significa sombras*”.

Residencia en la tierra II também encontra-se dividida totalizando seis capítulos. No primeiro estão: “*Un día sobresale*”, “*Sólo la muerte*”, “*Barcarola*” e “*El Sur del Océano*”. No segundo: “*Walking around*”, “*Despediente*”, “*La calle destruída*”, “*Melancolía en las familias*”, “*Maternidad*” e “*Enfermedades en mi casa*”. No terceiro: “*Oda con un lamento*”, “*Material nupcial*” e “*Agua sexual*”. No quarto: “*Tres cantos materiales*”, “*Entrada a la madera*”, “*Apogeo del Apio*” e “*Estatuto del Vino*”. No quinto:

“Oda a Federico García Lorca”, “Alberto Rojas Giménez viene volando” e “El Desenterrado”. No sexto e último capítulo, encontramos: “El reloj caído en el mar”, “Vuelve el Otoño”, “No hay olvido” (Sonata) e “Josie Bliss”.

Tercera Residencia (1947) fecha o ciclo das residências de Neruda, contendo poemas elaborados, aproximadamente, entre os anos de 1934 a 1945. No primeiro estão agrupados os poemas “La ahogada del cielo”, “Alianza” (sonata), “Vals”, “Bruselas”, “El abandonado e Naciendo en los bosques”. O segundo capítulo abriga apenas o poema “Las furias y las penas”, sendo introduzido por duas citações que merecem ser mencionadas: “Hay en mi corazón furias y penas (Quevedo)” e

(En 1934 fue escrito este poema. Cuántas cosas han sucedido desde entonces! España, donde lo escribí, es una cintura de ruinas. Ay! si con sólo una gota de poesía o de amor pudiéramos aplacar la ira del mundo, pero eso sólo lo pueden la lucha y el corazón resuelto.

El mundo ha cambiado y mi poesía ha cambiado. Una gota de sangre caída en estas líneas quedará viviendo sobre ellas, indeleble como el amor

*Marzo de 1939*⁴¹.

As duas citações, postas em formato de epígrafe, acentuam o contexto de elaboração do poema, período no qual a Espanha já sofria com os efeitos da Guerra Civil Espanhola. Observa-se uma justificativa do poeta em relação a uma mudança nos rumos de uma poética: o sangue que caracteriza a guerra influencia e emerge em seus poemas. O terceiro capítulo é composto por “Reunión bajo las nuevas Banderas”, seguido pelo quarto capítulo que contém uma série de poemas intitulados *España en el corazón — Himno a las glorias del pueblo en guerra*, escritos no período de 1936 a 1937, durante a Guerra Civil Espanhola. O quinto abriga os poemas “Canto a Stalingrado”, “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, “Tina Modotti ha muerto”, “7 de noviembre oda a un día de victorias”, “Un canto para Bolívar”, “Canto a los ríos de Alemania”, “Canto en la muerte y resurrección de Luis Companys”, “Dura Elegía” e “Canto al Ejército Rojo a su llegada a las puertas de Prusia”.

⁴¹ (Este poema foi escrito em 1934. Quantas coisas aconteceram desde então! A Espanha, onde o escrevi, é um cinturão de ruínas. Oh! se com apenas uma gota de poesia ou de amor pudéssemos apaziguar a ira do mundo, mas isso só podem a luta e o coração determinado. O mundo mudou e minha poesia mudou. Uma gota de sangue que caía sobre estas linhas viverá nelas, indelével como o amor - Março de 1939) (Neruda, 1961, p.25, tradução nossa).

Conforme se observa, *Residencia en la tierra* reúne poemas escritos ao longo de, aproximadamente dez anos, período no qual Neruda residiu em distintos continentes (sudeste da Ásia, sudoeste da Europa e América do Sul), mais precisamente em: Chile, Birmânia, Índia, Sri Lanka, Ilha de Java, Argentina e Espanha, conforme assegura Michael P. Predmore (2004). O estudioso destaca, também, a efervescência de imagens arquetípicas como um dos aspectos mais marcantes da obra, sinalizando que há:

[...] *una impresionante procesión de imágenes, aparentemente irracionales y caóticas, relativamente libres de restricciones sintácticas, pero que se cristalizan finalmente en una pauta significativa, expresiva de un mundo en un estado de deterioro y degradación. Es un mundo que posee vida y vitalidad, pero es un mundo amenazado y bajo asalto. La inminencia de una invasión hostil se siente agudamente, y puede ocurrir en cualquier momento y en cualquier parte. El mundo ha perdido su centro de gravedad y los tiempos están desequilibrados. Hay, además, un sentido de rebelión contra la moralidad social y contra las normas y hábitos convencionales* (Predmore, 2004, s/p.)⁴²

Ao mencionar as imagens que povoam a escrita de *Residencia en la tierra*, surge, em suas reflexões, a relação entre Neruda e o Surrealismo. Contudo, é interessante destacar sua afirmação acerca do fato de que o Surrealismo hispânico não ocorreu conforme os preceitos preconizados por André Breton. Para exemplificar, cita o fato de o automatismo não ter se firmado, significativamente, na América Latina, nem na Espanha. Em sua concepção, o Surrealismo é perceptível em *Residencia en la tierra*, a partir do “[...] *cultivo de sueños, la interrelación entre estados de vigilia y estados de sueño, el descenso del yo en lo más oculto y lo más oscuro de la mente*”⁴³ (Predmore, 2004, s/p.) Logo, é possível entender que o espaço/tempo da noite domina a atmosfera de muitos versos nos quais esse estado de sonho fica em evidência. O estudioso assinala, ainda, duas outras questões que são interessantes para este estudo. A primeira delas diz respeito ao contexto histórico que marca a escrita de *Residencia en la tierra* e o fato de Neruda ter sido profundamente afetado por fatores que marcaram a história dos países nos quais residiu quando da escrita da obra. Dessa forma, para o crítico, o sentido da vida e a visão poética de *Residencia en*

⁴² “[...] um impressionante cortejo de imagens, aparentemente irracionais e caóticas, relativamente livres de restrições sintáticas, mas que finalmente se cristalizam num padrão significativo, expressivo de um mundo em estado de deterioração e degradação. É um mundo que possui vida e vitalidade, mas é um mundo ameaçado e sob ataque. A iminência de uma invasão hostil é sentida de forma aguda e pode ocorrer a qualquer momento e em qualquer lugar. O mundo perdeu o seu centro de gravidade e os tempos estão desequilibrados. Existe, além disso, um sentimento de rebelião contra a moralidade social e contra as normas e hábitos convencionais” (Predmore, 2004, s/p, tradução nossa).

⁴³ “[...] cultivo de sonhos, a inter-relação entre estados de vigília e estados de sonho, a descida do eu às partes mais ocultas e escuras da mente” (Predmore, 2004, s/p, tradução nossa).

la tierra insurge contra a colonização do sudeste asiático, contra o contexto histórico do Chile e da Argentina, nos quais o velho colonialismo foi substituído pelo imperialismo e contra uma Espanha arcaica e necessitada de uma revolução política e social. Daí advém o cenário de crise, hostilidade e ruína projetada pela obra, como representação de:

[...] un mundo amenazado y golpeado por fuerzas hostiles que acechan y que pueden atacar en cualquier momento. Es un mundo que sufre bajo una maldición donde la personalidad poética es acosada por un poderoso sentido de exilio y enajenación “después de la caída”, y donde experimenta un desesperado sentido de vivir sus últimos días en la tierra antes del juicio final, de vivir los últimos días de su “residencia en la tierra” antes del fin del mundo (Predmore, 2004, s/p.)⁴⁴

A imagem de “fim do mundo” projetada na citação nos leva para o segundo aspecto a ser considerado em relação à análise que Predmore (2004) empreende acerca da obra nerudiana: o apocalipse bíblico como interpretação alegórica do mundo poético de Neruda. Para o estudioso, três aspectos contribuem para tal constatação: uso de uma linguagem dos sonhos, utilização de imagens oníricas e uso recorrente da imagem subjacente ao cavalo e cavaleiro. Considerando tais aspectos, cita como exemplo o poema “*Caballo de los sueños*”, por meio do qual o jogo intertextual com as imagens bíblicas fica em evidência, a partir de: menção à vocábulos que povoam o contexto religioso, tais como inferno, igreja, catecismo; referência a um país no céu e ao ser original, expressões como terra removida de sepulcros, entre outras. Nesse sentido, para o autor: “[...] *gran parte de las imágenes poéticas pertinentes al caballo y al jinete, y al mundo en un estado de crisis y hostilidad, con referencias a ángeles y espadas, cielo e infierno, se inspira en el Apocalipsis bíblico*⁴⁵” (Predmore, 2004, s/p.). O crítico credita a menção ao texto bíblico como uma influência do Romantismo Inglês, mencionando, especialmente, a obra *Natural Supernaturalism*, de Meyer Abrams, por meio da qual este demonstra como o texto bíblico e a visão cristã sobre o destino humano influenciaram a obra de escritores que fazem parte da tradição ocidental moderna. No quarto capítulo desta tese retomaremos tal discussão, apresentando uma leitura sobre o poema “*Caballo de los sueños*”, em comparação com o poema “Maran

⁴⁴ [...] um mundo ameaçado e golpeado por forças hostis que estão à espreita e podem atacar a qualquer momento. É um mundo que sofre sob uma maldição, onde a personalidade poética é assombrada por um poderoso sentimento de exílio e alienação “após a queda”, e onde experimenta uma sensação desesperada de viver os seus últimos dias na terra antes do julgamento final, de viver os últimos dias de sua “residência na terra” antes do fim do mundo (Predmore, 2004, s/p, tradução nossa).

⁴⁵ “[...] grande parte das imagens poéticas, pertinentes ao cavalo e ao cavaleiro, e ao mundo em um estado de crise e hostilidade, com referência a anjos e espadas, céu e inferno, se inspira no Apocalipse Bíblico.” (Predmore, 2004, s/p, tradução nossa).

Atha!”, de Murilo Mendes, os quais, em nossa visão, dialogam diretamente com a imagem do Apocalipse Bíblico.

Esse teor apocalíptico da obra nerudiana também aparece nas reflexões de Amado Alonso (1968), especialmente, na apresentação do livro *Poesia y Estilo de Pablo Neruda*, por meio do qual caracteriza a poesia do chileno como:

una poesía escapada tumultuosamente de su corazón, romántica por la exacerbación del sentimiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa (Alonso, 1968, p. 7)⁴⁶.

O estudioso assinala que, em *Residencia en la tierra*, o poeta não encontra lugar para refugiar-se do sentimento de angústia que o domina, sinalizando a ocorrência de uma cena poética demarcada por uma sensação sonora de lamento, banhada em imagens de águas profundas e embaladas pelo curso dos ventos. Há ainda, nas reflexões do crítico, a sinalização de que a obra apresenta um espelho da desintegração de todas as coisas e das pessoas, reforçando a ideia de destruição e/ou deformação.

Nesse contexto, os objetos e a representação destes “[...] *parecen empujarse, penetrarse, comprimirse, deformarse con caótico influjo recíproco, como en los sueños*” (Alonso, 1968, p. 22)⁴⁷. Ainda pensando sobre este estado de deformação e/ou decomposição, que emerge dos poemas de *Residencia en la tierra*, Bahk assinala que “*Casi todas las páginas de Residencia muestran esta terrible visión de desintegración. Es un mundo destruido conscientemente o inconscientemente, y reconstruido objetivamente por el poeta que lo contempla*”⁴⁸ (Bahk, 2005, p. 182).

Sobre a contextualização da obra, Franco (2018) considera *Residencia en la tierra* como um divisor de águas na obra de Neruda, marcando a introdução do poeta na vanguarda, citando especialmente o Surrealismo e o Expressionismo. Segundo a estudiosa, “[...] entre os temas da obra estão a lenta decomposição, a angústia, a decadência, o movimento cíclico e orgânico de vida e morte, a náusea existencial e a desolação” (Franco,

⁴⁶ “uma poesia escapada tumultuosamente do coração, romântica pela exacerbção do sentimento, expressionista pela forma eruptiva de se revelar, pessoal pela corrida desenfreada da fantasia e pela visão de apocalipse perpétuo que a informa” (Alonso, 1968, p. 7, tradução nossa).

⁴⁷ “Parecem empurrar-se, penetrar-se, comprimir-se, deformar-se com um caótico influxo recíproco, como nos sonhos” (Alonso, 1968, p. 22, tradução nossa).

⁴⁸ “Quase todas as páginas de Residencia mostram esta terrível visão de desintegração. É um mundo destruído consciente ou inconscientemente e reconstruído objetivamente pelo poeta que o contempla” (Bahk, 2005, 182, tradução nossa).

2018, p. 4), aspectos que já puderam ser visualizados na análise de *Walking Around*, disponível no primeiro capítulo.

Sobre a questão do tempo, na obra analisada, é importante considerar a contribuição de Octavio Paz, quando este afirma que:

O primeiro grande livro de Neruda — um livro que marcou os que chegaram depois — chama-se *Residencia en la tierra*. Não é uma terra histórica, não é Chile nem tampouco a América pré-colombiana; é uma geologia mítica, um planeta em fermentação, putrefação e germinação: o amassilho primordial. Vida não intra-uterina, mas intraterrestre: “el tiempo que debajo del océano nos mira”. A modernidade de *Residencia en la tierra* é uma antigüidade não histórica, a abolição das datas (Paz, 1996, 148).

A ideia de abolição das datas e a ocorrência de um trato com espaços não definidos confere a *Residencia en la tierra* um caráter de universalidade e atemporalidade, o que justifica sua importância para a literatura mundial. Além disso, a possibilidade de que germine da terra ou do mar algo novo, fruto de um processo de putrefação e posterior germinação, confere ao leitor o desfrute de uma possibilidade de esperança em meio ao caos que marca o tempo de escrita do poema (período entre guerras). Outro aspecto a ser destacado, tanto no poema: “Como cenizas, como mares poblándose”, quanto na citação: “el tiempo que debajo del océano nos mira”, diz respeito à relevância da figura do mar na poética de Neruda. Para Octavio Paz,

A poesia de Huidobro evoca o elemento ar; a de Vallejo, a terra; a de Neruda, a água. Mais a água do mar do lago. A influência de Neruda foi como uma inundação que se estende e cobre milhas e milhas — águas confusas, poderosas, sonâmbulas, sem formas (Paz, 1984, p. 185).

É necessário destacar, também, que, para Paz (1984), Neruda não foi um surrealista. Entretanto, em alguns momentos, suas obras coincidiram com os preceitos surrealistas, aspecto a ser abordado neste texto, especialmente, no tocante à obra *Residencia en la tierra* e essas águas sonâmbulas e sem formas, tão caras aos preceitos surrealistas.

Para Gabriela Mistral (1936), *Residencia en la tierra* não seria meramente uma produção individual do poeta chileno, mas sim, uma poesia capaz de dizer da vida de todo um povo:

Residencia en la Tierra dará todo gusto a los estudiosos, presentándoles una ligazón de documentos donde seguir, anillo por anillo, el desarrollo del formidable poeta. Con una actitud de lealtad a sí mismo y de entrega entera a los extraños, él ofrece, en un orden escrupuloso, desde los poemas — amorfos e

iniciales – de su segunda manera hasta la pulpa madura de los temas de la Madera, el Vino y el Apio (Mistral, 1936, s/p).⁴⁹

Há que se destacar da citação acima, o fato de que *Residencia en la tierra*, considerada por muitos críticos como uma das obras mais densas de Neruda, carrega um compromisso do poeta com ele mesmo e com o outro na medida em que busca revelar as mazelas de um mundo que, em sua concepção, encontra-se em estado de putrefação. É necessário destacar, também, que a leitura dos poemas de *Residencia en la tierra* evidenciam, muitas vezes, um poeta solitário, que sofre em divagações, trazendo para o cenário poético muitas imagens que dizem sobre a vida humana e sobre o universo que o rodeia.

Luis Alfonso Castro Sotelo (2011), ao realizar uma análise do poema “*Caballero Solo*”, presente no livro *Residência en la tierra I*, traz alguns desses aspectos, tais como: nomes que representam grupos sociais (viúvas, estudantes, homossexuais, sacerdotes, médicos, advogados, professores, sacerdotes, primas, etc.), variadas figuras de animais (abelhas, moscas, gatos, ostras, etc.), detalhes que dizem sobre o espaço (jardins, residência, oceano, lua, quarto, abaixo de coqueiros, etc.), expressões que remetem ao tempo (horas, dias, semanas, meses, estações, manhã, tarde, noite, expressões como depois de, etc), objetos que são comuns a todas as pessoas (roupas, cigarro, camas, lençóis, etc.), elementos da natureza (sol, lua, oceano, céu, bosque, flores, etc.) e contos (*El pequeño empleado, después de mucho, / después del tedio semanal, y las novelas leídas de noche en cama*).

Dada a impossibilidade de analisar todos os aspectos que emergem dos poemas de *Residencia en la tierra*, e buscando atender aos objetivos desta tese, optamos por privilegiar, neste terceiro capítulo, a análise de poemas que dizem sobre as figurações do tempo e a produção artística no campo do noturno, temas que serão contemplados nos tópicos a seguir.

3.3 A representação do tempo em *Residencia en la tierra*

⁴⁹ “*Residência en la tierra*” agradará aos estudiosos, apresentando-lhes uma relação de documentos nos quais poderão acompanhar, anel por anel, o desenvolvimento do formidável poeta. Com uma atitude de lealdade para consigo mesmo e total entrega aos estranhos, oferece, numa ordem escrupulosa, desde os poemas – amorfos e iniciais – da sua segunda via até à polpa madura dos temas da Madeira, do Vinho e do Aipo (Mistral, 1936, s/p, tradução nossa).

“Neruda dispone las caídas en continuidad con los ascensos, construyendo efectos de fuerte intensidad escénica”⁵⁰ (Patruno, 2011, p.218). Tal afirmação constitui parte das reflexões de Luigi Patruno, sobre a imagem que permeia o movimento de subida e descida presente na composição poética de Neruda, especialmente, na obra *Residencia en la tierra*. Para o estudioso, esse movimento de queda vincula-se à destruição temporal, trazendo um aspecto trágico à descrição dos dias, das noites, das estações e de outras imagens que dizem sobre o tempo. Daí o uso recorrente de uma semântica voltada para a ideia de queda e morte, a partir de vocábulos como: sepultar, fundir, profundo, submergir, afogar, naufrágio, derrubar, entre outros. Nesse contexto, apresenta um teor de dramaticidade que reforça a condição frágil do sujeito a partir de um ambiente surrealista.

Tais aspectos estão perceptíveis em muitos poemas de *Residencia en la tierra*, entre os quais destacamos “*El Reloj Caído en el mar*”, “*Madrigal escrito en invierno*” e “*Vuelve el Otoño*”, analisados na continuação.

Constituído por trinta versos, distribuídos ao longo de cinco estrofes, o poema “*El Reloj Caído en el mar*”, apresenta uma leitura sobre o tempo, amparado neste movimento de descida, perceptível de maneira muito demarcada pela imagem extraída do próprio título do poema. Tem-se a impressão de que o tempo não passa, ele simplesmente cai sobre os homens, acumulando-se, culminando com o ser humano sem vontade de viver. Sobre a parte estrutural do poema, não se percebe a utilização de rimas, nem uma regularidade no número de versos que constituem as estrofes. A primeira delas é formada por um quarteto, que já no primeiro verso traz uma imagem desconcertante, surrealista, propondo a junção da luz com a sombra:

El Reloj Caído en el mar

*Hay tanta luz tan sombría en el espacio
y tantas dimensiones de súbito amarillas,
porque no cae el viento
ni respiran las hojas.*

*Es un día domingo detenido en el mar,
un día como un buque sumergido,
una gota del tiempo que asaltan las escamas
ferozmente vestidas de humedad transparente.*

*Hay meses seriamente acumulados en la vestidura
que queremos oler llorando con los ojos cerrados,
y hay años en un solo ciego signo del agua*

⁵⁰ “Neruda dispõe as quedas em continuidade com as subidas, construindo efeitos de forte intensidade cênica” (Patruno, 2011, p. 218, tradução nossa).

*depositada y verde,
hay la edad que los dedos ni la luz apresaron,
mucho más estimable que un abanico roto,
mucho más silenciosa que un pie desenterrado,
hay la nupcial edad de los días disueltos
en una triste tumba que los peces recorren.*

*Los pétalos del tiempo caen inmensamente
como vagos paraguas parecidos al cielo,
creciendo en torno, es apenas
una campana nunca vista,
una rosa inundada, una medusa, un largo
latido quebrantado:
pero no es eso, es algo que toca y gasta apenas,
una confusa huella sin sonido ni pájaros,
un desvanecimiento de perfumes y razas.*

*El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo
y golpeó una cadera con su eléctrica forma
corre desvencijado y herido bajo el agua temible
que ondula palpitando de corrientes centrales.*

(Neruda, 2009, p. 171-172)

Tais versos permitem refletir sobre a passagem do tempo, representado no poema pela imagem do relógio. Além disso, possibilitam pensar no contexto que circunda esse processo. Percebe-se, também, a personificação dos elementos da natureza: vento e folhas, que parecem estar em contraposição ao relógio, responsável por contabilizar um tempo que é humano, antinatural. Quanto ao relógio, de onde o relógio cai? Do espaço, descrito em tons amarelos, sombrios, sem a presença dos ventos e, conseqüentemente, do ar que permite a oxigenação da vida. Logo, são estabelecidos dois ambientes naturais: o mar e o céu, que parecem observar a ação do tempo na vida dos seres humanos.

A continuação do poema lembra a imagem de um final de tarde, em que o sol se põe, em frente ao mar. No segundo quarteto aparece o estabelecimento do dia como espaço dos acontecimentos: é domingo e tal dia se detém em frente ao mar: vazio, quieto e triste. Logo, o que se encontra detido em frente ao mar é o tempo e não o eu lírico. No segundo verso, observa-se uma espécie de explicação de como essa parada do tempo é possível, a partir da utilização da imagem de um navio que se encontra submerso, assim como o tempo. No entanto, nos dois versos finais essa aparente apatia dá lugar à sua condição de ferocidade. Apenas uma gota deste é capaz de retirar, descamar, descortinar as vestes, que são artefatos humanos. Nesse sentido, ninguém está a salvo das peripécias do tempo, já que a humanidade foi moldada para viver sob seu jugo.

Nos versos seguintes, a retirada de tais vestes e a alusão a vocábulos que remetem à temporalidade continuam ditando o ritmo dos acontecimentos. Na terceira estrofe,

constituída por nove versos, os vocábulos que sinalizam a passagem do tempo continuam em evidência: meses, anos, idade, dias. No primeiro verso, o poeta utiliza a imagem da roupa como lugar de memória e, conseqüentemente, como espaço de agregação de lembranças de um tempo passado. A possibilidade de cheirar tais vestes e chorar com os olhos fechados recupera a intensidade de tais lembranças e as sensações sensoriais que dominam a cena poética. Contudo, se esse movimento com a roupa é capaz de recuperar o tempo estimado em meses, a profundidade da água, o faz em anos, reforçando a importância e profundidade da imagem do mar na poesia nerudiana, conforme mencionado pelos críticos especializados. Aliás, os elementos “mar” e “céu”, existentes desde o início dos tempos, são descritos como espectadores do tempo que circunda a vida humana. Nos versos seguintes, o tempo é quantificado em idade “*hay la edad que los dedos ni la luz apresaron*” comparados com objetos desconcertantes (estimável leque quebrado e silencioso pé desenterrado), aludindo à juventude e a uma possível despreocupação com o curso do tempo e — *hay la nupcial edad de los días disueltos* — remetendo a uma idade adulta em que os dias se dissolvem mais rapidamente, em tom fúnebre. Quanto à estrutura verbal do poema, é interessante sinalizar a recorrência anafórica quanto à utilização do verbo *hay*, em tom descritivo; e advérbio (*mucho*) reafirmando a intensidade de todas as coisas.

Nos versos que compõem a quarta estrofe, ao tempo, é atribuída uma característica de rosa. Logo, este é despedaçado, em pétalas. Suas partes são soltas e caem pelo espaço, atingindo tudo. Em torno dele, giram coisas aleatórias, tais como: um sinal nunca visto, uma rosa inundada, uma água viva ou um batimento cardíaco quebrado, sinalizando o esvair da vida e a intensidade sensorial que domina a cena poética. Observa-se, nestes versos, uma justaposição de imagens desconcertantes, metafóricas, banhadas de uma aura surrealista. Nos versos finais desta estrofe, o poeta lança mão da conjunção adversativa “pero”, chamando atenção para o curso do tempo enquanto potencializador de atuar como uma pegada confusa, sem cor, sem cheiro, representando o desgaste dos seres humanos que vivem à mercê do tempo. No quarteto final do poema, a imagem do relógio domina a cena.

Nestes versos, o relógio, como instrumento que representa o tempo humano, corre de forma desenfreada, perfazendo um percurso marcado por tropeços e quedas até alojar-se no fundo do mar. Em função desse processo de descida tão tumultuado, encontra-se ferido e à mercê das correntes marítimas. Ao final, fica a ideia de que no fundo, para o poeta, o homem é escravo do tempo e muito pequeno em relação à imensidão do céu e do mar, que

continuam soberanos assistindo o desfile das distintas gerações humanas. Esse poema é marcado por uma percepção imagética tão latente que lembra muito as telas surrealistas mencionadas no primeiro capítulo desta tese, especialmente, *A persistência da Memória* (1931), de Salvador Dalí. Tanto o poema quanto a tela trazem a percepção do esvaír do tempo que ronda a caminhada humana em meio a aspectos naturais.

O poema “*Madrigal escrito en invierno*” também traz a percepção de que o mar, em suas profundezas, abriga e reflete as experiências humanas. Composto por 24 versos, distribuídos ao longo de seis quartetos, traz o espaço tempo da noite como norteador dos acontecimentos. A leitura dos versos evidencia a falta de rimas, entretanto, isso não compromete a musicalidade que emana das configurações imagéticas de um madrigal, em contraposição ao recolhimento que caracteriza o inverno, sugerindo que o poeta direciona seus versos a alguém, representado pela menção a um nome, possivelmente, uma mulher:

Madrigal escrito en invierno

*En el fondo del mar profundo,
en la noche de largas listas,
como un caballo cruza corriendo
tu callado callado nombre.*

*Alójame en tu espalda, ay refúgiame
aparéceme en tu espejo, de pronto,
sobre la hoja solitaria, nocturna,
brotando de lo oscuro, detrás de ti.*

*Flor de la dulce luz completa,
acúdeme tu boca de besos
violenta de separaciones,
determinada y fina boca.*

*Ahora bien, en lo largo y largo,
de olvido a olvido residen conmigo
los rieles, el grito de la lluvia:
lo que la oscura noche preserva.*

*Acógeme en la tarde de hilo
cuando el anochecer trabaja
su vestuario, y palpita en el cielo
una estrella llena de viento.*

*Acércame tu ausencia hasta el fondo,
pesadamente, tapándose los ojos,
crúzame tu existencia, suponiendo
que mi corazón está destruido.*

(Neruda, 2009, p. 50)

Nos dois quartetos iniciais, observa-se a justaposição de muitas imagens, exigindo do leitor um exercício reflexivo em torno da necessidade de juntar as peças desse quebra-cabeça verbal e, também, visual: O ambiente é noturno, as profundezas do mar estão em evidência, mas, a expressão mais latente diz respeito à metáfora de um cavalo que cruza velozmente e de maneira surreal, um nome silencioso, em busca de refúgio. No segundo quarteto do poema, a utilização de verbos no imperativo, em tom de súplica, domina os versos e reforça a presença deste nome, desse alguém. No entanto, tal presença não é física, já que o eu lírico está sozinho, à noite, registrando na folha de papel as suas conturbadas emoções. Os versos seguintes vão evidenciando a delicadeza do desejo de uma presença que seja física, em detrimento da solidão que configura o processo de escrita, em uma noite de inverno.

Na terceira e quarta estrofes, o desejo de presença é latente, o eu lírico clama por um beijo como forma de superar a separação e, conseqüentemente, trazer luz a um dia típico de inverno, com presença da chuva, do frio e da saudade. Nos dois versos finais do segundo quarteto, observa-se a personificação da chuva que, metaforicamente, se comunica, trazendo as sensações da noite e do tempo que, apesar da menção aos trilhos, parece estático.

Nos últimos quartetos do poema, percebem-se menções a advérbios de tempo — tarde, anoitecer — permeado por elementos da natureza — céu, vento, estrela — com utilização recorrente dos verbos no imperativo, mas em formato reflexivo. Nesses versos finais, observa-se a passagem do tempo se materializando, tanto pelo curso natural do dia — imagem do final de tarde trazendo a noite com um céu estrelado — quanto pela quantificação do tempo amparado pela saudade e ausência desse alguém por quem ele clama. Revela-se muito interessante a forma como os verbos estão utilizados durante todo o poema; é um imperativo que pede, que busca, que implora. Há um sofrimento que é latente, permeado por memórias inerentes a uma convivência que se esvaiu no tempo. Ao longo dos versos, o Surrealismo vai se materializando a partir de associações insólitas, imagens desconcertantes, elementos da natureza angariando feitos de gente: a chuva que grita, a noite que trabalha, o cavalo capaz de cruzar um nome, entre outras imagens.

Se em “*Madrigal escrito en invierno*”, o desejo por uma presença marca a contagem do tempo, em “*Vuelve el otoño*”, a imagem do luto ronda a composição verbal, em ritmo de queda. São trinta e quatro versos que comunicam uma gama de sentimentos e sensações sobre o curso da vida e, conseqüentemente, sobre o curso do tempo:

Vuelve el otoño

*Un enlutado día cae de las campanas
como una temblorosa tela de vaga viuda,
es un color, un sueño
de cerezas hundidas en la tierra,
es una cola de humo que llega sin descanso
a cambiar el color del agua y de los besos.*

*No sé si se me entiende: cuando desde lo alto
se avecina la noche, cuando el solitario poeta
a la ventana oye correr el corcel del otoño
y las hojas del miedo pisoteado crujen en sus arterias,
hay algo sobre el cielo, como lengua de buey
espeso, algo en la duda del cielo y de la atmósfera.*

*Vuelven las cosas a su sitio,
el abogado indispensable, las manos, el aceite,
las botellas,
todos los indicios de la vida: las camas sobre todo,
están llenas de un líquido sangriento,
la gente deposita sus confianzas en sórdidas orejas,
los asesinos bajan escaleras,
pero no es esto, sino el viejo galope,
el caballo del viejo otoño que tiembla y dura.*

*El caballo del viejo otoño tiene la barba roja
y la espuma del miedo le cubre las mejillas
y el aire que le sigue tiene forma de océano
y perfumes de vaga podredumbre enterrada.*

*Todos los días baja del cielo un color ceniciento
que las palomas deben repartir por la tierra:
la cuerda que el olvido y las lágrimas tejen,
el tiempo que ha dormido largos años dentro de las campanas,
todo
los viejos trajes mordidos, las mujeres que ven venir la nieve,
las amapolas negras que nadie puede contemplar sin morir,
todo cae a las manos que levanto
en medio de la lluvia.*

(Neruda, 2009, p. 173- 174)

Conforme se observa na primeira estrofe, o dia não nasce, o dia cai. A imagem do luto é estabelecida em comparação com a viuvez e com outras distintas imagens justapostas e sem relação aparente, tais como: uma cor, uma experiência onírica, frutas que se incorporam à terra, uma fumaça e, de maneira surreal, com a cor da água e de beijos. Logo, o tempo, quantificado em dia, está em queda, ditando o ritmo de muitas coisas, em múltiplos planos.

A aparente impessoalidade desses primeiros versos cede espaço para um tom mais dialógico e explicativo que pode ser verificado na segunda estrofe, pois o eu lírico estabelece um diálogo com o leitor, compartilhando as angústias que rondam o cair da

noite e as sensações que lhe são inerentes. Nesse contexto, muda o verbo que guia o curso do tempo, ele já não cai, mas, corre. Se no primeiro verso há utilização da primeira pessoa “*No sé si se me entiende:*”, na continuação do poema o eu lírico menciona a figura do poeta de forma impessoal, como se sua experiência fosse a representação de muitas outras. Observa-se, no que concerne à linguagem, a presença da surrealidade, a partir da utilização de imagens desconcertantes, tais como as folhas do medo e a presença de algo no céu que se assemelha a uma língua de boi, reforçando as reflexões sobre a dicotomia: real *versus* irreal, em clara alusão ao Surrealismo. A leitura desses versos transporta o leitor para a visualização de um eu lírico que se descreve enquanto observador do tempo e da atmosfera que ronda sua vida e as reflexões sobre esta.

Na continuação dos versos, a imagem contemplativa do eu lírico, antes concentrada na atmosfera noturna, sede espaço para observação da vida social. A utilização do verbo *vuelven*, estabelece uma quebra nas reflexões do eu lírico, trazendo-o de volta para a realidade social. Nesse contexto, pessoas se misturam com objetos, com partes do corpo, oportunizando uma amostra de elementos que compõem a vida e que juntos são tão confusos quanto a descrição de sonhos. Retomando mais uma vez as obras analisadas no primeiro capítulo, é possível pensar em como o poema se assemelha com a disposição espacial dos elementos presentes em *Guernica* (1937), de Pablo Picasso. Em ambos, a liberdade “onírica” permite a junção de fragmentos de coisas e/ou das partes que compõem o corpo humano. A imagem do sangue sobre as camas e do assassino que desce as escadas de um possível quarto, aliado à percepção de que o homem confia nas pessoas erradas — *la gente deposita sus confianzas en sórdidas orejas*, — oportuniza pensar sobre o cenário de guerra e no luto que configura seus desdobramentos. Além disso, o uso da conjunção adversativa *pero*, atrelada à posterior utilização da imagem do cavalo e do galope, tão presentes na Bíblia Sagrada, chama atenção para o fato de que a guerra se reflete no espaço e no tempo, percepção alicerçada pela imagem do outono e do cenário que o caracteriza: mundo cinza, folhas amareladas e em processo de queda. Nos versos seguintes, a imagem do cavalo e o cenário outonal continuam ditando o ritmo inerente à passagem do tempo.

Na quarta estrofe, a imagem do cavalo, enquanto instrumento de guerra, é fundido à imagem do outono, sendo caracterizado como gente, possuindo elementos de um rosto humano, demonstrando a força do surreal. Para caracterização deste homem, o poeta vale-se de um conjunto de aspectos, elencados em cadeia, anaforicamente, (e interligados pela conjunção *y*) que permite imaginar a complexidade de sua percepção sobre o ser humano.

A ocorrência do medo, de um ar que persegue e tem forma e a imagem da sensação olfativa de um perfume que é podre, oferecem a percepção de um cenário deteriorado, em putrefação. Nos versos finais do poema, o cenário cinza que caracteriza o outono é utilizado como uma metáfora do tom que comanda a vida humana, aludindo à vida dos homens do seu tempo histórico e social.

Na estrofe final, percebe-se a junção de elementos da natureza: o céu, a terra, a neve, a chuva; advérbios que remetem à passagem do tempo: dias, anos e, principalmente, a justaposição de imagens que caracterizam a percepção do eu lírico sobre o curso da vida humana e social do seu tempo. Entretanto, o que fica latente, de maneira metafórica e surreal, é a diversidade de coisas que, segundo o eu lírico, advém diariamente do céu e que, teoricamente, é repartido na terra. Assim, céu e terra são estabelecidos como dois ambientes naturais, sendo que, entre eles, estão os seres humanos com todos os dramas que perpassam sua existência, tais como: esquecimento, lágrimas e sujeição ao tempo, que, no poema, é personificado. Os versos finais: “*todo cae a las manos que levanto/ en medio de la lluvia*”, comprovam o movimento de subida e descida como uma constante nos poemas de *Residencia en la tierra*, além reafirmar o quanto o poeta se coloca como responsável por receptor e ressignificar por meio da arte todos esses aspectos que configuram a experiência humana.

3.4 As figurações da noite em *Residencia en la tierra*

Em “*Colección Nocturna*”, Neruda leva para o espaço/tempo da noite a efervescência de acontecimentos, que são: densos, confusos e envoltos por fatores naturais e sonoros. Quanto ao título, o vocábulo coleção, entendido no sentido de agrupamento, fortalece a ideia de que na noite é possível existir um mundo de possibilidades. O primeiro verso, escrito em primeira pessoa, traz para a cena poética a imagem de uma suposta batalha entre o eu lírico e o anjo do sonho, em função alegórica, já anunciando uma construção verbal arrojada e de difícil compreensão:

*He vencido el ángel del sueño, el fuego alegórico:
su gestión insistía, su denso paso llega
envuelto en caracoles y cigarras,
marino, perfumado de frutos agudos.*

*Es el viento que agita los meses, el silbido de un tren,
el paso de la temperatura sobre el lecho,
un opaco sonido de sombra,*

*que cae como trapo en lo interminable,
una repetición de distancias, un vino de color confundido,
un paso polvoriento de vacas bramando.*

*A veces su canastro negro cae en mi pecho,
sus sacos de dominio hieren mi hombro,
su multitud de sal, su ejército entreabierto
recorren y revuelven las cosas del cielo:
él galopa en la respiración y su paso es de beso:
su salitre seguro planta en los párpados
con vigor esencial y solemne propósito:
entra en lo preparado como un dueño:
su substancia sin ruido equipa de pronto,
su alimento profético propaga tenazmente.*

*Reconozco a menudo sus guerreros,
sus piezas corroídas por el aire, sus dimensiones,
y su necesidad de espacio es tan violenta
que baja hasta mi corazón a buscarlo:
él es el propietario de las mesetas inaccesibles,
él baila con personajes trágicos y cotidianos:
de noche rompe mi piel su ácido aéreo
y escucho en mi interior temblar su instrumento.*

*Yo oigo el sueño de viejos compañeros y mujeres amadas,
sueños cuyos latidos me quebrantan:
su material de alfombra piso en silencio,
su luz de amapola muerdo con delirio.*

*Cadáveres dormidos que a menudo
danzan asidos al peso de mi corazón,
qué ciudades opacas recorreremos!
Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tahures, sobre lenocinios de escaleras
gastadas,
sobre lechos de niñas desnudas, entre jugadores de foot-ball,
del viento ceñido pasamos:
y entonces caen a nuestra boca esos frutos blandos del
cielo,
los pájaros, las campanas conventuales, los cometas:
aquel que se nutrió de geografía pura y estremecimiento,
ése tal vez nos vio pasar centelleando.*

*Camaradas cuyas cabezas reposan sobre barriles,
en un desmantelado busque prófugo, lejos,
amigos míos sin lágrimas, mujeres de rostro cruel:
la media noche ha llegado, y un gong de muerte
golpea en torno mío como el mar.
Hay en la boca el sabor, la sal del dormido.
Fiel como una condena a cada cuerpo
la palidez del distrito letárgico acude:
una sonrisa fría, sumergida,
unos cojos cubiertos como fatigados boxeadores,
una respiración que sordamente devora fantasmas.*

*En esa humedad de nacimiento, con esa proporción
tenebrosa,
cerrada como una bodega, el aire es criminal:
las paredes tienen un triste color de cocodrilo,*

*una contextura de araña siniestra:
se pisa en lo blando como sobre un monstruo muerto:
las uvas negras inmensas, repletas,
cuelgan de entre las ruinas como odres:
oh Capitán, en nuestra hora de reparto
abre los mudos cerrojos y espérame:
allí debemos cenar vestidos de luto:
el enfermo de malaria guardará las puertas.*

*Mi corazón, es tarde y sin orillas,
el día como un pobre mantel puesto a secar
oscila rodeado de seres y extensión:
de cada ser viviente hay algo en la atmosfera:
mirando mucho el aire aparecerían mendigos,
abogados, bandidos, carteros, costureras
y un poco de cada oficio, un resto humillado
quiere trabajar su parte en nuestro interior.
Yo busco desde antaño, yo examino sin arrogancia,
conquistado, sin duda, por lo vespertino.*

(Neruda, 2009, p. 56).

Na estrofe inicial, marcada por uma áurea surrealista, inaugura-se a ideia de novas possibilidades criativas a partir da superação do que o poeta conceitua como uma gestão densa, outrora realizada, em face de novos tempos, operacionalizados no contexto noturno, sob sua gestão. Na segunda estrofe, organizada sob a forma de um sexteto, as descrições do tempo ganham impulso a partir da imagem subjacente à ação dos ventos, que conduzem o ritmo dos acontecimentos. Observa-se uma simultaneidade de imagens distintas, típicas de diferentes contextos e que estão postas de forma agrupada e disponíveis em um mesmo campo de visão, perturbando o leitor. Tais imagens lembram contextos reais — o som de um trem ou o pó típico do trotar de vacas — e, principalmente, a efervescência de contextos metafóricos — a repetição de distâncias, a temperatura que passa sobre o leito — entre outras.

Destas imagens, ganha destaque um aspecto presente neste e em outros poemas de *Residencia en la tierra*: a imagem da sombra, que será mais bem abordada no quarto capítulo. No contexto do poema, ela é metaforicamente acompanhada por um som opaco, ou seja, sombrio, destituído de luz. Além disso, a sensação de queda como um trapo no horizonte infinito lembra um cenário de noite com imagens que assustam, imagens típicas de sonhos marcados por fatos e encontros insólitos, tão típicos de um cenário surrealista. Tal constatação vai de encontro à contribuição de Bahk (2005) quando este afirma que, em *Residencia en la tierra*, Neruda abandona as imagens tradicionais em face de imagens deformadas de todas as coisas, buscando representar: a morte, o descontentamento acerca da realidade que o circunda, o tempo, as águas, a agonia, entre outros.

Na sequência dos versos, prevalece uma expressão verbal marcada por um ambiente confuso. Observa-se, na terceira estrofe, de certa forma, uma contraposição ao teor de vitória, propagado nos versos iniciais, visto que o eu lírico descreve um ambiente de perseguição que fere seus sentidos. As descrições lembram um processo de alucinação em que as imagens de justapõem, se confrontam. A quem ele se refere? Ao anjo do sonho? À noite? Às sombras que povoam seu imaginário? A Deus? Os versos iniciais dessa estrofe oferecem a imagem de um eu lírico sobrecarregado, ferido, com peso nos ombros e com aparente dificuldade para respirar. Ao que parece, ele enfrenta todo um exército sendo que a batalha ocorre no céu, que se encontra de forma “bagunçada”, como em um sonho. Interessante destacar a recorrente utilização de dois pontos no final dos versos, sinalizando a introdução do que vai ser dito em seguida, como se todas as imagens fossem únicas e importantes para entendimento do processo ao qual ele está submetido. Os dois versos finais “*su substancia sin ruido equipa de pronto,/ su alimento profético propaga tenazmente*” sinaliza um diálogo com a existência de Deus, representado por um ser invisível, mas presente, impressão corroborada pelo sentido de profecia que se propaga no tempo e no espaço dos acontecimentos e/ou das sensações. Necessário destacar, também, a recorrente utilização do pronome possessivo “*su*”, carregado de certa formalidade, como forma de ressaltar o embate que o eu lírico estabelece desde os versos iniciais do poema: ele *versus* mundo, *versus* tempo, *versus* noite, *versus* sonho, *versus* anjo e quem sabe, *versus* Deus.

Na continuação dos versos, prevalece o processo de interlocução com esse ser e/ou substância mítica. Na quarta estrofe, observa-se uma estrutura discursiva voltada para uma espécie de diálogo entre o eu lírico e um ser transcendente, que o atinge de forma significativa. No primeiro verso, o eu lírico reconhece que tal processo ocorre de maneira frequente, percepção alicerçada pela expressão *a menudo* que significa recorrente, cotidiano. Na cena poética, elementos distintos “*guerreiros, piezas corroídas, dimensiones y necesidad de espacio*” trabalham em conjunto com intuito de atingir o coração do poeta. No quinto e sexto versos desta estrofe, observa-se a utilização do pronome pessoal *él*, como apresentação de um ser que transita livremente tanto nos espaços de difícil acesso — *mesetas inaccesibles* — quanto nos espaços cotidianos, sendo capaz de, no espaço/tempo da noite, romper a pele e mudar com seu instrumento a percepção do poeta em relação à vida.

Nos versos seguintes, após ser “atingido” por este instrumento, a voz do eu lírico aparece com mais veemência, a partir de um discurso em primeira pessoa do singular, conforme se observa na quinta estrofe. Nestes versos e nos versos da sexta estrofe, o poeta dá voz a muitos, evocando a memória de tempos distintos. As descrições são surreais e condizentes com a liberdade alcançada no ambiente onírico. As pessoas, coisas e/ou situações se aglomeram, se aglutinam, se justapõem. Aparece a imagem de velhos amigos, das mulheres amadas e seus respectivos sonhos que tocam o poeta. Metaforicamente, para evocação desses sonhos, ele lança mão de silêncio, pisando este terreno (tapete) de maneira cautelosa e inebriado pela sensação olfativa de uma planta que o faz delirar. A imagem inerente a tal sensação serve para pensar na produção artística em estado de embriaguez, conforme reflexões de Benjamin (1985) presentes no primeiro capítulo desta tese, especialmente, quando este afirma que a proposta surrealista tende a mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Logo, delírio e embriaguez atuam como impulsionadores da liberdade criativa propagada pelo Surrealismo e que aparece com frequência nos poemas de *Residencia en la tierra I e II*.

Neste poema, este estado delirante e/ou de embriaguez, faz emergir da memória do poeta, cadáveres, ou seja, seres que mesmo mortos, atingem suas percepções sobre a vida, pesando seu coração, tais como: alusão à cidade como espaço opaco, a imagem de um corcel que é feito de sombra, velhos jogadores de cartas, cafetinas, camas com garotas nuas e jogadores de futebol. Além dessas memórias relacionadas a fatos e espaços cotidianos, há o que emerge do céu: pássaros, cometas e campainhas de conventos, que, introduzidos por dois pontos, antecedem a ideia de que ao espectador mais atento, capaz de observar os fenômenos e sensível às percepções, será possível visualizar o brilho que configura a passagem do poeta e sua proposta de renovação no campo das artes.

Na continuidade do poema, persiste a passagem de personagens que compõem o universo imagético do poeta em meio a descrições insólitas e desconcertantes. Na sétima estrofe, o ambiente é desolador, sem vida. Nos onze versos desta estrofe, a ideia de morte ronda os sentidos do eu lírico que “passeia” em um cenário ocupado por seres destituídos de sentimentos, partidos, quebrados. Para descrição deste cenário, recupera a imagem de um ambiente propício à embriaguez, ao torpor, em um cenário de noite. O tempo é especificado e caracterizado: uma meia noite marcada pela sensação de morte. Todo esse ambiente o sufoca, atingindo-o tanto quanto a sensação provocada pela imensidão do mar e suas águas profundas, submersas. Logo, toda essa descrição, com personagens distintos e

sensações sufocantes também se apresenta como resultado de uma arte em estado de embriaguez, conforme preceitos surrealistas. Na composição verbal, esse fato fica evidente a partir do emaranhado e sobreposição dessas distintas imagens, pelo desconcerto provocado pela composição dos versos e, também, pela sensação de sufocamento capaz de desprender-se dos versos e atingir o leitor. O último verso desta estrofe — *una respiración que sordamente devora fantasmas* — sugere uma necessidade de controle emocional que o impeça de submergir em meio a todo o cenário de caos que o rodeia, oportunizando pensar sobre o limite entre o estado de lucidez e embriaguez.

Nos próximos versos, o mundo em putrefação emerge com muita força. Na oitava estrofe, observa-se a utilização de vocábulos que sugerem um ambiente sujo, fétido, sem ar. A presença da umidade típica de um espaço fechado, o ar comprometido, cores tristes e presença de aranhas, que compõem um cenário degradante e perceptível sob a ótica do real, se confundem com a utilização de expressões metafóricas desconcertantes “*se pisa en lo blando como sobre un monstruo muerto*”, atreladas a imagens que condizem com experiências oníricas. A sugestão imagética de uvas penduradas em ruínas dizem sobre um tempo que parece congelado entre as paredes desse ambiente e/ou mundo em putrefação, expressão confirmada pela imagem de um coldre. É como se o tempo e as pessoas estivessem presos dentro desse recipiente, fechado e insalubre, à espera de um desfecho. No nono verso desta estrofe, o eu lírico, evoca a presença de um capitão, sugerindo uma espécie de juízo final, com sua presença, para discutir, em uma ceia, sobre o luto que acompanha a degradação humana.

Na estrofe final do poema, expressões que remetem ao tempo — *día, tarde, vespertino, antaño* — coadunam com a presença de seres sociais que compartilham sua existência com o poeta, impulsionando suas reflexões. A imagem que demarca a oscilação de uma roupa presa a um varal, vagando conforme o curso dos ventos é uma metáfora de como o eu lírico define o curso do seu fazer poético, a partir da observação e absorção de tudo ao seu redor. Por esse mundo em putrefação ou por esse ambiente de noite e sonho, passeiam distintas representações sociais, cada qual com sua função e importância. No contexto do poema, todas essas questões se convertem em matéria prima para a representação artística, inclusive os dois versos finais — *Yo busco desde antaño, yo examino sin arrogancia,/ conquistado, sin duda, por lo vespertino* — dizem sobre um processo de afirmação no mundo das artes, evidenciando que essa busca é antiga e perpassada por reflexões e abnegações, que se fazem no tempo e que se ancoram,

principalmente, na possibilidade de representação alicerçada na liberdade de expressão presente na noite, nos sonhos e, conseqüentemente, na possibilidade de trânsito entre mundos distintos.

O poema “*Establecimientos nocturnos*”, elaborado em forma de prosa poética, também traz a incidência da noite, revelando, em consequência, a presença das imagens que povoam este espaço/tempo e a discussão que pode ser estabelecida a partir da dicotomia: real e irreal. A exemplo de muitos outros poemas de *Residencia en la tierra*, observa-se o uso da primeira pessoa do singular como forma de reafirmar a presença de um eu lírico que se mostra atuante, sempre no “campo de batalha”:

*Difícilmente llamo a la realidad, como el perro, y también aúllo.
Cómo amaría establecer el diálogo del hidalgo y el barquero,
pintar la jirafa, describir los acordeones, celebrar mi musa desnuda y
enroscadas a mi cintura de asalto y resistencia. Así es mi cintura, mi
cuerpo en general, una lucha despierta y larga, y mis riñones escuchan.
Oh Dios, cuántas ranas habituadas a la noche, silbando y roncando
con gargantas de seres humanos a los cuarenta años, y qué angosta y
sideral es la curva que hasta lo más lejos me rodea! Llorarían en mi
caso los cantores italianos, los doctores de astronomía ceñidos por esta
alba negra, definidos hasta el corazón por esta aguda espada.
Y luego esa condensación, esa unidad de elementos de la noche,
esa suposición puesta detrás de cada cosa, y ese frío tan claramente
sostenido por estrellas.
Execración para tanto muerto que mira, para tanto herido de
alcohol o infelicidad, y loor al nochero, al inteligente que soy yo,
sobreviviente adorador de los cielos.*

(Neruda, 2009, p. 80).

A frase inicial traz, a partir da utilização do advérbio *difícilmente*, uma espécie de negativa quanto à escolha da realidade como matéria poética, pois nesse espaço real não seria possível estabelecer as conexões improváveis, os desejos desconcertantes e nem celebrar a possibilidade de resistir aos fatos que o circundam e o incomodam. Logo, a descrição é marcada pelo caráter de surrealidade, especialmente, pelo uso de uma linguagem que busca aproximar elementos contrários e apresenta associações pouco prováveis sob o prisma da realidade. Outro aspecto que chama a atenção e revela-se frequente nos poemas de *Residencia en la tierra*, é a menção às partes do corpo — *cintura, cuerpo, riñones* — que parecem adquirir, em conjunto ou de forma individualizada, a possibilidade de sentir. Assim, metaforicamente, o rim adquire a capacidade de escutar, aludindo a uma aptidão de luta e resistência que grita em cada parte e/ou órgão do corpo do eu lírico nerudiano.

Na continuação do texto poético, percebe-se uma referência à imagem divina. O tom vocativo que emerge no início deste trecho, aliado à utilização do vocábulo *cuántas* com teor interrogativo, seguido por uma construção textual exclamativa, possibilita uma problematização sobre o fazer poético. Além disso, oportuniza pensar que a poesia não advém puramente de inspiração, mas sim, da construção processual de uma identidade artística aliada a uma consciência sobre os aspectos que permeiam a realidade, pois:

Se fôssemos nos deleitar desenvolvendo rigorosamente a doutrina da inspiração pura, as conseqüências seriam bem estranhas. Acharíamos, por exemplo, que esse poeta que se limita a transmitir o que recebe, a comunicar a desconhecidos o que sabe do desconhecido não precisa então compreender o que escreve, o que lhe é ditado por uma voz misteriosa. Ele poderia escrever poemas em uma língua que ignorasse (Valéry, 2007, p. 207).

Este estado de consciência está presente na maioria dos poemas constantes nas obras *Residencia en la tierra I e II*, ainda que a construção dos versos seja marcada por imagens que quase sempre subvertem a realidade. No contexto deste poema, a noite se converte em espaço de reflexão sobre a vida, além de ponto de encontro de muitos conflitos que rondam o eu lírico e sua percepção sobre a sociedade na qual está inserido. Nesse processo, divaga sobre o porquê de as coisas se estabelecerem da forma como se estabelecem, acenando para o sentimento de solidão que acompanha sua caminhada e/ou sua percepção sobre a realidade. O uso do vocábulo “frio” associado à presença das estrelas, elemento típico da noite, ratifica uma produção poética efetivada a partir do olhar noturno, conforme preceitos surrealistas.

A parte final traz dois vocábulos que aludem a conceitos religiosos: “execración”, ou seja, um morto não consagrado e/ou excomungado e “céu” (habitat de Deus), que aparece em inúmeras passagens bíblicas⁵¹. Além dos mortos que perderam a unção, menciona, em tom irônico, a presença de feridos pelos vícios ou pela infelicidade, em contraposição a si mesmo, um eu lírico que se intitula como vigilante noturno, inteligente e capaz de sobreviver no tempo. Tal sobrevivência está atrelada ao seu estabelecimento no céu noturno, que, conseqüentemente, acena para um mergulho no espaço surreal.

⁵¹ “19 Não ajunteis para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e as traças corroem, onde os ladrões furam e roubam. 20 Ajuntai para vós tesouros no céu, onde não os consomem nem as traças nem a ferrugem, e os ladrões não furam nem roubam. 21 Porque onde está o teu tesouro, lá também está teu coração” (João, 6: 19-21).

4. MURILO MENDES, PABLO NERUDA E A FORÇA IMAGÉTICA QUE DESPONTA DOS VERSOS.

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo.

(Bosi, 1977, p. 13)

A leitura dos poemas constantes em *Poesia Liberdade* (1947), de Murilo Mendes e as *Residências* de Pablo Neruda, conforme abordado no segundo e terceiro capítulos desta tese, sugere uma diferença de tom bastante demarcada no que concerne à configuração poética dos escritores latino-americanos, conforme procuraremos demonstrar neste último capítulo. Entretanto, a força imagética que desponta dos versos os aproxima, justamente na configuração que Bosi (1977) atribui ao “ato de ver”, isto é, na capacidade que ambos demonstram em operacionalizar o discurso poético transitando entre aparência/imagem e as relações que os homens podem estabelecer com o visualizado e/ou apreendido a partir dos sentidos e dos conhecimentos historicamente cristalizados. Tal força imagética constitui o cerne das questões a serem discutidas nesse quarto capítulo, sempre levando em consideração o quanto as tendências surrealistas foram capazes de potencializar a representação e/ou transfiguração das imagens a partir da imaginação dos poetas.

Neste estudo, o conceito de imagem supera a simples visibilidade de uma representação pictórica, ícones e/ou reflexos, por exemplo. Para tanto, recuperamos a contribuição de críticos mencionados no primeiro capítulo desta tese, especialmente Foucault (2006), que apresenta o conceito de imagem como manutenção de uma unidade e Santaella (1992), que traz a informação de que as imagens podem se agrupar a partir de distintos discursos institucionais (imagens verbais, imagens perceptíveis, imagens mentais, etc.), mencionado ainda, a relação entre a imagem e as coisas, existência de imagens coletivas e a distorção ideológica que pode lhe perpassar. Dessa forma, tentamos abordar, entre outros aspectos, a organização sintática e semântica dos poemas, a plasticidade dos versos, o uso da linguagem e de suas múltiplas teias, compreendo que “[...] essa transformação do visível em tátil e do figurativo em figura só se torna possível por um trabalho bem determinado das palavras do escritor” (Ranciére, 2012, p. 91). Vale destacar,

nesse contexto, que ambos o fazem muito bem, lidam com as palavras de uma forma racional apesar de que as construções textuais, sob influência surrealista, de certa forma, negam essa racionalidade.

Dada a impossibilidade de abordar todas as forças imagéticas que emergem dos versos de *Poesia Liberdade* (1947) e das *Residencias* (1925-1947), elegemos alguns temas (imagens) que mais se destacam ao longo dos versos e que se apresentam comuns aos dois poetas: as figurações da noite e do tempo; a imagem do apocalipse bíblico, a imagem da sombra e a imagem da guerra, respectivamente.

4.1 As figurações da noite e do tempo em *Poesia Liberdade* e *Residencia en la tierra*.

No segundo e terceiro capítulos, destinados a uma análise individual sobre Murilo Mendes e Pablo Neruda, respectivamente, apresentamos a leitura dos poemas — “Poema da tarde”, “Poema Dialético”, “Poema de Além-Túmulo”, “Pós-poema”, “A noite e suas operações” e “Elegia Nova”, de Murilo Mendes; e “*El Reloj Caído en el mar*”, “*Madrigal escrito en invierno*”, “*Vuelve el otoño*”, “*Colección nocturna*” e “*Establecimientos nocturnos*”, de Pablo Neruda — buscando demonstrar que as imagens da noite e do tempo configuram-se como aspectos determinantes nas obras que constituem o *corpus* desta pesquisa. A leitura dos poemas permitiu vislumbrar também que a composição dos versos sofreu influência direta das tendências surrealistas, materializadas por associações insólitas, justaposição de imagens, uso acentuado de expressões metafóricas, mergulho no cenário onírico, entre outros aspectos já mencionados ao longo da análise dos referidos poemas. Entretanto, a título de comparação, é possível apontar aproximações e dissidências entre a materialização desses temas e/ou imagens na poética de ambos? É sobre o que procuraremos refletir a partir deste momento.

Para tanto e buscando aprofundar as reflexões, iniciadas no segundo e terceiro capítulos, sobre a presença da noite e do tempo na poética de ambos, realizaremos a leitura atenta dos poemas “Túnel do Século” e “O tempo”, de Murilo Mendes, e “*Entierro en el este*” e “*Unidad*”, de Pablo Neruda, presentes em *Poesia Liberdade* (1947) e *Residencia en la tierra I e II*, respectivamente.

O poema “Túnel do Século” é estruturado em cinco estrofes, sem regularidade quanto à quantidade de versos: um quarteto, uma nona, um sexteto e dois dísticos, respectivamente. Não apresenta rimas, mas traz de forma recorrente a imagem do tambor,

sugerindo a musicalidade ou falta dela, dependendo do verso. O título traz a imagem de um túnel, ou seja, uma passagem subterrânea e escura que permite o esvaír do tempo (quantificado em século), servindo também para sinalizar que os acontecimentos se desdobram no espaço/tempo da noite. Além disso, considerando a presença da estética surrealista, representa, também, um espaço de fuga e/ou entrada no mundo onírico:

TÚNEL DO SÉCULO

Sob o céu de temor e zinco
Os prisioneiros caminham, tambores velados:
A manopla da noite pesa
Sobre suas omoplatas, seus sonhos comunicantes.

As Erínias, sugadoras, antiquíssimas do povo, tambores velados,
Caminham, passo a passo,
Apresentando armas de ódio, punhos implacáveis,
Toda a carne se oferece ao espanto desnudo,
Os castelos de pedra vão se desfazendo
À medida que os heróis agitam a bengala blindada.
As Erínias reproduzem-se durante a noite,
E pela manhã encontramos aberta
A rosa dos ventres.

Sob o céu de temor e tremor
A estátua da infância é flechada
Pelos descendentes dos ídolos subterrâneos
Que consagram a espada dançante.
Amaldiçoam o pão e o vinho,
Rasgando o caderno de roseiras.

Cegos digladiando-se num túnel,
Constroem as próprias sepulturas,

Sob o céu de temor e tremor
Os homens clandestinos, tambores velados, caminham.

(Mendes, 1995, p. 426)

O primeiro quarteto traz para a cena poética a presença de homens, prisioneiros do tempo, em movimento e sob o céu noturno. O uso da expressão “tambores velados” oferece a efervescência de um sentimento temeroso e um ambiente no qual a música e/ou a vida humana não pode ocorrer em toda sua plenitude. O uso de dois pontos ao final do segundo verso, introduz e/ou justifica versos que sinalizam o porquê de esses homens se comportarem de forma “reservada”, afinal, a noite e o tempo pesam sobre o corpo físico e, também, sobre a mente desses prisioneiros. No último verso, ganha força a expressão “sonhos comunicantes”, abrindo espaço para compreensão dos versos seguintes, recheados por associações insólitas e imagens justapostas.

Na segunda estrofe, a entrada no túnel faz com que o espaço onírico ganhe corpo, ratificando uma produção poética permeada pela influência da estética surrealista. Nesse contexto, distintas imagens aparecem de forma concomitante: A figura das Erínias e tudo que representam, a figura dos heróis atrelados à fragilidade e decadência (uso de bengala), a imagem dos castelos de pedra que se desfazem a partir da ação de bengalas blindadas, o tempo sendo renovado pela efervescência da manhã (ainda que tudo ocorra no tempo da noite), além do uso de expressões metafóricas, tais como: “armas de ódio” e a “Rosa dos Ventres”, por exemplo. Entre estas imagens, é necessário destacar que o sentido atribuído à figura das Erínias dominam os versos dessa segunda estrofe, pois, Murilo Mendes recupera a imagem dessas personagens pertencentes à mitologia grega para analisar fatos que o circundam no tempo presente (presente de quando produz os versos), efetivando uma analogia com o conceito de Justiça Divina.

Sabe-se que tais figuras mitológicas, três irmãs — Tisífone, Megera e Alecto — são reconhecidas por representar a personificação da vingança contra os mortais. Sobre o assunto, João Luiz Rocha do Nascimento, ao realizar um estudo sobre o conceito de justiça, menciona a importância das Erínias: “Também chamadas de fúrias, eram deusas com a missão de perseguir aqueles que cometiam crimes de sangue e que ao final do julgamento de Orestes transformam-se em Eumênides, assumindo nova missão: manter a ordem ditada pela razão humana” (Nascimento, 2017, p. 49). A título de esclarecimento, Orestes assassinou a própria mãe para vingar a morte de seu pai como forma de efetivar a justiça, baseada no sistema de vingança. Após a morte da mãe, foi submetido pela Deusa Atena, a um julgamento, no qual teve a possibilidade de se defender, mudando, dessa forma, o conceito de justiça, que passou a ser baseado na racionalidade e não mais no sistema de vingança.

Considerando tal contextualização, no poema, Murilo Mendes utiliza a imagem das Erínias para dizer sobre fatos que circundam sua realidade social, acenando para o tempo de guerra no qual os homens buscam fazer justiça com as próprias mãos, impressão reforçada pelos versos: “As Erínias reproduzem-se durante a noite,/ E pela manhã encontramos aberta/ A rosa dos ventres”. Logo, a Rosa dos Ventos, responsável originalmente por delimitar os pontos cardeais, transforma-se em “Rosas dos ventres”, em alusão à hereditariedade de um sistema de justiça atrelado à ideia de vingança e que perdura no seu tempo histórico e social, ainda que com outra roupagem.

Nos versos seguintes, o céu de “temor e zinco”, do primeiro verso, cede espaço para o céu de “temor e tremor”, fazendo uma analogia entre a figura das Erínias (figuras do subterrâneo) e a reprodução de seres humanos que ainda convivem com o estigma da justiça baseada no sistema de vingança, em alusão à guerra. Os vocábulos “flechada” e “espada”, instrumentos utilizados pelas Erínias, ainda servem como artefato para compor a imagem conflituosa, em detrimento de um conceito de justiça baseado nos preceitos religiosos, impressão confirmada a partir dos versos “Amaldiçoam o pão e o vinho”⁵². Ao empregar o verbo na terceira pessoa do plural, o eu lírico evidencia que tal dinâmica diz sobre os outros e não sobre si, que ainda acredita na rosa como símbolo de esperança e na religiosidade como símbolo de justiça.

As duas estrofes finais, constituídas por dois dísticos, voltam sua atenção para os homens e seu processo de autodestruição. O túnel, presente no título, volta com força total, servindo como espaço para o conflito, em um cenário escuro, de noite, de morte (sepultura). As duas estrofes finais: “Sob o céu de temor e tremor/ Os homens clandestinos, tambores velados, caminham”, reforçam o curso do tempo, em que esses homens caminham, de forma velada, contida, em meio ao sentimento de temor e destituídos da possibilidade de tocar o tambor, entendido como metáfora da vida, em toda sua plenitude.

A exemplo do que ocorre em “Túnel do Século”, “*Entierro en el Este*” traz o cenário de uma experiência artística que se operacionaliza no contexto da noite, trazendo também como “pano de fundo” a incidência da morte humana. Desde o título, já é possível vislumbrar um cenário de morte acompanhado por uma tentativa de localização espacial, a partir de uma divisão geográfica que define contornos terrenos. Trata-se de um poema curto, composto por duas estrofes: uma décima e uma oitava. No que concerne à sonoridade, não apresenta rimas, entretanto, estão presentes referências a instrumentos musicais que sinalizam a ocorrência da música: *flautas*, *danzarines* e *tam-tam*. Sobre o assunto, é importante destacar que a utilização de instrumentos musicais e a sugestão sonora de fatos e/ou eventos é um fator recorrente na poética de ambos, servindo como um recurso para promoção da musicalidade, conforme se pode perceber na maioria dos poemas analisados ao longo desta tese. A exemplo do que ocorre em outros poemas que compõem *Residencia en la tierra* e, ao contrário do que ocorre em *Poesia Liberdade* (uso

⁵² “Pegando o cálice, deu graças e disse: “Tomai este cálice e distribuí-os entre vós. Pois vos digo: já não tornarei a beber do fruto da videira, até que venha o Reino de Deus”. Tomou em seguida o pão e depois de ter dado graças, partiu-o e deu-lho, dizendo: “Isto é o meu corpo, que é dado por vós;fazei isso em memória de mim” (Lucas, 22:17 -19).

de letra maiúscula no início de todos os versos), os versos deste poema são elencados de forma contínua, automática:

ENTIERRO EN EL ESTE

*Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad,
de pescadores, de alfareros, de difuntos quemados
con azafrán y frutas, envueltos en muselina escarlata:
bajo mi balcón esos muertos terribles
pasan sonando cadenas y flautas de cobre,
estridentes y finas y lúgubres silban
entre el color de las pesadas flores envenenadas
y el grito de los cenicientos danzarines
y el creciente monótono de los tam-tam
y el humo de las maderas que arden y huelen.*

*Porque una vez doblado el camino, junto al turbio río,
sus corazones desteñidos o iniciando un mayor movimiento,
rodarán quemados, con la pierna y el pie hechos fuego,
y la trémula ceniza caerá sobre el agua,
flotará como ramos de flores calcinadas
o como extinto fuego dejado por tan poderosos viajeros
que hicieron arder algo sobre las negras aguas, y devoraron
un alimento desaparecido y un licor extremo.*

(Neruda, 2009, p. 81).

Apesar do uso de vírgula e dois pontos ao final de alguns, tem-se o verso inicial com letra maiúscula, seguido de todos os outros, como se fosse uma tempestade de ideias, sem intervalos precisos, oferecendo a imagem de um cenário caótico, com agrupamentos que se revelam possíveis a partir de uma escrita baseada na surrealidade. Sobre tal aspecto, é importante assinalar que este recurso de escrita é utilizado para composição de outros poemas presentes no livro (Por exemplo, poema “Arte Poética”, presente no terceiro capítulo), aproximando-se da ideia de automatismo proposto pelos surrealistas franceses. Entretanto, nos versos nerudianos, não se verifica uma despreocupação estética, nem tampouco resquícios de irracionalidade, conforme sugere André Breton, no manifesto Surrealista.

A localização temporal que marca a escrita do poema já se delimita desde o primeiro verso: “*Yo trabajo de noche*”, impressão reforçada pelo cenário de sonho que se descortina na continuidade da primeira estrofe. A leitura dos versos permite vislumbrar o eu lírico, em uma varanda, sendo afetado por todos os objetos, espaços e sensações (especialmente sonoras) que o rodeiam. O uso anafórico da conjunção aditiva “y” utilizada no início dos três versos finais reforça essa sensação de simultaneidade das emoções, dando ideia de que o eu lírico encontra-se cercado, encurralado, em meio a um cenário

fúnebre e triste. Desse contexto, surgem distintas imagens: cidade, profissões que marcam o curso social, a morte associada ao fogo, instrumentos musicais, as sensações provocadas pelas ondas sonoras, flores envenenadas, entre outras. Tais versos promovem uma experiência imagética tão forte que facilmente poderia ser retratada em outro formato artístico, lembrando inclusive a técnica utilizada para composição da Tela *Carnaval do Arlequim* (1924-1925), de Joan Miró, analisada no primeiro capítulo desta tese. Entretanto, os elementos carnavalescos retratados em movimento que compõem o quadro de Miró, cedem espaço para efervescência de elementos que lembram a morte e a sensação de sufocamento que ronda o homem fruto dos acontecimentos do início do século XX.

Se a primeira estrofe fica demarcada pela presença do eu lírico que se vê estático em meio a tudo que o rodeia, na segunda estrofe, a caminhada humana, sob o jugo do fogo, ganha corpo. Agora, o eu lírico não fala mais de si, mas dos outros, aludindo a um contexto marcado por traições, corações inquietos, corpo sendo decomposto pelas chamas, a morte e a conversão do ser humano em cinzas. É importante destacar a imagem das cinzas — que também aparece no poema *Walking Around* (analisado no primeiro capítulo desta tese) — elemento que não se mistura com a água e flutua, assim como restos de comidas e bebidas deixadas por viajantes, lembrando que tal comparação, possibilita pensar na pouca importância atribuída à vida humana. A menção às águas negras sinaliza, possivelmente, a estadia física e/ou emocional do poeta em sua casa de Isla Negra⁵³, localizada aos pés do mar, na qual foi enterrado. No contexto do poema, esse olhar fixo em direção ao mar, decorado com algas negras, pode ter se convertido em uma porta de entrada para o mundo surreal, assim como o túnel serviu à entrada de Murilo Mendes.

Se a noite serve como aparato para elaboração de alguns poemas de *Poesia Liberdade* (1947) e *Residencia en la tierra I e II* (1925-1933), a dinâmica do tempo, direta ou indiretamente, aparece na maioria deles. A fim de realizar uma análise comparativa (ainda que seja uma amostra) entre tais ocorrências, elegemos os poemas “O Tempo”, de Murilo Mendes e “Unidad” de Pablo Neruda, os quais serão analisados na continuação. O primeiro deles é composto por três estrofes: um terceto, uma nona e um quarteto. São versos livres, sem rimas, que dizem, desde o título, sobre a temática a qual pretende tratar:

O TEMPO

⁵³ Após a morte de Pablo Neruda, suas três casas localizadas em Santiago do Chile, Valparaíso e Isla Negra foram convertidas em Casas Museu.

O tempo cria um tempo
Logo abandonado pelo tempo,
Arma e desarma o braço do destino.

A metade de um tempo espera num mar sem praias,
Coalhado de cadáveres de momentos ainda azuis.
O que flui do tempo entorna os pássaros,
Atravessa a pedra e levanta os monumentos
Onde se desenrola – o tempo espreitando – a ópera do espaço.
Os botões da farda do tempo
São contados – não pelo tempo
O relojoeiro cercado de relógios
Pergunta que horas são.

O tempo passeia a música e restaura-se.
O tempo desafia a pátina dos espíritos,
Transfere o heroísmo dos heróis obsoletos,
Divulga o que nós não fomos em tempo algum.

(Mendes, 1995, p. 433-434).

A primeira estrofe já anuncia a instabilidade inerente à existência e/ou contagem do tempo, personificado e “criado” para orientar as relações humanas. O uso dos antônimos “arma e desarma”, atrelado ao conceito de destino — ordem natural da qual não se pode escapar — oferece a imagem da instabilidade temporal que guia o curso da vida humana. São planos cronometrados pelo tempo (dias, meses, anos) que nem sempre se efetivam, devido à ação do destino.

A segunda estrofe é marcada pela ocorrência de muitas expressões metafóricas, operacionalizadas por meio de associações insólitas, surreais. Os dois primeiros versos “A metade de um tempo espera num mar sem praias,/ Coalhado de cadáveres de momentos ainda azuis”, ilustram bem tal colocação. Aqui, o poeta traz a condição de espera, diretamente ligada à noção de tempo, atrelada à falta de perspectiva que ronda a existência de um mar sem praia, em alusão a um ser humano sem perspectivas em relação à vida social. A leitura do segundo verso paralisa, pois o vocábulo “coalhado” traz a imagem do sangue — endurecido pelo tempo — marcando o fim de um ciclo de vida de seres que, provavelmente, tinham estipulado outros planejamentos temporais. Neste poema, a força do tempo é superdimensionada a partir do sentido metafórico atribuído à possibilidade que detém de atravessar pedras e levantar monumentos. Essa segunda estrofe traz, também, a ação do tempo capaz de espreitar, personificado: “Onde se desenrola — o tempo espreitando a ópera do espaço”. Logo, o tempo é expectador das ações humanas, ou melhor, dos dramas que perpassam a vida social desses sujeitos que vivem sob seu jugo. Os versos “Os botões da farda do tempo/ São contados não pelo tempo” fazem alusão ao

tempo de guerra, no qual o homem, na condição de soldado, tem “licença” para matar, ignorando a ação do tempo natural e/ou espiritual. Nos dois versos finais da segunda estrofe: “O relojoeiro cercado de relógios/ Pergunta que horas são”, percebe-se a utilização da imagem do relógio — artefato humano criado para contabilizar o tempo — sendo posto em questionamento. No contexto destes versos, torna-se importante resgatar a leitura do poema “*El reloj caído en el mar*”, de Pablo Neruda, analisado no terceiro capítulo, que também utiliza a imagem do relógio como um instrumento criado pelo homem para contagem do tempo. Em ambos, o relógio, criado originalmente para orientar o curso de vida humana, o converte em escravo de sua própria criação.

A terceira estrofe começa com uma construção linguística que foge às normas gramaticais da língua portuguesa: “O tempo passeia a música e restaura-se”. Aqui, o tempo é o sujeito da frase, continua personificado, com condição de passante e usufruindo da capacidade de restaurar-se. O uso do vocábulo “música” entre os verbos, de certa forma, cria um estranhamento frasal, mas, serve para estabelecimento de comparação entre dois conceitos — tempo/música — que mesmo não sendo palpáveis ressoam nos sentidos humanos.

Os três versos finais do poema: “O tempo desafia a pátina dos espíritos,/ Transfere o heroísmo dos heróis obsoletos,/ Divulga o que nós não fomos em tempo algum”, traz o tempo na condição de maestro da vida humana e social. Neste contexto, detém o poder de desafiar o processo de envelhecimento espiritual (usurpando um poder Divino), age na alternância dos heróis (em alusão talvez aos detentores do poder político), promovendo a substituição de quem se tornou “obsoleto” e detendo a prerrogativa de divulgar e/ou perpetuar a história da humanidade, ainda que esta história não dê conta de tratar da essência humana, especialmente dos homens do seu tempo, em toda sua plenitude.

Se no poema “O tempo”, Murilo Mendes traz a ideia do tempo como responsável por gerir as ações humanas, valendo-se de uma linguagem que diz sobre os homens de forma geral, em “*Unidad*”, Pablo Neruda fala claramente sobre as implicações do tempo sobre si mesmo. Neste contexto, o eu lírico revela-se atuante na cena poética. O poema é constituído por três estrofes, organizadas em versos livres, sendo composta por: um quinteto e dois heptetos. O título, entendido como algo indivisível, único, oferece a medida de como o eu lírico absorve e/ou entende as ações do tempo. Além disso, se pensarmos no vocábulo como uma unidade de medida, talvez seja possível mensurar o peso que a

figuração do tempo representa na concepção de vida do eu lírico, que se vê cercado por todos os artefatos que configuram a “modernidade”:

UNIDAD

*Hay algo denso, unido, sentado en el fondo,
repetiendo su número, su señal idéntica.
Cómo se nota que las piedras han tocado el tiempo,
en su fina materia hay olor a edad,
y el agua que trae el mar, de sal y sueño.*

*Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta del trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí como paredes.*

*Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto.
Pienso, aislado en lo extenso de las estaciones,
central, rodeado de geografía silenciosa:
una temperatura parcial cae del cielo,
un extremo imperio de confusas unidades
se reúne rodeándome.*

(Neruda, 2009, p. 45)

O primeiro verso traz duas imagens que são recorrentes em *Residencia en la tierra*: a figura do mar quase sempre presente nas reflexões sobre o tempo (conforme se observa também nos poemas “*Madrigal Escrito en invierno*” e “*El Reloj Caído en el Mar*”, analisados no terceiro capítulo) e o cenário onírico que perpassa a construção dos versos. Sobre a presença do mar, vale recuperar a contribuição de Paz (1984), conforme discussão presente no terceiro capítulo, quando este menciona a força da figura do mar na poética do chileno, sob uma roupagem confusa e sonâmbula. A contribuição do crítico se confirma quando da leitura destes primeiros versos, pois, aparentemente há algo denso (pedras), sentado no fundo do mar, sofrendo tanto a ação do tempo, quanto das águas salgadas e sonâmbulas que configuram o mar nerudiano. Importante pensar, também, que tanto Murilo Mendes quanto Neruda, nos poemas analisados, utilizam a imagem da pedra para dimensionar o alcance do tempo. Entretanto, se em Murilo Mendes temos um tempo capaz de atravessar a pedra, em Neruda, temos a imagem da pedra como uma unidade indivisível, sofrendo a ação do tempo. Necessário destacar, ainda, o uso da expressão “olor a edad”,

que traz a força dos sentidos (olfato) tão presente nos poemas, atrelado ao vocábulo idade: unidade de medida, criada para contabilizar o tempo de vida animal.

Os versos mais impessoais da primeira estrofe, representados pela figura da pedra sofrendo a ação do tempo, no fundo do mar, cede espaço, na segunda estrofe, para o eu lírico que se vê rodeado e/ou encurralado por infinitos sentimentos e sensações, como se fosse a própria pedra. Neste contexto, as descrições oníricas ganham corpo, tanto pela menção ao tempo da noite, quanto pelas imagens que se reúnem para lhe provocar a sensação de estar preso entre paredes. O primeiro verso desta segunda estrofe “*Me rodea una misma cosa, un solo movimiento:*” sugere a mesma sensação de encurralamento presente em “*Entierro en el Este*”. Além disso, é possível pensar, também, na tela expressionista *O grito* (1893), de Edvard Munch (analisada no primeiro capítulo) na qual a materialização do sentimento se sobrepõe à imagem em si. No poema nerudiano a sensação é semelhante, seu estado de desorientação em meio a tantas coisas, embaladas por uma intensa sensação sonora, fica em evidência.

Na terceira e última estrofe, o eu lírico continua no centro dos acontecimentos: “*Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo*”. As descrições são semelhantes à segunda estrofe. Contudo, a ideia de morte e luto aparece pela primeira vez no poema. Para tanto, o poeta lança mão da imagem do corvo e sua condição de simbolizar maus presságios. Sobre a questão temporal, é necessário salientar o uso do vocábulo estações acenando para o fato de que seu drama persiste no tempo, sempre rodeado pelas sensações de encurralamento. Nos versos finais, aparece a imagem de algo que cai do céu, em um cenário onírico, como se fosse uma chuva, contudo, os pingos se convertem em unidades que o rodeiam e o machucam.

A leitura dos poemas relacionados à noite e ao tempo, analisados tanto neste quarto capítulo quanto nos capítulos que tratam individualmente sobre a vida e obra dos poetas, permite vislumbrar algumas semelhanças e dissidências entre a poética de ambos. Conforme demonstrado ao longo das análises, todos os poemas analisados, em maior ou menor medida, trazem elementos que sinalizam uma linguagem influenciada pelas tendências surrealistas, especialmente no que concerne à liberdade estética angariada pela estadia no mundo onírico. Percebe-se em comum: o uso de versos livres, ausência de rimas, forte apelo à questão da musicalidade (principalmente pelo uso de instrumentos musicais e/ou elementos que remetem à sonoridade), uma experiência sensorial muito demarcada (os sentidos a flor da pele), o trabalho com elementos da natureza (céu, mar,

ventos, etc.), uma leitura muito atenta sobre o ciclo da vida, especialmente, sobre a questão da morte (são muitas referências: cemitério, enterro, sepultura, sensações que lembram cortejos fúnebres, etc.), uso de muitas expressões que lembram a contagem do tempo humano e o quanto o ser humano é escravo deste (dias, meses, ano, idade, século, tarde, manhã, noite, estações), o uso da rosa e/ou flor como símbolo de esperança, o forte apelo à experiência imagética (os versos são facilmente passíveis de serem visualizados quando da leitura), a justaposição de muitas dessas imagens sem elementos gramaticais que os separem, a ocorrência de associações que promovem o agrupamento de elementos atípicos, entre outros. Sobre essas similaridades, vale destacar ainda a proposição de um desejo de representar, por meio da arte, as experiências que rondam o homem do século XX, inclusive, há poemas que sugerem claramente uma nova proposição artística, tais como: “Arte Poética”, de Neruda e “Pós-poema”, de Murilo Mendes, analisados no segundo e terceiro capítulo, respectivamente.

Apesar de todos os pontos em comum, é preciso assinalar algumas importantes distinções. Primeiro, no que se refere à data de elaboração das obras: *Residencia en la tierra I e II* (1925 a 1933), *Poesia Liberdade* (1947) e seus respectivos contextos históricos. O interstício de tempo entre tais publicações, explica, de certa maneira, algumas dissidências entre as temáticas que permeiam os versos. Nos poemas de Murilo Mendes, por exemplo, aparecem referências diretamente relacionadas à Segunda Guerra Mundial, enquanto em Neruda, o que se ressalta são as imagens do mundo em putrefação, aludindo a um contexto marcado por conflitos sociais e existenciais. Um segundo aspecto importante diz respeito à ligação do poeta mineiro com a religiosidade, o que, de certa forma, contraria as sugestões do Manifesto Surrealista que propunha sabotar, conforme mencionado por Nazário (2008), entre outros aspectos, a ciência que aperfeiçoava os instrumentos de guerra e a religião. Sobre este aspecto, é importante registrar que a peculiaridade do Surrealismo em Murilo Mendes reside, justamente, nessa mistura entre a liberdade de expressão decorrente do Surrealismo e a religiosidade que configura sua existência. No cenário de noite dos poemas murilianos, aparece a imagem dos mistérios e das sombras que rondam o mundo espiritual, enquanto, observa-se um Neruda, livre das “amarras religiosas”, vagando pelos espaços, ocupando diversas posições e aproximando-se mais das proposições surrealistas.

Por fim, a contribuição de Franco (2018), especialmente no que concerne à instauração do conceito de “antiflâneur”, conforme discutido no primeiro capítulo,

contribui para entendimento de dois projetos de literatura que trazem a representação do curso de vida de homens imersos nos conflitos políticos, econômicos e sociais do início do século XX. Em muitos versos, especialmente nesses poemas que tratam sobre o tempo e a noite, percebe-se a representação de um homem deslocado (tambores velados), vagando sem rumo, sem perspectiva, à mercê dos conflitos, encurralado, caminhando rumo à morte. O ciclo da vida e o passar do tempo, tão abordado pelos dois poetas, serve para expor o pouco valor atribuído à vida humana, o processo de autodestruição do homem e, principalmente, o quanto a literatura serve para eternizar o caminhar das distintas gerações.

4.2- Murilo Mendes, Pablo Neruda e o apocalipse bíblico.

A fortuna crítica de Murilo Mendes, conforme apontamentos presentes no segundo capítulo desta tese indica, entre outros aspectos, para a religiosidade que perpassa a vida e obra do poeta mineiro. Em muitas obras e, conseqüentemente, em muitos versos, observa-se um intenso diálogo com o texto bíblico, sinalizando que seu discurso poético não se revelou imune aos seus preceitos religiosos. Ao empreender a leitura e análise dos poemas presentes em *Poesia Liberdade* (1947), foi possível confirmar tal impressão a partir de inúmeras referências a passagens presentes na Bíblia Sagrada, tais como: o dilúvio, a santa ceia, a história de Caim e Abel, a existência de Deus (citado como Ente dos entes), referência às chagas de Cristo, a imagem da Serpente, Virgem Maria e muitas outras. Entre essas referências, convém mencionar a utilização da imagem do apocalipse bíblico como instrumento gerador de significado, tendo em vista uma imagem coletiva. Logo, para entender o texto poético revelou-se, em alguns momentos, necessário recorrer à imagem abstrata do termo bíblico e da sua noção de unidade, conforme preconizado por Foucault (2006).

Se em Murilo Mendes a religiosidade mostrou-se de forma tão demarcada, em Pablo Neruda, não se percebe esse aspecto como uma de suas principais características, apesar de os versos apresentarem intertextualidade com a Bíblia Sagrada. Contudo, recuperando a contribuição de Predmore (2004), discussão presente no terceiro capítulo desta tese, o apocalipse bíblico e sua noção de fim de mundo, serve à interpretação alegórica do mundo poético de Neruda. Considerando tais apontamentos, daremos início a uma leitura comparada entre poetas que, aparentemente, apresentam-se de forma divergente, mas, que se valem, em muitos momentos, das mesmas imagens para refletir sobre o mundo.

À guisa de contextualização vale destacar que *Apocalipse* é o último livro do Novo Testamento, o qual foi escrito pelo apóstolo João, na Ilha vulcânica de Patmos (localizada no leste do Mar do Egeu, sendo uma das doze ilhas que compõem o arquipélago grego do Dodecaneso), relatando os fatos que circundam o fim dos tempos, sob a perspectiva bíblica. O livro é marcado por profecias, sinalizando a ocorrência de um evento ou julgamento final, no qual, Deus, o Diabo e os demais seres humanos se encontram para um acerto de contas. Tal evento significaria o encerramento da vida terrestre e início de novos tempos, em que os seres humanos seriam divididos, conforme o comportamento terreno ou suas obras (conforme o texto bíblico). Valendo-se da imagem exarada pelo senso comum a respeito de seus desdobramentos, os “bons” iriam para o céu, ao lado de Deus, e os “ruins” seriam destinados ao inferno, ao lado do Diabo. Vale destacar que o vocábulo apocalipse tem origem no termo *apokálypsis*, que significa uma revelação e/ou descoberta. O livro, considerando a edição utilizada nesta tese, pode ser dividido nas seguintes partes: Prólogo e Saudação (capítulo 1), Revelação e mensagem às sete comunidades (capítulos 2 e 3), O futuro do mundo e da igreja — Visão inicial (capítulos 4 a 21,8), A glória da Igreja Eterna, Jerusalém Celeste (capítulos 21:9 a 22:5), seguido de epílogo (capítulo 22:6 a 22:21). No final do capítulo 20, mais especificamente nos versículos 11 a 15, o livro traz informações sobre o julgamento final, conforme descrito pelo Apóstolo João:

11. Vi, então, um grande trono branco e aquele que nele se assentava. Os céus e a terra fugiram de sua face, e já não se achou lugar para eles. 12. Vi os mortos, grandes e pequenos, de pé, diante do trono. Abriam-se livros, e ainda outro livro, que é o livro da vida. E os mortos foram julgados conforme o que estava escrito nesse livro, segundo as suas obras. 13. O mar restituiu os mortos que nele estavam. Do mesmo modo, a morte e a morada subterrânea. Cada um foi julgado segundo as suas obras. 14. A morte e a morada subterrânea foram lançadas no tanque de fogo. A segunda morte é esta: o tanque de fogo. 15. Todo o que não foi encontrado inscrito no livro da vida foi lançado ao fogo. (Apocalipse, 20:11-15)

Considerando tal contextualização, analisaremos dois poemas, de Murilo Mendes e Pablo Neruda, que, em nossa concepção, são mais bem compreendidos a partir da imagem construída e relacionada ao julgamento final, conforme apocalipse bíblico.

O primeiro deles, de autoria de Murilo Mendes, intitula-se “Maran Atha!”, trazendo, já no título, o processo de intertextualidade com a Bíblia. Sabe-se que a expressão “maranata”, oriunda do aramaico, que sinaliza para a “vinda do Senhor”, é reconhecida por ter sido citada na Bíblia em duas ocasiões: na primeira Epístola de Paulo

aos Coríntios⁵⁴ e no desfecho do Livro do Apocalipse⁵⁵. É importante destacar que as duas ocorrências relacionam-se com a vinda do senhor e, conseqüentemente, com o fim da vida na terra e início de um novo tempo para a humanidade. É importante salientar, também, o uso do ponto de exclamação ao final do título, o qual indica a emoção do eu lírico, que impera e invoca ao mesmo tempo em prol do que aconteceria no desdobramento desse acerto de contas final. Vale destacar que o sinal exclamativo também está presente nas passagens bíblicas. Estruturalmente, o poema é composto por cinco estrofes, organizadas em formato livre: sexteto, hepteto, sexteto, oitava e hepteto, respectivamente. Não apresenta rimas, mas, a exemplo de outros poemas já analisados durante esta tese, apresenta elementos que sugerem musicalidade: piano e pássaro, por exemplo. A letra inicial de cada verso é apresentada em maiúscula, como se cada um deles representasse uma unidade, de forma imperativa:

MARAN ATHA!

Foi um adolescente.
Durante anos, à luz da esfera,
O estudo a fome das coisas.
A ciência do bem e do mal
Fora prevista na árvore do sangue
– Caridade dos sentidos.

Um dia de febre e piano
Depôs o capacete de plumas
Longe dos pássaros e dos frutos.
“E estas luzes que não iluminam
De lado algum!
E este amor que é mesmo pouco
Para a crueldade exigente.

De joelhos não rezo, de pé não matei.
Um único sopro extingue
As construções da espécie.
? Por que achar o fio do labirinto.
O importante é viver dentro dele”.

Terminava a adolescência.

Súbito,
– Um dia de lucidez essencial e coros –
Ovo da ternura,
Partiu-se, um homem
Sai andando com o livro
Das origens e dos fins últimos
Na testa vidente marcada
Com o sangue do cordeiro:

⁵⁴ “Se alguém não amar ao Senhor, seja maldito! Maran até” (Coríntios, 16: 23).

⁵⁵ “Aquele que atesta estas coisas diz: “Sim! Eu venho depressa!” Amém. Vem, Senhor Jesus! (Apocalipse, 22:20).

“? Mundo Caim, teu irmão onde está.
 Todos os povos, uni-vos num único homem
 Para as núpcias do Cordeiro
 Comei o pão, bebei o vinho
 Em torno da mesa redonda.
 Todos têm direito à árvore da vida”.

Vinde presto.

(Mendes, 1995, p. 417- 418)

A leitura do poema permite vislumbrar uma espécie de linha do tempo, em que dois períodos são demarcados: a fase da adolescência e início da idade adulta. O verso inicial — Foi um adolescente — empregado no passado, abre espaço para reflexão sobre uma fase humana em que os atos não são dotados de tanta racionalidade, pois as experiências passeiam pela imaturidade, tão típica da infância/adolescência. O início do segundo verso “durante anos” introduz a instância temporal que marca um amplo período em que a constituição do ser social é demarcada, ideia reforçada pela expressão “fome das coisas” e utilização do vocábulo “estudo”.

Nesse período, conforme o poema, muitas das intenções evangelizadoras já estão presentes na vida do adolescente: a antítese que marca a ideia do bem e do mal, a metáfora que marca a expressão “árvore do sangue” acenando para os ensinamentos que são passados de pais para filhos, o ato de colocar-se de joelhos como forma de cumprir um rito sem consciência sobre o ato de rezar, a imagem da luz que deveria oferecer caminhos, mas, não o faz porque os sentimentos adolescentes são exacerbados, intensos, exigentes e difíceis de quantificar e/ou qualificar, entre outros.

Os versos finais da terceira estrofe que antecedem o marco temporal que decreta o fim da adolescência — “? Por que achar o fio do labirinto/ O importante é viver dentro dele” — reforça a visão de que o adolescente segue o fluxo, apreende a maior quantidade de informações possíveis, mas, não tem uma existência guiada e consciente sobre as configurações do ser humano e sobre o seu papel na marcha do tempo histórico, social e espiritual. Interessante mencionar, também, a ocorrência do ponto de interrogação no início da frase e o uso das aspas que tem início no quarto verso da segunda estrofe e finaliza no penúltimo verso da terceira estrofe, denotando a liberdade de manejo do sistema linguístico em prol da construção de significados, acenando para uma experiência surrealista.

A palavra “súbito”, que compõe um verso inteiro e introduz a quarta estrofe, representa uma espécie de “virada de chave” na cena poética: a inconsciência adolescente dá lugar à maturidade que teoricamente caracteriza a vida adulta, impressão reforçada pela

utilização da palavra “lucidez” que compõe o segundo verso: “Um dia de lucidez essencial e coros”. A partir disso, surge um novo homem, guiado pelos ensinamentos da Bíblia, mais especificamente o livro “Das origens e dos fins últimos”, ou seja, o Livro do Apocalipse.

Na continuação, observa-se menção a mais de uma expressão que compõe o texto bíblico, tais como “Sangue do Cordeiro”, “Núpcias do Cordeiro” e “Comei o pão e tomai o vinho”. Necessário mencionar ainda, o tom interrogativo utilizado no verso “? Mundo Caim, teu irmão onde está”, no qual ele recupera uma passagem bíblica, presente no livro de Gênesis⁵⁶, referente um conflito entre irmãos, a partir do qual Caim mata Abel. É possível presumir, a partir desse verso, que o acerto de contas final apregoado pelo Livro do Apocalipse serviria como espaço de encontro dos dois irmãos, acenando para a ressurreição dos mortos, conforme preceitos bíblicos.

O final do poema é marcado por uma intenção otimista sobre o fato de todos poderem sentar-se na mesma mesa, comer do mesmo pão e beber do mesmo vinho, podendo usufruir da árvore da vida. O verso final: “Vinde presto”, entoado em tom imperativo e ao mesmo tempo em tom de súplica assinala que tal fato será possível a partir da “Vinda do Senhor”, conforme sugestão presente no título do poema e/ou conforme apregoa o Livro do Apocalipse.

Neste poema, especificamente, além dos versos livres, algumas expressões metafóricas (“Depôs o capacete de plumas”, “árvore do sangue” e “ovo da ternura”, por exemplo) e uso de uma construção textual que foge à estruturação sintática da língua portuguesa (O estudo a fome das coisas), não se percebem grandes influências da estética surrealista na construção dos versos. Por outro lado, no que se refere ao poema “*Caballo de los sueños*”, de Pablo Neruda, tal influência é bastante evidente.

O poema “*Caballo de los sueños*” é estruturado em sete estrofes, sendo composto por dois quartetos, um sexteto, um hepteto, um quarteto, uma nona e um dístico, respectivamente. Não apresenta rimas, mas, a exemplo do que ocorre em “Maran Atha”, traz elementos que remetem à sonoridade: *cantan, voz fatal y fría, galope*, por exemplo.

⁵⁶ “1. Adão conheceu Eva, sua mulher, e ela concebeu e deu à luz a Caim, e disse: “Possuí um homem com a ajuda do Senhor.”2. E deu em seguida à luz Abel, irmão de Caim. Abel tornou-se pastor e Caim lavrador. 3. Passado algum tempo, ofereceu Caim frutos da terra em oblação ao Senhor.4. Abel, se seu lado, ofereceu dos primogênitos, do seu rebanho e das gorduras dele; e o Senhor olhou com agrado para Abel e para sua oblação. 5 mas não olhou para Caim, nem para os seus dons. Caim ficou extremamente irritado com isso, e o seu semblante tornou-se abatido. 6 O senhor disse-lhe: “Por que estás irado? E por que está abatido o teu semblante? 7 Se praticares o bem, sem dúvida alguma poderás reabilitar-te. Mas se procederes mal, o pecado estará a tua porta, espreitando-te; mas tu deverás dominá-lo. 8 Caim disse então a Abel, seu irmão: “Vamos ao campo”. Logo que chegaram ao campo, Caim atirou-se sobre seu irmão e matou-o” (Gênesis, 4:1-8).

Desde o título, já anuncia uma experiência surreal ao fazer do espaço onírico o lugar dos acontecimentos. Além disso, recupera a imagem do cavalo, presente no livro do Apocalipse, como possibilidade de acesso à cena do juízo final: “Vi ainda o céu aberto: eis que aparece um cavalo branco. Seu cavaleiro chama-se Fiel e Verdadeiro, e é com justiça que ele julga e guerreia” (Apocalipse, 19:11). Dessa forma, desde o início da leitura já é possível perceber a utilização do texto bíblico como espaço de reflexão, com tonalidades surrealistas:

CABALLO DE LOS SUEÑOS

*Innecesario, viéndome en los espejos,
con un gusto a semanas, a biógrafos, a papeles,
arranco de mi corazón al capitán del infierno,
establezco cláusulas indefinidamente tristes.*

*Vago de un punto a otro, absorbo ilusiones,
Converso con los sastres en sus nidos:
ellos, menudo, con voz fatal y fría,
cantan y hacen huir los maleficios.*

*Hay un extenso país en el cielo
con las superticiosas alfombras del arco-iris,
y con vegetaciones vesperales:
hacia allí me dirijo, no sin cierta fatiga,
pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos,
yo sueño entre esas plantas de legumbre confusa.*

*Paso entre documentos disfrutados, entre orígenes,
vestido como un ser original y abatido:
amo la miel gastada del respeto,
el dulce catecismo entre cuyas hojas
duermen violetas envejecidas, desvanecidas,
y las escobas, conmovedoras de auxilio,
en su apariencia hay, sin duda, pesadumbre y certeza.*

*Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora:
yo rompo extremos queridos: y aún más,
aguardo el tiempo uniforme, sin medida:
un sabor que tengo en el alma me deprime.*

*Qué día ha sobrevenido! Qué espesa luz de leche,
compacta, digital, me favorece!
He oído relinchar su rojo caballo
desnudo, sin herraduras, y radiante.
Atravieso con él sobre las iglesias,
galopo los cuarteles desiertos de soldados,
y un ejército impuro me persigue.
Sus ojos de eucaliptus roban sombra,
su cuerpo de campana galopa y golpea.*

*Yo necesito un relámpago de fulgor persistente,
un deudo festival que asuma mis herencias.*

(Neruda, 2009, p. 41 - 42)

O quarteto inicial traz para a cena poética o momento no qual o eu lírico acessa esse mundo onírico, tendo como impulso a visão de si mesmo refletida em um espelho. Importante pensar também no uso da palavra “*innecesario*” que dá início ao primeiro verso do poema, pois o prefixo de negação que a acompanha é bastante significativo, servindo como uma espécie de impulso para sua entrada no mundo celestial. O uso da primeira pessoa do singular, percebido nos versos deste poema, é recorrente na maioria dos poemas presentes em *Residencia en la tierra — arranco, establezco, vago, converso —* como se o eu lírico estivesse sempre presente e atuante nos cenários pelos quais transita.

No segundo quarteto, o desabrochar dos primeiros versos evolui para um passeio fora de si. Nesse contexto, o eu lírico absorve o que há no outro, usufruindo intensamente dessa condição de passante, que aprende, que sente a musicalidade que perpassa as coisas e as relações, tentando fugir da tristeza impregnada em si mesmo. Os versos seguintes — *Hay un país extenso en el cielo* — demonstra o reconhecimento do eu lírico em relação à existência de um mundo paralelo e celestial. A utilização do vocábulo “*país*”, uma divisão geográfica baseada em sua experiência humana, atrelada à imagem campestre que o configura, introduz a ideia do senso comum em relação a este mundo celestial, impressão reforçada pela utilização das palavras: superstição (mito) e arco íris (remetendo à beleza do paraíso). O caminhar para este espaço é acompanhado pela imagem de cansaço de quem se locomove em meio a uma terra habitada por mortos, em putrefação, recentemente revirada, sugerindo, talvez, a ressurreição destes por ocasião do juízo final. O verso final da terceira estrofe — *yo sueño entre esas plantas de legumbre confusa* — reforça a ocorrência de um ambiente construído em sonhos, surreal, no qual as imagens aparentemente impossíveis ganham vida e significado na dinâmica dos acontecimentos.

A quarta estrofe do poema dialoga claramente com referências bíblicas: catecismo — instrução religiosa por meio da qual crianças e adolescentes aprendem sobre os dogmas e código moral da igreja católica — e menção ao ser original, em referência à expressão “*pecado original*”, que se relaciona com uma doutrina que busca explicar a origem da imperfeição ou do pecado humano. Pensando nesta contextualização, é possível observar, no poema, que o eu lírico vaga, pelo espaço celestial e/ou surreal, levando consigo ideias que permeiam sua vida terrena. Sobre esse aspecto, é interessante retomar a discussão de Bachelard (1988), presente no segundo capítulo desta tese, quando este menciona a questão do devaneio como uma atividade onírica que possibilita um estado de consciência. Logo,

ao que parece, esse vagar nerudiano no espaço celestial é decorrente de uma experiência artística operacionalizada em estado de devaneio. Voltando aos termos bíblicos presentes no poema, é necessário destacar que, de certa forma, o eu lírico assume sua condição de pecador ao portar-se vestido como um ser original e triste. No entanto, o uso de dois pontos ao final do segundo verso, abre espaço para o uso de um tom irônico que marca os versos seguintes, especialmente quando menciona o mel deteriorado, o doce catecismo relacionado às violetas envelhecidas e a imagem de vassouras personificadas e carregadas de peso e certeza, acenando para descrições puramente surreais.

Na quinta estrofe, o eu lírico dialoga com a possibilidade de um tempo fora dos padrões estabelecidos pela humanidade, que seja uniforme e sem medida, acenando, talvez, por um tempo posterior à vida terrena, marcada pela ideia de finitude e consequente contagem do tempo. O início do primeiro verso traz o verbo destruir, empregado em primeira pessoa — *Yo destruyo la rosa que silba y la ansiedad raptora* — acenando para uma espécie de rompante no qual o eu lírico, dotado do poder advindo de sua estadia no espaço onírico, destrói a rosa (que metaforicamente representa a vida) e o sentimento de ansiedade que tem relação direta com o tempo. Posteriormente, sinaliza um processo de espera por um mundo em que o tempo não possa ser medido e/ou quantificado. Contudo, no verso final percebe-se menção há um sentimento de depressão relacionado ao que carrega na alma, ou seja, em relação aos fatos que circundam sua consciência sobre a vida “real”. Ao longo do poema essa consciência terrena aparece em diálogo com o que ocorre no mundo celestial, oferecendo a medida dos conflitos que rondam o eu lírico, em devaneio.

Na penúltima estrofe do poema, o emprego dos verbos oscila entre presente e passado, como se estivesse descrevendo algo que viveu — *Qué día he sobrevenido* — mas como se a sensação fosse forte e duradoura no tempo, resvalando no presente. Nesta sexta estrofe aparece a imagem do cavalo, em alusão à vinda de Jesus, em luta contra as feras, conforme descrito no livro do Apocalipse⁵⁷. Observa-se, contudo, uma mudança na caracterização do cavalo. Enquanto no livro sagrado ele é branco, com muitos diademas na cabeça e vestido com um manto vermelho, Neruda o caracteriza como: *He oído relinchar su rojo caballo/ desnudo, sin herraduras, y radiante*”, ou seja, vermelho (em alusão ao

⁵⁷ “11 Vi ainda o céu aberto: eis que aparece um cavalo branco. Seu cavaleiro chama-se Fiel e Verdadeiro, e é com justiça que ele julga e guerreia. 12 Tem olhos flamejantes. Há em sua cabeça muitos diademas e traz escrito um nome que ninguém conhece, senão ele. 13 Está vestido com um manto tinto de sangue, e o nome é Verbo de Deus. 14 Seguiam-no em cavalos brancos os exércitos celestes, vestidos de linho, fino e de uma brancura imaculada” (Apocalipse, 19:11-14).

comunismo, talvez) e despido. No quinto verso, o eu lírico, empregando os verbos no presente, assume o comando do cavalo, tomando o lugar originalmente destinado a Jesus. Neste contexto, galopando, passa por igrejas e por quartéis (espaços terrenos) sendo perseguido pelo que caracteriza como um exército impuro (os pecadores e/ou os detentores do poder político, talvez). Os dois últimos versos da sexta estrofe: “*Sus ojos de eucaliptus roban sombra,/ su cuerpo de campana galopa y golpea*” apresenta um cenário onírico, confuso, conturbado, trazendo aspectos que reforçam a força do olhar, a presença da sombra e um cenário no qual o cavalo galopa e golpeia ao mesmo tempo.

A sétima e última estrofe do poema, composta apenas por um dístico: “*Yo necesito un relámpago de fulgor persistente,/ un deudo festival que asuma mis herencias*”, apresenta o desejo do eu lírico em perpetuar-se no tempo. Tais versos dialogam com o Apocalipse Bíblico, especialmente, com a seguinte passagem: “Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma mulher revestida de sol, a lua debaixo dos seus pés e na cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava de dores, sentindo as angústias de dar a luz” (Apocalipse, 12: 1-2). Essa passagem trata especificamente do nascimento de Jesus, que conforme a doutrina cristã seria responsável por “salvar o mundo”. Nesse contexto, no poema, valendo-se do espaço onírico, o eu lírico dialoga com o texto bíblico, colocando-se como o próprio Deus e desejando que suas ideias sejam perpetuadas no tempo.

Conforme se observa, os poemas “Maran Atha” e “*Caballo de los sueños*” dialogam com o texto bíblico, especialmente com o Livro do Apocalipse. Entretanto, o poema de Murilo Mendes não apresenta um mergulho tão intenso na estética surrealista, enquanto o poema de Neruda o faz de maneira bastante demarcada. Talvez por isso, Murilo Mendes, em “Maran Atha”, tenha ficado no desejo de que a vinda de Jesus se materialize para resolução dos problemas terrenos, enquanto Pablo Neruda, valendo-se da possibilidade de criação em um mundo onírico, tenha tido a oportunidade de recriar a cena de sua própria estadia no campo celestial, fazendo-se parte integrante dos acontecimentos e lutando diretamente contra tudo e contra todos, na cena do juízo final.

4.3 A imagem da sombra em *Poesia Liberdade* e *Residencia en la tierra*

O vocábulo sombra, em sentido de dicionário, comporta uma carga significativa diversificada: interceptação da luz por um ser opaco, particularidade do que é escuro, escuridão, noite; alude a vocábulos em sentido figurado, tais como vestígio, leve aparência,

mácula, defeito, espírito, visão, fantasma, mistério, entre outros; e também compõe uma série de expressões — lançar uma sombra sobre, viver na sombra, ter medo da própria sombra, passar como uma sombra — entre outras. Curiosamente, a imagem da sombra, sob diversos significados, ronda o universo poético de Murilo Mendes e Pablo Neruda, nas obras escolhidas como *corpus* para esta tese. Tal constatação nos conduziu a pensar sobre a relação que pode ser estabelecida entre o vocábulo, o Surrealismo e a produção dos poetas, especialmente nas obras estudadas.

Antes de adentrarmos no texto poético, acreditamos ser necessário, a título de contextualização, mencionar aspectos relacionados ao conceito de sombra e sua relação com a literatura. Sobre o assunto, Schimidt e Santos (2019) assinalam que:

Na linguagem formal do dicionário “sombra” é a claridade atenuada pela interposição de um objeto entre ela e a luz, forma-se então uma silhueta escurecida sobre uma superfície oposta à luz. A palavra “sombra” na literatura pode trazer a conotação de um perseguidor ou de anonimato. Ainda pode evocar a ideia de espectros, trevas ou infortúnios envolvendo a sua menção, numa abordagem metafórica (Schimidt; Santos, 2019, p. 50).

Desta definição emergem alguns aspectos que merecem destaque: a ideia de silhueta e sua possibilidade de projeção para além do corpo físico, o fato de ser algo que paira entre o concreto e o abstrato — já que é visto, mas não pode ser tocado — situando-se entre objeto e uma luz e, principalmente, a abordagem metafórica que aproxima e ressignifica o vocábulo a partir da literatura, configurando-se como campo profícuo para a materialização das ideias surrealistas. Interessante pensar também, no conceito de silhueta, que assume dimensões distintas, não estando limitado aos contornos do ser e/ou objeto que lhe dá vida. Logo, metaforicamente, pode sair do lugar de dependência, assumindo um protagonismo capaz de projetar imagens que dizem sobre o homem, as relações que configuram sua existência e a manifestação e/ou subversão da realidade. Sobre o uso da sombra na condição de imagem poética, é interessante considerar a contribuição de Leal e Lins, quando estes afirmam que “[...] nota-se a riqueza metafórica que agrega ao texto literário. Seja na poesia seja na prosa, escritores de épocas diversas utilizam este elemento estético para a composição de suas obras e demonstram a pluralidade de significações presente em sua unidade” (Leal; Lins, 2023, p. 1480). Nesse contexto, propomos a leitura das obras, que compõem o *corpus* desta tese, a partir de um olhar atento às distintas conotações que a palavra/imagem da sombra pode assumir.

Em *Poesia Liberdade* (1947), já no primeiro poema, “Poema presente”, analisado no segundo capítulo, a imagem da sombra aparece de forma invertida e surreal, não como um reflexo do corpo, mas, com a prerrogativa de pedir por sua existência plena: “Sombras pedindo corpos/ Esperam desde o dilúvio/ O sopro de um puro espírito/ Separam a luz da luz” (Mendes, 1995, p. 401). Nesses versos, marcados por uma intertextualidade com a Bíblia Sagrada — menção ao dilúvio e puro espírito — a imagem da sombra serve para ilustrar a existência sombria e fragmentada do homem em meio à guerra. Assim, não é o corpo que reflete a imagem da sombra, mas, ao contrário, a sombra protagoniza a possibilidade de advogar em prol de homens inteiros, alicerçados pela esperança oriunda nos preceitos religiosos. Além disso, o fato de a sombra, no contexto do poema, ser responsável por “separar a luz da luz”, afastando, de certa forma, a iluminação, remete ao mito da caverna de Platão. A alegoria da caverna, do referido autor, presente na obra *A república* (380, a. C.) propõe uma reflexão sobre a questão do conhecimento a partir da ação de homens, presos a uma caverna e sujeitos apenas a uma percepção distorcida da realidade, a partir da simulação de sombras e ecos. Esses prisioneiros não conhecem, de fato, as possibilidades do mundo real e ficam sujeitos a uma realidade limitada à projeção. Analogicamente, em “Poema presente”, quando as sombras “pedem” pelos corpos, o eu lírico inverte a lógica da projeção conferindo à sombra um *status* elevado em relação ao homem. Logo, possivelmente, o eu lírico está clamando, metaforicamente, pela possibilidade de que os homens de seu tempo “saiam da caverna”, pois a condição de antiflâneur que os configura é insuficiente para determinar todas as possibilidades da essência humana.

O segundo poema do livro “Poema Estático”, também traz a imagem da sombra, contudo, apresenta uma conotação distinta da utilizada no primeiro poema. Em seu sétimo verso, tem-se a impressão de que o eu lírico entra em confronto consigo mesmo: “Confronto-me com o sexo e a sombra” (Mendes, 1995, p. 401), valendo-se da utilização de um verbo em primeira pessoa. Os versos seguintes oferecem um panorama de que o ato sexual é justificado pela necessidade de promover a manutenção do ciclo da vida: “Formas esperam/ Nossa cooperação/ No campo fértil/ Da funda Morte,/ Da vida envolvente/ Sempre a crescer” (Mendes, 1995, p. 402). O uso do verbo confrontar, entendido no sentido de estar frente a frente com alguém, atrelado à utilização do vocábulo sombra, provoca algumas reflexões: a sombra seria o reflexo do próprio eu lírico? Seria, metaforicamente, utilizada para personificar sua parceira sexual? Poderíamos ser mais

ousados e dizer que essas novas formas seriam uma alusão à necessidade de um novo projeto literário que desse conta de “traduzir” esse homem que vive a mercê do ambiente conflituoso? O confrontar-se com o outro e consigo mesmo resultaria em um movimento capaz de impulsionar a arte e a vida? Difícil responder com precisão tais questionamentos. Contudo, desses versos emerge claramente um diálogo com a representação do ciclo humano: concepção da vida e morte. Nesse contexto, a imagem da sombra se faz presente, levando-nos a presumir, por parte do poeta, a proposição de um desejo de cooperar com o processo de evolução humana, aludindo, metaforicamente, à necessidade de avanço em termos de representação estética.

Além desses dois poemas iniciais da obra, observa-se a utilização da imagem da sombra, sob diferentes conotações, em outros poemas de *Poesia liberdade*. Em “A noite e suas operações”, por exemplo, a sombra continua sendo apresentada de forma personificada, em meio a versos recheados por associações insólitas, surreais: “A música da sombra cruel/ Põe corações em movimento./ Um distante carro fúnebre/ Leva cadáveres de flores” (Mendes, 1995, p. 405). Aqui, a “sombra cruel” é utilizada como uma metáfora da guerra, simbolizando sua capacidade de criar um cenário fúnebre, de desolação e morte. É quase palpável a existência de um ser que sente intensamente a cena descrita, ouvindo e sentindo toda a força do contexto que promove a presença de homens, destituídos de vida e prontos para o sepultamento. Em “Poema Dialético”: “Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror/ Caminham conduzindo o castigo e a sombra dos seus atos” (Mendes, 1995, p. 411), o vocábulo sombra pode ser entendido como peso, consequência ou reflexo, aludindo ao caráter religioso que configura a poética de Murilo Mendes, especialmente no que concerne à imagem de que o ser humano deve responder pelos atos praticados na vida terrena. Em “O Cemitério”, observa-se um cenário claramente surreal: um céu azul, com animais, embalado pelo som de uma corneta. A força imagética da linguagem, em tom onírico, permite vislumbrar um ambiente fúnebre, embalado pelos ventos e pela presença dos mortos, que esperam pelo dia da ressurreição, conforme preceitos bíblicos. No contexto desses versos, fica em evidência uma imagem em particular: “Duas crianças tomam sombra/ Sentadas em um túmulo” (Mendes, 1995, p. 421). A cena poética traz um contraste entre dois ambientes: um mundo espiritual e/ou surreal, marcado pela presença dos mortos em meio à atmosfera de mistério que ronda a imagem de um cemitério, em contraposição à presença de crianças, que, aparentemente, aproveitam, de forma serena e despreocupada, a sombra de um túmulo. No entanto, o uso

do verbo tomar, sinalizando que essas crianças “bebem” dessa sombra, denuncia o fato de que são ou serão diretamente influenciadas pelo mundo sombrio, misterioso e fúnebre, que compõem o ciclo de vida do qual fazem parte.

É importante destacar, retomando a contribuição de Carnier (2015) presente no segundo capítulo, o fato de que a imagem da sombra, na maioria das ocorrências, relaciona-se com o cenário de noite propagado nos versos de *Poesia Liberdade*. Sobre tal aspecto, é interessante observar que, no poema “Tempo íntimo”, ao divagar sobre a forma da noite, a imagem da sombra é requerida em mais de um verso:

TEMPO ÍNTIMO

A forma da noite carrega
Lanternas à esquerda e à direita

Sombrio passageiro estendeu
As mãos de humanidade
Sobre os campos talados
Gerando trombones de queixas.

Correu para se alcançar.
Para suprimir o descanso à sombra das pirâmides
Para ouvir a confiança do vegetal
E ficar simples, anônimo, no universo dos contrastes
— O próprio avesso desta criação.

(Mendes, 1995, p. 422)

“Tempo íntimo” é composto estruturalmente por três estrofes: um dístico, um quarteto e um quinteto. Já na primeira estrofe é possível observar a imagem da noite dominando a cena poética. O uso do vocábulo forma, que, em sentido de dicionário serve à empreitada de definir aspectos físicos de objetos e seres, caracteriza o tempo da noite, marcado pela incidência de luz nas duas extremidades (direita e esquerda), anunciando, em consequência, a presença da sombra, a qual reflete sobre os seres humanos.

Na terceira e última estrofe, a utilização do verbo “correr” introduz a ideia de movimento, mas, ao mesmo tempo, paralisa, sinalizando que o verdadeiro intuito do eu lírico é encontrar-se consigo mesmo. Tal constatação justifica o título, pois diz respeito a um tempo que é particular, interior, reflexivo e, conseqüentemente, perturbador. O segundo e terceiro versos são introduzidos pela preposição “para”, a qual indica direção. Nesse contexto, o eu lírico corre, advogando em prol de viver, metaforicamente, de forma anônima. O segundo verso traz a segunda ocorrência da palavra sombra no poema, atrelada à imagem das pirâmides (na condição de túmulo, talvez) e a figuração do verbo suprimir, no sentido de extinção, demonstrando uma carga de sentidos metafóricos e surreais. O

vocábulo sombra, antecedido pela junção de preposição com artigo “à” é empregado no sentido de estar “sob a proteção de” ou “ao amparo de”, lembrando que, no poema, ele não deseja tal proteção. A leitura dos últimos versos: “E ficar simples, anônimo, no universo dos contrastes/ — O próprio avesso desta criação”, dialogam, mais uma vez, com a imagem de Jesus, que foi concebido para estar em evidência, vendo e ouvindo as confidências de seres inseguros quanto à própria identidade. Por fim, convém ressaltar que “Tempo íntimo”, carrega marcas do Surrealismo, como o “trombone de queixas” e “confidência do vegetal”, imagens puramente surrealistas atreladas à questão da sombra.

A exemplo do que ocorre nos poemas de *Poesia Liberdade*, analisados anteriormente, Pablo Neruda, em *Residencia en la tierra*, também vale-se da imagem da sombra como instrumento de composição poética. Buscando evidenciar tais ocorrências, apresentamos, na continuação, análise de alguns trechos dos poemas “*Débil del alba*”, “*Arte Poética*”, “*Significa Sombras*” e “*Entrada a la madera*”, os quais apresentam versos que lançam mão da imagem da sombra para compor o mundo em putrefação representado nas obras *Residencia en la tierra I e II*. Disponibilizamos, também, análise do poema “*Sistema Sombrio*”, citado de maneira completa.

Em “*Débil del alba*”, observa-se a composição de um ser infeliz, sobrevivendo a um dia triste, frio e cinza. Este contexto o faz naufragar no vazio e, ao mesmo tempo, o mantém cercado a um cenário de pranto, oferecendo a justaposição de duas situações que se complementam quanto à empreitada de oferecer a imagem de desolação que marca a composição de tal sujeito. O título anuncia a presença de alguém “*débil*”, ou seja, “fraco”, desfrutando da experiência que comporta o alvorecer, na condição de sombra: “*Porque se fue de tantos sitios la sombra húmeda, callada,/ de tantas cavilaciones en vano, de tantos parajes terrestres/en donde debió ocupar hasta el designio de las raíces,/ de tanta forma aguda que se defendía*” (Neruda, 2009, p. 43). Nesses versos, a sombra serve para caracterizar um ser que vive à margem das coisas e das relações, enquanto deveria ser protagonista de sua vida. Percebe-se uma alusão ao ser humano que não vive em plenitude e que se contenta com o anonimato, sendo, de fato, apenas um reflexo do que deveria ser.

Em “*Arte Poética*”, a imagem da sombra aparece desde o primeiro verso: “*Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,/ dotado de corazón singular y sueños funestos, precipitadamente pálido, marchito en la frente/y con luto de viudo furioso por cada día de vida*” (Neruda, 2009, p. 66). Nesse poema, observa-se uma conotação diferente em relação ao sentido de sombra utilizado no poema “*Débil del Alba*”. Há um eu lírico

impondo-se como um desbravador, em um cenário onírico. Nesse cenário, as sombras são reflexo de elementos que povoam o imaginário do eu lírico e estão no espaço, servindo como obstáculo para sua passagem. A imagem é agrupada junto a distintos elementos — espaço, guarnição, donzelas — em uma cenário surreal, representando o estado de confusão do eu lírico que se coloca na posição de enfrentamento em relação a tudo e a todos, com fúria e com desejo de defender o direito à vida.

No que se refere a “*Significa sombras*”, último poema de *Residencia en la tierra I*, o vocábulo aparece apenas no título. Contudo, seu sentido ressoa na composição do poema como um todo, conforme se observa nessas duas primeiras estrofes:

*Qué esperanza considerar, qué presagio puro,
qué definitivo beso enterrar en el corazón,
someter en los orígenes del desamparo y la inteligencia,
suave y seguro sobre las aguas eternamente turbadas?*

*Qué vitales, rápidas alas de un nuevo ángel de sueños
instalar en mis hombros desnudos para seguridad perpetua,
de tal manera que el camino entre las estrellas de la muerte
sea violento vuelo comenzado desde hace muchos días y
meses y siglos?*

(Neruda, 2009, p. 101)

Nesses versos, a imagem da sombra está diretamente associada à obscuridade que ronda o ciclo da vida humana, resvalando diretamente na questão da passagem do tempo, representado pela menção a dias, meses e séculos. Na primeira estrofe, observa-se um sentimento de desamparo e/ou falta de esperança em relação à vivência social. O tom interrogativo, utilizado nestas duas estrofes iniciais, serve como um recurso apelativo, convidando o leitor à reflexão sobre a dificuldade de viver no mundo sombrio no qual o eu lírico está inserido. Vale destacar o tom surrealista que ronda a composição dos versos, especialmente, pela referência ao “*ángel de sueños*”, figura recorrente nos poemas de *Residencia en la Tierra I e II*. Importante registrar também a analogia estabelecida entre o mundo sombrio, triste, sem perspectivas e a imagem da água em tons escuros, evidenciando, mais uma vez, a forte presença da água e o sentimento de queda que ronda a descrição do tempo em *Residencia en la tierra*, conforme sugerido por Patrino (2011), em discussão presente no terceiro capítulo. Na segunda estrofe, o tom de indagação continua dominando a cena poética. Dessa forma, o eu lírico problematiza sobre a necessidade de um novo anjo do sonho que o permita acreditar em um ciclo humano mais “seguro”. Sobre

o assunto, é importante recuperar a leitura do poema “*Colección Nocturna*”, analisado no terceiro capítulo, no qual o eu lírico apresenta-se de forma otimista justamente por ter vencido o anjo do sonho: “*He vencido el ángel del sueño, el fuego alegórico:*” (Neruda, 2009, p. 54). Logo, ao que parece, sua estadia no espaço noturno, na condição de vencedor, não foi suficiente para suprimir as inseguranças que demarcam suas fragilidades reais. O uso da expressão “*camino entre las estrellas de la muerte*”, atrelado à menção a um voo relacionado a vocábulos que remetem à questão temporal (*días, meses e siglos*), sinaliza para sua consciência sobre a finitude da vida terrena e ao mesmo tempo faz referência à continuidade desta, impressão confirmada pelo uso da palavra “eternamente”, disposta na quarta estrofe, e pela expressão “*seguridad perpétua*”, disposta no segundo verso da segunda estrofe. Por fim, é importante destacar o toque de ironia contido nessas indagações.

O poema “*Entrada a la madera*”, mantém o movimento de descida observado em “*Significa sombras*”, acrescentando à imagem da sombra, uma noção espacial, de lugar: “*Caigo en la sombra, en medio/ de destruidas cosas,/ y miro arañas, y apaciento bosques/ de secretas maderas inconclusas,/ y ando entre húmedas fibras arrancadas/al vivo ser de sustancia y silencio*” (Neruda, 2009, p. 147). Conforme se observa, há um movimento de descida do eu lírico em direção a um ambiente insalubre, em putrefação. Neste contexto, a composição da madeira, umedecida e em decomposição, abriga um espaço sombrio e surreal, o qual, conseqüentemente, hospeda uma série de elementos distintos: coisas destruídas, as aranhas típicas de ambientes sujos e uma série de emoções. Em meio a estes elementos, aparecem verbos na primeira pessoa do singular — *miro, apaciento, ando* — indicando a ação e/ou processo de luta do eu lírico em meio ao cenário que se descortina. Por outro lado, o último verso traz a imagem do silêncio, revelando que todo esse cenário de caos e de luta, ocorre na atmosfera silenciosa do espaço onírico. Vale destacar, mais uma vez, a força imagética que emana dos versos, oportunizando ao leitor adentrar com mais intensidade na cena poética.

A exemplo do que ocorre em “*Significa Sombras*”, o poema “*Sistema Sombrío*”, também anuncia, desde o título, uma possibilidade de utilização da imagem da sombra para fins de definição do mundo em putrefação, que compõe o cenário das Residências. Em sentido de dicionário, a palavra “sistema” serve para designar um agrupamento de elementos e/ ou instituições que, de certa forma, conduzem a uma espécie de subordinação social. Logo, no contexto do poema, o vocábulo sombra, utilizado para designar ou

caracterizar um sistema, anuncia uma experiência voltada para efervescência de um mundo marcado por conflitos de distintas ordens:

SISTEMA SOMBRÍO

*De cada uno de estos días negros como viejos hierros,
y abiertos por el sol como grandes bueyes rojos,
y apenas sostenidos por el aire y por los sueños,
y desaparecidos irremediabilmente y de pronto,
nada ha substituido mis perturbados orígenes,
y las desiguales medidas que circulan en mi corazón
allí se fraguan de día e de noche, solitariamente,
y abarcan desórdenes y tristes cantidades.*

*Así, pues, como un vigía tornado insensible y ciego,
incrédulo y condenado a un doloroso acecho,
frente a la pared en que cada día del tiempo se une,
mis rostros diferentes se arriman y encadenan
como grandes flores pálidas y pesadas
tenazmente sustituidas y difuntas.*

(Neruda, 2009, p. 67)

“*Sistema sombrío*” configura-se como um poema curto, composto por apenas duas estrofes: uma oitava e um sexteto, sendo permeado por imagens surrealistas. Sobre a questão estrutural, é necessário destacar que, a exemplo do que ocorre em outros poemas da obra, o primeiro verso começa com letra maiúscula, sendo todos os outros separados por vírgula e dispostos de forma aditiva. Na primeira estrofe, o poeta lança mão do uso anafórico da conjunção “y” no início da maioria dos versos, como forma de intensificar essa ideia de adição e da proposição de uma escrita automática. A primeira estrofe já apresenta uma abordagem sobre a questão temporal — *días negros como viejos hierros* — a partir da qual podemos tirar duas importantes conclusões: o uso da unidade temporal (*días*) para cristalização de um período (aludindo à quantificação de um tempo) e a negatividade que configura tal experiência, percebida a partir da utilização dos vocábulos “negro” e menção a algo velho, em alusão a um sistema e/ou mundo sombrio, triste e deteriorado. Os versos seguintes dessa primeira estrofe trazem imagens puramente surreais: o amanhecer sendo associado à presença de bois vermelhos, soltos no ar, em um cenário de sonho. Tal descrição lembra o início do poema “O Cemitério”, de Murilo Mendes: “Céu azul com animais/ E uma corneta ecoando” (Mendes, 1995, p. 421), sinalizando uma aproximação entre a configuração do espaço onírico que permeia a poética de ambos, nas obras analisadas. No poema nerudiano, esse espaço onírico oportuniza a oscilação entre a existência ou não dessas imagens no imaginário do poeta, em devaneio, mas, não apaga o sentimento de desalento vivenciado, cotidianamente, no

mundo terreno. O uso dos vocábulos: solitariamente, desordem e tristes quantidades, oferecem a dimensão do quanto esse sistema sombrio o perturba e o entristece, seja em sonho ou acordado.

A segunda estrofe traz o eu lírico na condição de espectador deste sistema sombrio, lembrando que tal condição não se efetiva por um desejo do poeta. O uso da expressão “*condenado a um doloroso acecho*” oferece a dimensão de que a aparente passividade que marca a trajetória do eu lírico, a qual o converte em insensível, cego e incrédulo, ocorre por força da subordinação ao sistema que gere o mundo em processo de decomposição e/ou putrefação. No entanto, a ideia de que se encontra à espreita sinaliza para o fato de que seus versos são sua forma mais genuína de questionar a realidade na qual está inserido. Logo, as amarras de um processo condenatório não o paralisa, como sugere no poema. Interessante assinalar, também, a ideia da parede, na condição de barreira, criada a partir da contabilização do tempo e a menção a distintos rostos, aludindo às distintas facetas do poeta. Os versos finais trazem à imagem da flor, destituída da beleza que lhe é peculiar, como forma de evidenciar que o sistema sombrio, anunciado desde o título, apaga o vigor que deveria caracterizar um ser humano em posse de todas as suas possibilidades.

A leitura dos poemas evidenciou as distintas conotações que marcam a empregabilidade da imagem da sombra nos versos analisados, demonstrando a riqueza de possibilidades que o uso metafórico da imagem pode proporcionar à literatura. Neste contexto, ainda que estejamos conscientes sobre os perigos da generalização, podemos dizer, a partir dos poemas mencionados ao longo deste tópico, que em Murilo Mendes, observa-se uma maior variação nos sentidos atribuídos à imagem da sombra (quase sempre ligada à presença da noite), enquanto, em Pablo Neruda, a imagem serve para dialogar com a questão temporal, trazendo, na maioria das ocorrências, a descrição de um mundo em putrefação, recontado sob a égide de um cenário onírico, surreal.

Há ainda, outro aspecto que os diferencia: a relação que pode ser estabelecida entre a imagem da sombra e a busca pela representação da essência humana. Nesse contexto, é importante trazer para discussão o conceito de “duplo” e sua relação com a literatura, lembrando que essa é uma característica atribuída a vários poetas da época, tais como Fernando Pessoa, TS Eliot, Ezra Pound, entre outros. Entre as várias referências que tratam sobre a temática, acreditamos que as contribuições de Cristina Martinho⁵⁸, nos ajudará

⁵⁸ Texto disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. Não apresenta data e página.

quanto à empreitada de estabelecer um diálogo entre o conceito e a manifestação do duplo, especialmente, quanto à empreitada de pensar em versos que compõem dois poemas analisados neste tópico: “Poema estático” e “*Sistema Sombrio*”.

O texto da estudiosa traz uma série de aspectos que nos auxilia quanto à empreitada de refletir melhor sobre a questão. Inicialmente traz a concepção religiosa que instaura a separação do homem em “corpo e alma” (natureza dupla do homem), estabelecendo, em consequência, a ideia de que o ser humano convive com a consciência sobre a incompletude do ser. Esse contexto de insegurança abre espaço para uma série de questões que extrapolam o campo do real, tornando-se campo profícuo para materialização das ideias surrealistas, pois: “O duplo pertence ao lado escuro do mundo da mitologia e do folclore. Representa a dualidade em seu aspecto mais perplexo e sinistro” (Martinho, s/d, s/p). Sobre tal aspecto, é interessante retomar, mais uma vez, a citação de Nazário (2008), disponível no primeiro capítulo, quando este problematiza o fato de que os surrealistas propunham o uso do maravilhoso como possibilidade criadora. Nesse ponto, é interessante lembrar as figuras mitológicas que passeiam pelos versos de Murilo Mendes, como, por exemplo, a figura das Erínias, presentes em “Tempo íntimo”. Cristina Martinho retoma, também, o conceito de arquétipo da dualidade universal, evidenciando tratar-se de uma temática discutida no século XIX, a qual instaura a noção do homem representado pela divisão entre um “eu” e o “alter ego” (outro eu), reafirmando o fato de que sua materialização foge de esquemas relacionados ao real. Ao falar sobre a instauração do duplo no plano simbólico, afirma que:

O dado expressivo, *numem* interior se consubstancia na entidade exterior - eis o duplo poderoso, a possibilidade de mergulhar no real precário, transitório, fugitivo. Festa de vida e de morte. Comemoração do auto-conhecimento e do auto-anular-se. Momento de enlevo e frustração, êxtase e agonia (Martinho, s/d, s/p).

Tais aspectos dão sentido a alguns poemas presentes em *Poesia Liberdade* (1947), pois Murilo Mendes mergulha nos dramas que marcam a vida de sujeitos inseridos em um campo social precário e transitório, valendo-se da dualidade vida/morte para compor suas reflexões sobre o ciclo de vida de sujeitos (corpo/alma) destituídos de esperança. Além disso, utiliza a composição dos versos para externar toda a fragilidade que compõe a ideia de incompletude do ser. Neste processo, utiliza a imagem da sombra em planos diversos. Neste contexto, “A realidade do duplo e a compulsão em escamoteá-lo acabam por fazer com que seu eu transite incessantemente de um polo ao seu contrário” (Martinho, s/d, s/p).

Em “Poema Estático”, por exemplo, Murilo Mendes apresenta a ideia de conflito entre estes polos opostos ao dizer: “Confronto-me com o sexo e a sombra” (Martinho, 1995, p. 401), valendo-se do pronome reflexivo “me” para evidenciar que a ação e/ou luta é interna e permeada pela presença de sua própria sombra, que tanto pode representar corpo *versus* alma, quanto eu *versus* alter ego.

No que concerne aos poemas de Pablo Neruda, o conceito de duplo não dá conta de explicar sua natureza múltipla. Ainda que os dois poetas tratem dos dramas que permeiam a essência humana, valendo-se do ciclo “vida/morte” e de um sujeito social perdido e sem perspectivas; a essência do eu lírico nerudiano é complexa demais para caber em dualidades. Em “*Sistema Sombrío*”, por exemplo, o eu lírico anuncia a existência de seus distintos rostos: “*mis rostros diferentes se arriman y encadenan*”. Logo, a imagem subjacente à junção de mais de um rosto, de forma acorrentada, além de propagar a ideia de deformação, acena para o fato de que há um conflito interno muito intenso. Tal imagem lembra a figuração humana presente na Tela *O Anjo da Casa ou o Triunfo do Surrealismo* (1937), de Marx Ernest, analisada no primeiro capítulo. Tanto no poema de Neruda quanto na tela, fica latente uma guerra interna, uma briga entre o consciente e o inconsciente, real e irreal, que se desdobram em um intenso conflito existencial. Logo, em “*Sistema Sombrío*”, há uma pulverização desse “eu” em múltiplas origens e rostos diferentes, como um sujeito plural, multifacetado, que não se reconhece mais em uma identidade fixa e estável diante do mundo sombrio.

4.4 Imagem da guerra em *Poesia Liberdade e Tercera Residencia*.

Yo ESCRIBIR sobre el tiempo y sobre el
 agua,
 describir el luto y su metal morado,
 yo escribí sobre el cielo y la manzana,
 ahora escribo sobre Stalingrado.
 (Neruda, 1961, p. 77)

Os versos em epígrafe, que compõem a primeira estrofe do poema “*Nuevo Canto de Amor a Stalingrado*”, anunciam uma mudança substancial na poética de Pablo Neruda, sobre a qual não havíamos refletido quando da proposição inicial desta tese, ou seja, estudar *Poesia Liberdade* (1947) em comparação com as *Residencias* de Pablo Neruda. Ao longo das muitas leituras dos poemas constantes nas três obras, percebemos uma diferença substancial entre *Residencia en la tierra I/II* e *Tercera Residencia*, tanto no que se refere a

aspectos temáticos, quanto estruturais e/ou estéticos. Conforme se observa, nos três capítulos iniciais desta tese, quase não constam referências a poemas presentes em *Terceira Residencia*, publicada em 1947, justamente porque a discussão girou em torno de observar as marcas do Surrealismo nos versos do chileno e tais marcas não se constituem como escopo central da referida obra. Tal constatação nos leva a pensar sobre dois importantes aspectos. Primeiro, comprova a proposição de Octavio Paz (1984), conforme discussão presente no terceiro capítulo, quando o estudioso afirma que Neruda não foi surrealista, mas, utilizou dos preceitos surrealistas em alguns momentos de sua vida literária. Nesse contexto, podemos dizer, a partir dos poemas de *Residencia en la tierra I e II* analisados ao longo desta tese, que o Neruda surrealista se fez presente quando da elaboração destas obras. O segundo aspecto diz respeito à manifestação do movimento surrealista na América Latina, pois o estudo comparado entre as obras *Poesia Liberdade* (1947) e *Tercera Residencia* (1947), publicadas em período concomitante, evidencia que, enquanto o poeta brasileiro fazia uso das marcas do movimento, Neruda já o havia “abandonado”. Logo, se pensarmos no processo de escrita de *Residencia en la tierra I*, composta por poemas que começaram a ser elaborados em 1925, podemos dizer que Neruda foi responsável por “creditar” ao Chile uma primazia quanto à materialização do Surrealismo na poesia latino-americana, em relação ao Brasil.

Ainda considerando os versos em epígrafe, a partir dos quais Neruda anuncia um compromisso em falar sobre Stalingrado, anunciamos uma diferença temática entre as *Residencias*, visto que, enquanto os dois primeiros livros apresentam, essencialmente, imagens relacionadas a um mundo em putrefação (apesar de as obras não apresentarem referências explícitas à Primeira Guerra Mundial, acreditamos que esse mundo em putrefação é reflexo de tal acontecimento), em *Tercera Residencia*, Neruda volta seu olhar quase que totalmente para representação de um mundo à mercê da guerra, especialmente a Guerra Civil Espanhola e Segunda Guerra Mundial. Sobre esse assunto, é importante destacar a influência da estadia de Neruda na Espanha, enquanto ocorria a Guerra Civil Espanhola (1936), período no qual escreveu a coletânea *España en el corazón* (1937), que faz parte da obra *Tercera Residencia* (1947).

A partir dessa contextualização e considerando que a temática da guerra também compõe o universo de *Poesia Liberdade* (1947), conforme apontado por distintos estudiosos mencionados no segundo capítulo, apresentamos o último tema a ser explorado, nesta tese, em relação às obras que compõem o *corpus* desta pesquisa: a imagem da guerra.

No que se refere à *Poesia Liberdade* (1947), poderíamos elencar muitos poemas que utilizam a imagem da guerra como matéria poética, como por exemplo: “Choques”, “Pálido guerreiro”, “Os Peixes”, “Poema de Além Túmulo”, “Aproximação do terror”, “A ceia sinistra”, “Desejo”, “Tempos Duros”, “As lavadeiras”, entre outros. Contudo, buscando não fugir da nossa proposição inicial (estabelecer uma comparação entre a materialização da imagem da guerra nos poemas de Murilo Mendes e Pablo Neruda) e dada a impossibilidade de analisar todos os poemas que versam sobre a temática, optamos por apresentar nossa leitura dos poemas “A ceia sinistra” e “Choques”, de Murilo Mendes.

O poema “A ceia sinistra” é composto por trinta versos, estruturados em sete estrofes, em formato livre: um monóstico, uma décima, um quinteto, um terceto, um dístico, um hepteto, e um dístico, respectivamente. Assim como a maioria dos poemas presentes em *Poesia Liberdade* (1947), não apresenta rimas, mas, adianta, desde o título, a iminência de um espaço triste, carregado, pesado, sinalizando para uma musicalidade que caracteriza a ocorrência de ambientes fúnebres. A impressão provocada pelo título, marcado pelo paradoxo entre a positividade que deveria marcar o ato de participar de uma ceia e os sentidos evocados pelo vocábulo sinistro — agourento, funesto —, ganha força na estrofe inicial, quando uma imagem insólita e surreal domina a cena poética, paralisando o leitor:

A CEIA SINISTRA

Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar.

Eis a hora propiciatória, augusta,
 A hora de alimentar os fantasmas.
 ? Quem vem lá, montado num trato de cadáveres,
 Com uma grande espada para plantar no peito da Rússia.
 Outros estendem bandeiras de todos os países,
 Fazem uma cortina de névoa que esconde o cavaleiro andante:
 O homem morre sem ainda saber quem é.
 A morte coletiva apodera-se da morte de cada um.
 A terra chove suor e sangue,
 As ondas mugem.

O tank comanda o homem.
 A alma oprimida soluça
 Num ângulo do terror.
 Alma antiquíssima e nova,
 ? Tua melodia onde está.

O pássaro, a fonte, a flauta,
 A estrela, o gado manso te esperam
 Para os batizares de novo.

Sentados à mesa circular
Aguardamos o sopro do dia.

Os mortos perturbarão a festa inútil.
? Quem lhes trouxe ternura e presentes — em vida.
? Quem lhes inspirou pensamentos e amores castos — em vida.
? Quem lhes arrancava das mãos as espadas e o fuzil — em vida.
Agora eles não precisam mais de carinho ou de flores.
Agora eles estão libertos, vivos,
Pisando calmos sobre nossas covas.

Abraçados à vasta mesa circular
Comemos o que roubamos aos mortos conhecidos e anônimos.

(Mendes, 1995, p. 403-404)

Já na primeira estrofe duas questões se destacam. Primeiro, o eu lírico coloca-se como integrante da cena poética. Segundo, o uso metafórico do mar, com características humanas, servindo a ceia, denota o caráter de surrealidade que marca tal encontro. De certa forma, este dístico inicial prepara o leitor para o que vem a seguir, pois a segunda estrofe traz uma série de aspectos e/ou sensações que compõem o universo do mundo em guerra e que levam, conseqüentemente, à morte humana: trator de cadáveres, imagem da espada, ideia da morte coletiva e a imagem do sangue e do suor que jorra sobre a terra. É necessário destacar também, referência às bandeiras dos países, denotando que a morte coletiva é validada por meio de acordos, nos quais os próprios homens admitem a possibilidade de que outros morram em nome de interesses políticos, econômicos e sociais. Nesta estrofe, aparece ainda a figura do cavaleiro andante, em alusão ao personagem de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de Mancha*, que também aparece no poema “Overmundo”, analisado no primeiro capítulo desta tese. No contexto deste poema, a figura do cavaleiro andante, encoberto pelas bandeiras dos distintos países, serve para representar a existência de homens que não se sentam à mesa dos governantes que decidem os rumos da guerra, mas são profundamente afetados pelas decisões, já que morrem sem saber como, onde e por quê. Ainda nestes versos da segunda estrofe, nota-se explícita referência à Rússia, de forma personificada, sendo golpeada pela espada dos inimigos. Sobre este aspecto, não podemos deixar de mencionar a polarização capitalismo *versus* socialismo que marcou profundamente os ideais políticos que deflagraram a Segunda Guerra Mundial, tendo a Rússia como principal defensora do socialismo. No que se refere à utilização dos preceitos surrealistas na composição desta estrofe, é importante destacar as expressões metafóricas que buscam representar os horrores da guerra: a chuva que deixa de verter água que alimenta a vida para expelir sangue e suor, o alimento que ao invés de

suprir a carência fisiológica do homem alimenta os fantasmas que rondam o mundo em guerra e as ondas do mar que ganham características humanas, lançando mão da fúria e do grito como forma de reagir a todo este cenário sinistro.

A terceira estrofe traz, já no primeiro verso, o tanque de guerra comandando a ação do homem, provocando, em consequência, a morte humana. Nestes versos, é possível, mais uma vez, evocar a religiosidade que configura a caminhada de Murilo Mendes, pois a figura da alma — parte imaterial do homem a qual subsiste após a morte — é utilizada em dois dos quatro versos, atrelada à ideia de opressão e carência de melodia, remetendo a uma existência triste e vazia. A estrofe seguinte traz elementos que lembram a beleza da vida e a musicalidade (pássaro, fonte, flauta, estrela), aludindo à esperança de dias mais belos e destituídos do ambiente bélico que caracteriza o tempo de guerra. A quinta estrofe, constituída por apenas dois versos: “Sentados à mesa circular/ Aguardamos o sopro do dia”, reforça a participação do eu lírico na mesa dos que advogam em prol da paz e esperam que a justiça Divina mostre o seu poder. O uso da expressão “sopro do dia”, dialoga com a Bíblia Sagrada, mais especificamente com o Livro de Gênesis, que diz: “O Senhor Deus formou, pois, o homem do barro da terra, inspirou-lhe nas narinas um sopro de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gênesis, 2:7). No contexto do poema, o sopro da vida é substituído pelo sopro do dia, em alusão, talvez, à esperança de que a guerra termine com o alvorecer.

A sexta estrofe apresenta uma clara reflexão sobre a ideia do homem no pós-morte, período no qual a alma ganha vida. Além disso, evidencia o desejo de que esse homem possa viver em plenitude a vida terrena, pois homenagens póstumas não serão suficientes para supressão das carências que marcaram sua caminhada “terrena”. Sobre a construção estrutural deste poema, é importante observar o uso do ponto de interrogação no início de alguns versos, sinalizando o caráter de questionamento que lhe são inerentes, lembrando tratar-se de uma característica verificada na estrutura da língua espanhola. É necessário destacar, também, o uso reiterado da palavra vida ao final do segundo, terceiro e quarto versos desta sexta estrofe, remetendo à existência terrena, em contraposição ao vocábulo “vivos”, presente ao final do sétimo verso, o qual faz referência à vivência, angariada no pós-morte, tratando, claramente, do conceito bíblico de vida eterna. Ao mencionar a dicotomia vida/morte, e conseqüentemente corpo/alma, Murilo Mendes lança mão da dualidade que marca a identidade humana, conforme preceitos religiosos.

A confecção dos versos “Agora eles estão libertos, vivos,/ Pisando calmos sobre as nossas covas”, atrelados ao sentido exarado pela última estrofe do poema “Abraçados à vasta mesa circular/Comemos o que roubamos aos mortos conhecidos e anônimos”, reforça a atmosfera surreal que ronda a composição dos versos, além de evidenciar a presença do eu lírico, no espaço de discussão, representado pela imagem da mesa circular. Acreditamos que, ao colocar-se no campo das discussões, o eu lírico assume um papel atuante quanto à empreitada de refletir sobre a existência humana a partir de sua experiência e da experiência de quem não resistiu ao mundo marcado por conflitos de distintas ordens. Além disso, sinaliza para a empreitada de pensar em novas formas estéticas que deem conta de representar o sentimento de desolação que marca o tempo de guerra.

A exemplo do que ocorre em “A ceia sinistra”, o poema “Choques” também apresenta características surrealistas, operacionalizadas a partir de metáforas que superdimensionam os fatos e sensações com intuito de oferecer um panorama dos sentimentos que rondam a observação de um mundo em guerra. Em sentido de dicionário, o vocábulo “choque” faz alusão a um encontro e/ou impacto violento entre dois corpos, provocando, na maioria das vezes, uma ruptura das características que marcam suas composições primárias. No contexto do poema, tais choques, que também podem levar à morte, ocorre nos mais distintos níveis, configurando-se como imagem dominante da cena poética:

CHOQUES

O choque de teus pensamentos furiosos
Com a inércia da boca e dos braços dos outros.
O choque dos cerimoniais antigos
Com a velocidade dos aviões de bombardeio.
O choque da foice contra o cristal dos milionários.
O choque das roseiras emigrantes
Com o silêncio das linhas retas nas janelas.

A tempestade calcula um choque de distâncias
Com o lúcido farol e seus presságios.
Chocam-se as águias arrendando a noite
Com o armário que, inalterável, rumina.
Um ouvido resistente poderia perceber
O choque do tempo contra o altar da eternidade.
Choca-se a enorme multidão sacrificada
Com o ditador sentado na metralhadora.
Choca-se a guilhotina erguida pelo erros dos séculos
Com a pomba mirando a liberdade dos horizontes.

(Mendes, 1995, p. 425)

Conforme se observa, “Choques” é composto estruturalmente por dezessete versos, organizados em duas estrofes: um hepteto e uma décima. Não apresenta rimas, contudo, a ideia do choque, atrelado a vocábulos que compõem o cenário de guerra, oferecem sensações sonoras bastante demarcadas ao longo dos versos. Nesse sentido, o uso das distintas armas utilizadas como instrumento de luta fica em evidência: aviões de bombardeio, foice, metralhadora e guilhotina. Além desses artefatos, passíveis de reconhecimento em um contexto de guerra, o eu lírico lança mão de outros instrumentos que além de problematizar sobre o conflito, oferece a medida de suas reflexões sobre o comportamento humano, em comparação com preceitos religiosos. O uso do pronome “teus”, no primeiro verso do poema, anuncia uma relação dialógica entre o eu lírico e seus possíveis interlocutores, a partir da qual vai tecendo uma série de agrupamentos pouco improváveis pela perspectiva do real, mas que servem à empreitada de utilizar a poesia como instrumento de resistência.

Os dois primeiros versos da primeira estrofe denunciam o fato de que em um contexto de guerra um desejo de resistência nem sempre se efetiva, pois está condicionado à ação de outros. Nos versos seguintes, nota-se uma clara referência à Bíblia Sagrada, mais especificamente ao Antigo Testamento⁵⁹, quando faz menção aos cerimoniais antigos, em contraposição à “lei” estabelecida (pelos homens) durante o tempo de guerra. O verso “O choque da foice contra o cristal dos milionários” pode ser lido como uma crítica quanto à discrepância entre o alcance das bombas, direcionadas à multidão e o alcance da foice que faz pouco estrago no patrimônio dos que possuem mais poder aquisitivo. O uso metafórico da expressão “rosas emigrantes”, denunciam a ação dos que são perseguidos e obrigados a deixar o país, denunciando, em consequência, um processo de perseguição política.

A segunda estrofe traz, logo no primeiro verso, a tempestade como metáfora da guerra, na condição de sujeito, dimensionando as relações. A exemplo do que ocorre na primeira estrofe, o eu lírico vai denunciando o choque de termos opostos, como por exemplo: farol *versus* presságios e guilhotina *versus* pomba. Neste processo, em meio aos instrumentos de guerra, vai apresentando elementos que remetem a um significado bíblico, tais como águia (tida como mensageira de Deus), altar (espaço destinado à pregação de um líder religioso), eternidade (aludindo à dicotomia corpo/alma e conseqüentemente à vida

⁵⁹ Trata-se de regulamentos estabelecidos por Deus para o povo de Israel. Em Levítico, por exemplo, há capítulos que tratam dos rituais dos sacrifícios, conforme se observa a seguir: “Fala, disse-lhe ele, aos israelitas. Dize-lhes: Quando um de vós fizer uma oferta ao Senhor, será dentre o gado maior ou menor que oferecereis. Se a oferta for um holocausto tirado do gado maior, oferecerá um macho sem defeito; e o oferecerá à entrada da tenda de reunião para obter o favor do Senhor” (Levítico, 1: 2-3).

contribui para representar o fato de que um bombardeio promove mortes coletivas, usurpando a importância individual dos seres humanos e acenando para a fragilidade desses em relação aos artefatos de guerra. Tais artefatos contribuem para a morte em meio ao fogo, representado no poema a partir da utilização dos vocábulos *chamas* e *cinzas*, sempre em processo de queda. Ao longo do poema, outras imagens típicas do mundo em guerra se fazem presentes, tais como o sangue (representando o esvaio da vida), o pranto (lamentação e tristeza), a imagem da sombra (acentuando o caráter de quem vive “à margem de”) e o sentido de invocação que marca expressão “*madre mía*”, a qual acentua o sentimento de desespero do eu lírico em meio à cena de guerra. Em termos estruturais, é necessário demarcar a importância da forma do poema para leitura e absorção dos seus sentidos: uso acentuado de pontos (vírgulas e pontos de interrogação) promovendo importantes pausas reflexivas e uma intensa vontade de dialogar com todos e com ninguém, além do uso anafórico do “*y*”, presente no sétimo verso, com intuito de fornecer a imagem caótica que marca o curso dos acontecimentos.

Assim como “*Bombardeo*”, “*Maldición*” também faz referência explícita aos fatos que circundam a Guerra Civil Espanhola, trazendo nos versos uma promessa de renascimento de uma pátria duramente castigada pela guerra:

Maldición

*Patria surcada, juro que en tus cenizas
nacerás como flor de agua perpetua,
juro que de tu boca de sed saldrán al aire
los pétalos del pan, la derramada
espina inaugurada. Malditos sean,
malditos, malditos los que con hacha y serpiente
llegaron a tu arena terrenal, malditos los
que esperaron este día para abrir la puerta
de la mansión al moro y al bandido:
qué habéis logrado? Traed, traed la lámpara,
ved el suelo empapado, ved el huesito negro
comido por las llamas, la vestidura
de España fusilada.*

(Neruda, 1961, p. 42)

Trata-se de um poema curto, estruturado em apenas uma estrofe de treze versos, os quais são direcionados à Espanha, de forma personificada. O título, se lido em sentido de dicionário, sugere um caráter de negatividade, atrelado à ideia de “praga” lançada por alguém em relação ao país. Nesse contexto e buscando entender as motivações de Neruda quando da escrita do poema é necessário considerar a contribuição de Hobsbawn (1996) quando este afirma que a Guerra Civil Espanhola foi um confronto armado ocorrido na

Espanha, no período de 1936 a 1939. De um lado, os falangistas, comandados pelo General Francisco Franco e do outro, a Frente Popular, de tendência esquerdista. Os falangistas objetivavam minar a atuação de grupos comunistas que estavam crescendo na Europa, obtendo o apoio da Igreja, do exército e dos grandes proprietários rurais. Em síntese, desejavam implantar um governo autoritário. Já a frente popular contava com apoio dos sindicatos, partidos de esquerda que defendiam os processos democráticos e que queriam combater o nazi-fascismo. A guerra civil provocou inúmeras mortes e muita destruição nas cidades espanholas, conforme se observa neste poema de Pablo Neruda.

Sobre o poema, a estruturação dos versos segue o curso de uma escrita automática, em que o primeiro verso é apresentado em letra maiúscula seguido de todos os outros em letra minúscula, configurando-se, talvez, como um dos poucos aspectos oriundos do Surrealismo. Já no início, fica perceptível o uso da imagem da flor como símbolo de esperança, em contraposição a expressões como “*patria surcada*” e “*boca de sed*”, as quais denunciam a situação espanhola. Neste poema, o poeta dá voz a um eu lírico que assume claramente um posicionamento político em relação à guerra, mostrando-se favorável aos partidos de esquerda e defendendo, conseqüentemente, os processos democráticos. Tal constatação fica evidente nos versos “*que esperaron este día para abrir la puerta/de la mansión al moro y al bandido:*”, pois a prerrogativa de abrir a porta é de quem está no poder, logo, os comandados pelo General Franco, a quem repudia no curso dos versos. A menção à figura dos “mouros” denuncia que tal despreocupação em proteger o país não é recente, visto que lança mão de fatos passados para exemplificar sobre o presente. O eu lírico vale-se do adjetivo “malditos”, utilizado de forma reiterada para qualificar quem, em nome de interesses políticos e econômicos, utiliza dos instrumentos de guerra — machado e serpente (traição) — para destruir o país (em alusão às tropas nazifascistas), assim como os que detinham o poder (General Franco), denunciando uma aliança responsável por converter a Espanha em uma pátria fuzilada. O final do poema é marcado por um tom interrogativo: “*qué habéis logrado?*”, seguido por um convite a verificar o resultado da guerra: um solo empapado pelo sangue dos espanhóis, em meio aos ossos negros oriundos das chamas provocadas pela guerra.

Se em “*Bombardeo*” e “*Maldición*”, Neruda evidencia as ocorrências relacionadas à Guerra Civil Espanhola, em “*Canto a Stalingrado*”, o poeta traz para o cenário poético suas reflexões sobre os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial. Para tanto, menciona

a cidade de Stalingrado, atual Volgogrado, localizada na Rússia, que se converteu em palco para o mais sangrento conflito desse embate mundial.

“*Canto a Stalingrado*” é um poema longo, constituído por oitenta e nove versos, organizado em treze estrofes. São versos livres, sem rimas, mas que anunciam, desde o título, a produção de sons musicais em honra a uma cidade, personificada e convertida em símbolo de resistência:

Canto a Stalingrado

*En la noche el labriego duerme, despierta y hunde
su mano en las tinieblas preguntando a la aurora:
alba, sol de mañana, luz del día que viene,
dime si aún las manos más puras de los hombres
defienden el castillo del honor, dime, aurora,
se el acero en tu frente rompe su poderío,
si el hombre está en su sitio, si el trueno está en su
sitio,
dime, dice el labriego, si no escucha la tierra
cómo cae la sangre de los enrojecidos
héroes, en la grandeza de la noche terrestre,
dime si sobre él árbol todavía está el cielo,
dime si aún la pólvora suena en Stalingrado.*

*Y el marinero en medio del mar terrible mira
buscando entre las húmedas constelaciones
una , la roja estrella de la ciudad ardiente,
y halla en su corazón esa estrella que quema,
esa estrella de orgullo quieren tocar sus manos,
esa estrella de llanto la construyen sus ojos.*

*Ciudad, estrella roja, dicen el mar y el hombre,
ciudad, cierra tus rayos, cierra tus puertas duras,
cierra, ciudad, tu ilustre laurel ensangrentado,
y que la noche tiemble con el brillo sombrío
de tus ojos detrás de un planeta de espadas.*

*Y el español recuerda Madrid y dice: hermana,
resiste, capital de la gloria, resiste:
del suelo se alza toda la sangre derramada
de España, y por España se levanta de nuevo,
y el español pregunta junto al muro
de los fusilamientos, si Stalingrado vive:
y hay en la cárcel una cadena de ojos negros
que horadan las paredes de tu nombre,
y España se sacude con tu sangre y tus muertos,
porque tu le tendiste, Stalingrado, el alma
cuando España paría héroes como los tuyos.*

*Ella conoce la soledad, España,
como hoy, Stalingrado, tú conoces la tuya.
España desangraba su inmenso árbol de sangre
cuando Londres peinaba, como nos cuenta Pedro
Garfias, su césped y sus lagos de cisnes.*

Hoy ya conoces eso, recia virgen,

*hoy ya conoces, Rusia, la soledad y el frío.
 Cuando miles de obuses tu corazón destrozan,
 cuando los escorpiones con crimen y veneno,
 Stalingrado, acuden a morder tus entrañas,
 Nueva York baila, Londres medita, y yo digo "merde",
 porque mi corazón no puede más y nuestros
 corazones
 no pueden más, no pueden
 en un mundo que deja morir solos sus héroes.*

*Lo dejáis solos? Ya vendrán por vosotros!
 Los dejáis solos?*

*Queréis que la vida
 huya a la tumba, y la sonrisa de los hombres
 sea borrada por la letrina y el calvario?
 Por qué no respondéis?
 Queréis más muertos en la frente del Este
 hasta que llenen totalmente el cielo vuestro?
 Pero entonces no os va a quedar sino el infierno.
 El mundo está cansándose de pequeñas hazañas,
 de que en Madagascar los generales
 maten con heroísmo cincuenta y cinco monos.*

*El mundo está cansado de otoñales reuniones
 presididas aún por un paraguas.*

*Ciudad, Stalingrado, no podemos
 llegar a tus murallas, estamos lejos.
 Somos los mexicanos, somos los araucanos
 somos los patagones, somos los guaraníes,
 somos los uruguayos, somos los chilenos,
 somos millones de hombres.*

*Ya tenemos por suerte deudos en la familia,
 pero aún no llegamos a defenderte, madre.
 Ciudad, ciudad de fuego, resiste hasta que un día
 lleguemos, indios náufragos, a tocar tus murallas
 como un beso de hijos que esperaban llegar.*

*Stalingrado, aún no hay Segundo Frente,
 pero no caerás aunque el hierro y el fuego
 te muerdan día y noche.*

Aunque mueras, no mueres!

*Porque los hombres ya no tienen muerte
 y tienen que seguir luchando desde el sitio en que
 caen
 hasta que la victoria no esté sino en tus manos
 aunque estén fatigadas y horadadas y muertas,
 porque otras manos rojas, cuando las vuestras caigan,
 sembrarán por el mundo los huesos de tus héroes
 para que tu semilla llene toda la tierra.*

(Neruda, 1961, p. 73-76).

A primeira estrofe, constituída por treze versos, é marcada pela ideia de contabilização temporal — noite e dia — valendo-se da imagem social que marca a realidade de um lavrador, em alusão a pessoas que vivenciam o curso do tempo em meio a uma experiência de guerra. Os dois primeiros versos introduzem uma interlocução entre tal sujeito social e o raiar do dia, sinalizando a esperança de que o conflito tenha fim, junto ao curso do tempo. O uso recorrente da expressão “dime si”, que marca tal interlocução, denuncia o desejo de algo hipotético, alojado no interior do eu lírico. Nesses versos, estão perceptíveis as imagens que compõem o cenário de guerra: a desarticulação de todas as coisas e/ou relações, a destruição da natureza e a imagem do sangue humano vertendo sobre a terra. No contexto do poema, não se trata de qualquer sangue humano, mas sim do sangue dos “*enrojecidos héroes*”, em alusão à bandeira vermelha que marca o curso do movimento comunista, especialmente dos que defendiam a cidade de Stalingrado e os ideais de luta por ela representados.

Se o lavrador verifica os efeitos da guerra sobre a terra, o marinheiro, presente na segunda estrofe, oferece a dinâmica de um observador situado no mar revolto. Nesses versos, o eu lírico vale-se da imagem da estrela, citada de forma recorrente, como instrumento para livre acesso a Stalingrado. Para tanto, lança mão de todos os sentidos: os olhos que buscam localizar no espaço a estrela vermelha, a intensidade da identificação aos ideais comunistas que reverberam em seu coração, a vontade de tocar a cidade e tudo que representa, além do choro que jorra de seus olhos em face da realidade que demarca o tempo de guerra. A terceira estrofe é marcada por uma invocação à cidade de Stalingrado, ainda metaforicamente representada por uma estrela vermelha, em luta contra um “planeta de espadas”. Nestes versos, o eu lírico clama por resistência, personificando a cidade e conclamando-a a se defender dos ataques inimigos. Tais versos corroboram a fala de Paz (1996), conforme discussão presente no primeiro capítulo, quando o estudioso ressalta, em Neruda, a ideia da poesia como uma atividade subversiva e crítica do mundo.

A quarta estrofe mantém um pedido de resistência a Stalingrado, utilizando a Espanha como interlocutora. Nos dois primeiros versos, o eu lírico credita às duas cidades uma relação de irmandade, devido ao fato de que a Espanha também vivenciou uma situação de guerra, na qual um dos lados defendia os ideais comunistas. Estruturalmente, nota-se o uso anafórico do “y” no início de quatro versos, oferecendo uma ideia de unidade e buscando, de certa forma, elencar os motivos pelos quais Stalingrado deve resistir. Fica latente a imagem do solo que abriga o sangue dos mortos, convertendo-se em campo fértil

para manutenção da ideia de resistência. Os versos finais desta estrofe: “*Y España se sacude con tu sangre y tus muertos,/ porque tú le tendiste, Stalingrado, el alma/cuando España paría héroes como los tuyos*” (Neruda, 1961, p. 74), denota a influência das ideias socialistas para os partidos de esquerda que atuavam na Espanha, oferece uma imagem de esperança em relação ao nascimento de novos heróis e busca, principalmente, incentivar o processo de luta e resistência de Stalingrado, valendo-se da experiência vivenciada pela Espanha. Na quinta estrofe, a presença do país europeu ainda domina a cena poética. Conforme se observa, o eu lírico estabelece um diálogo com a Espanha, exaltando sua capacidade de resistência em meio a um processo solitário e denunciando, em consequência, o quanto outros países europeus — França e Inglaterra — se abstiveram de interferir na Guerra Civil Espanhola. No contexto dos versos, o eu lírico assegura que Stalingrado vivencia o mesmo processo solitário.

Na sexta estrofe, o eu lírico volta a falar diretamente com a Rússia, ressaltando o caráter solitário que configura sua luta. O país é personificado, possuindo coração e entranhas, os quais são diretamente atingidos pelos instrumentos de guerra. Percebe-se, mais uma vez, uma referência direta a outros países — Estados Unidos e Inglaterra — que, no contexto da Segunda Guerra Mundial compunham o grupo dos aliados, contrários à Rússia. Ao mencionar tais países, o eu lírico, utilizando o pronome pessoal “yo”, vale-se de uma palavra de baixo calão (merde) para externar seu desespero e tristeza em relação à morte dos que, em sua concepção, são os verdadeiros heróis.

Tal sentimento de angústia o impulsiona a dialogar com Deus, anunciando, na sétima estrofe, uma intertextualidade com vocábulos que fazem parte da Bíblia Sagrada, tais como: calvário (local no qual Jesus foi crucificado)⁶⁰ e inferno (que aparece em inúmeras passagens bíblicas)⁶¹. Os versos são marcados por um tom interrogativo: “*Los dejáis solos?*”, “*Por que não respondéis?*” e “*Queréis más muertos en el frente del Este/ hasta que llenen totalmente el cielo vuestro?*” buscando, de certa forma, evocar a justiça divina para frear os efeitos da guerra e, conseqüentemente, a morte dos heróis vermelhos. Nos versos finais, o eu lírico vale-se do heroísmo creditado aos generais que matam macacos em Madagascar para denunciar o quanto a humanidade está cansada do fato de que vidas, humanas ou animais, sejam ceifadas, coletivamente, em nome de interesses

⁶⁰ “Chegados que foram ao lugar chamado Calvário, ali o crucificaram, como também os ladrões, um à direita e outro à esquerda” (Lucas, 23: 33).

⁶¹ “E eu te declaro: tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja; as portas do inferno não prevalecerão contra ela” (Mateus, 16: 18).

políticos, econômicos e sociais. A oitava estrofe, constituída por apenas dois versos: “*El mundo está cansado de otoñales reuniones/presididas aún por paraguas*”, além de confirmar a indignação do eu lírico sobre os rumos da vida humana sendo determinados pela ação de poucos representantes, ainda traz, metaforicamente, a imagem de um guarda-chuva, acenando para o fato de que tais líderes estão protegidos do conflito, enquanto os comandados por esses estão à mercê da chuva e/ou dos instrumentos de guerra que promovem as mortes coletivas.

Na nova estrofe, o eu lírico volta a dialogar com Stalingrado, anunciando a presença longínqua de alguns povos americanos, “impossibilitados” de chegar à Rússia e/ou de entender a importância de sua luta. Nesse contexto, cita: *mexicanos*, *araucanos* (povo indígena do centro sul do Chile e sudoeste da Argentina), *patagones* (Argentina), *guaranies* (Brasil, Bolívia, Paraguai e Argentina), *uruguayos* e *chilenos*, ressaltando o quanto são numerosos. Nota-se o uso recorrente do verbo “*somos*”, anunciando uma espécie de irmandade e de liderança do eu lírico em relação a estes povos, aludindo, ao incipiente envolvimento destes no conflito mundial. Contudo, na décima estrofe, o uso do vocábulo *sorte*, aliado à expressão “*deudos en la familia*”, sugere que as sementes do movimento comunista já começam a brotar pelas terras sul americanas. No contexto desses versos, a cidade de Stalingrado adquire *status* de mãe podendo, futuramente, na concepção do eu lírico, servir como berço para abrigar os ideais de “índios náufragos”, ou seja, povos que, historicamente, tiveram seus territórios invadidos e foram influenciados por outras formas de vida que não compunham sua realidade.

As duas próximas estrofes, constituídas por um terceto e um monóstico, respectivamente, fazem uma espécie de profecia sobre o fato de que a cidade não sucumbirá apesar dos distintos ataques. O verso “*Aunque mueras, no mueres!*” acena para o fato de que, independente da destruição da cidade, a simbologia de seus ideais políticos sobreviverá. Tal ideia perdura na estrofe final, na qual o eu lírico resalta a importância dos homens que lutam nos campos de batalha, em prol da causa comunista. Nesse sentido, resalta a importância de que sempre haja homens para continuar o legado dos “heróis vermelhos”, fazendo com que a semente dos seus ideais perdure no tempo, junto às futuras gerações, que compõem os distintos habitantes da terra.

Os poemas de Murilo Mendes e Pablo Neruda, analisados neste último tópico do quarto capítulo, não deixam dúvidas sobre o fato de que a imagem da guerra serviu como aparato para elaboração de poemas presentes nas obras *Poesia Liberdade* (1947) e *Terceira*

Residencia (1947). É evidente que, devido às características peculiares de cada um, os fatos são abordados de forma distinta. Contudo, ao mesmo tempo, apresenta a materialização de sentimentos comuns, tais como: um canto de lamento aos horrores da guerra, um repúdio às mortes coletivas; um sentimento de indignação em relação ao fato de que os que estão protegidos e sentados nas mesas de negociações possuem a prerrogativa de definir o destino de outros seres humanos que estarão nos campos de batalha; a indignação relacionada à sobreposição de interesses políticos e econômicos em detrimento de assegurar a vida humana, entre outros aspectos.

Sobre a materialização do Surrealismo, a leitura dos poemas de Murilo Mendes, evidenciou uma presença marcante da estética nos versos (associações insólitas, uso acentuado de metáforas), enquanto os de Neruda trazem poucos resquícios da vanguarda, conforme anunciado na introdução deste tópico.

Importante sinalizar, também, a questão da religiosidade que, em Murilo se apresenta de forma acentuada, aparecendo em muitos versos, sempre na expectativa de que a justiça divina prevalecerá sobre a justiça terrena. Logo, mesmo que o eu lírico de Murilo Mendes esteja sentado metaforicamente “na mesa de negociações”, fica latente uma condição de espera. Já em Neruda, nota-se referência à Bíblia Sagrada, conforme pode ser observado no poema “*Canto a Stalingrado*”, entretanto, quase sempre em tom de questionamento, de afronta. Os versos denotam a vontade de que a justiça se efetive na terra, a fim de que os homens do seu tempo possam viver em plenitude. Para tanto, os versos oferecem a imagem de que o eu lírico nerudiano tenta intervir, está sempre em ação, procurando externar um desejo de resolver os conflitos com as próprias mãos. Tal fato nos leva a pensar no posicionamento político de ambos, a partir dos versos. Neruda mostra-se muito mais afirmativo, direto e envolvido politicamente com a causa comunista. Para tanto, vale-se de símbolos relacionados ao movimento, tais como: a imagem da estrela, uma constante referência à cor vermelha e, especialmente, ao fato de relacionar tal cor com o conceito de heróis. No poema “A ceia sinistra”, de Murilo Mendes, percebe-se uma referência direta à Rússia: “? Quem vem lá, montado num trato de cadáveres,/ Com uma grande espada para plantar no peito da Rússia”, por meio do qual o eu lírico de Murilo Mendes, de certa forma, toma um partido. Contudo, é mais contido em sua proposição. Já Neruda, diz com todas as letras o que deseja: o frutificar da semente comunista, representada por Stalingrado, sendo estendida aos distintos povos da terra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das obras escolhidas como *corpus* para esta pesquisa permitiu vislumbrar a influência das tendências surrealistas na produção poética de Murilo Mendes e Pablo Neruda, ainda que em distintas medidas. É inegável que Murilo Mendes lança mão de um fazer poético surreal, por meio, principalmente, de uma linguagem marcada por associações insólitas, imagens justapostas, versos livres (tanto na métrica, quanto na composição de seus significados). Além disso, vale-se de subterfúgios apregoados pelos surrealistas, tais como a possibilidade de criar a partir da noite, “bebendo” do universo sombrio e onírico. Observa-se, também, que ambos transformaram o tempo em matéria poética, utilizando-o para medir muitas coisas: o ciclo da vida, a beleza dos pequenos momentos, a musicalidade que traz beleza, mas, ao mesmo tempo representa a efervescência de tantos momentos fúnebres, os elementos da natureza (o vento, o mar, o céu, etc.), a problemática da guerra e suas reflexões para a humanidade, instrumentos musicais que possibilitam uma musicalidade ainda que os poemas careçam de rimas, entre outros aspectos mencionados ao longo das análises.

Arriscaríamos sinalizar, em Murilo Mendes, a existência de um tom surreal, mas ao mesmo tempo “comedido”, dotado de uma racionalidade que não compõe integralmente a ideia do movimento surrealista, sempre de encontro a uma esperança alicerçada na religiosidade. Já Pablo Neruda apresenta-se sem reservas. Parece que está em todo lugar: no lugar do poeta, no lugar do eu lírico, no lugar de “Deus”. Ele vagueia e mostra-se tão presente no tempo que o momento de interação do leitor com os poemas fica intenso, beirando a um sentimento de estar usufruindo de uma experiência real e ao mesmo tempo surreal. Nesse processo, enquanto *Residencia en la tierra I e II* permitem observar a existência de um mundo em putrefação, conforme sinalizado pela crítica especializada e abordado no terceiro capítulo, *Tercera Residencia* traz um lamento sobre os horrores da guerra. A intensidade do sentimento do poeta salta aos olhos e aos sentidos. A leitura dos versos provoca tanto estranhamento que exige do leitor um esforço na construção de sentidos, tendo em vista que o corpo, junto e fragmentado, as roupas quase sempre personificadas, entre outros aspectos, parecem provocar um movimento que encurrala o leitor, transportando-o para a cena poética.

No que concerne à estruturação desta tese, é importante salientar que a composição do primeiro capítulo revelou-se importante por fornecer as bases necessárias para o entendimento dos poemas em suas distintas conotações. Contudo, não podemos negar que

o Surrealismo é complexo demais para caber em divisões didáticas e escolásticas. Seu conceito não é de fácil compreensão como pode parecer à primeira vista, razão pela qual acreditamos que a finalização desta tese não encerra a busca por muitas respostas que ainda se encontram na superfície, especialmente no que diz respeito ao conceito de vanguarda e a adoção de uma postura político-estética, a partir do movimento.

O segundo e terceiro capítulos, destinados a uma abordagem individual sobre os poetas, foram importantes por abrigar informações sobre a vida e obra de ambos, destacando, especialmente, a importância de *Residencia en la tierra* e *Poesia Liberdade* para a literatura latino-americana. Tais obras, que constituíram nosso *corpus*, revelaram-se políticas, não simplesmente por versar sobre política, economia e sociedade, mas, por buscar interferência na vida social, valendo-se da capacidade de ser resistência. Afinal, dificilmente, o ser humano que tem a oportunidade de desfrutar da experiência de leitura destas obras estará imune às reflexões nelas contidas. Isso é transformador, a literatura é transformadora. No início do segundo capítulo, afirmamos que “ler” Murilo Mendes configura-se como uma oportunidade de entender os problemas do século XX e também os problemas de nosso próprio tempo. Tal afirmação se estende a Pablo Neruda, já que ficou perceptível certa similaridade temática entre as obras, além de uma intensa preocupação de ambos com as transformações sociais verificadas no século XX e que se acentuaram no século XXI.

Quanto aos temas/imagens postos em discussão no quarto capítulo, além de comprovar o uso de imagens similares na poética dos escritores latino-americanos, oportunizaram pensar no quanto as obras são atuais e importantes, especialmente no que se refere às reflexões sobre o ciclo da vida, a ideia do apocalipse que sempre rondou o imaginário humano e a ocorrência de guerras. Refletir sobre tais temas, a partir consciência crítica dos poetas, em meio aos pressupostos surrealistas, configura-se como uma oportunidade de questionar os sistemas que regem a vida política e social, permitindo ao leitor “sair das sombras” em busca de novos caminhos que os permita superar a condição de antifrênico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do povo**. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972.

ALONSO, Amado. **Poesía y Estilo de Pablo Neruda - Interpretación de una poesía hermética**. Editorial Sudamerica, Buenos Aires, 1968.

ARAÚJO, Wellington Medeiros de. Alimentar os fantasmas: paradoxos da redenção na lírica de Poesia Liberdade, de Murilo Mendes. Imburanat – **Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN**. n. 3, fev./jun. 2011.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARGENTA, Marinice; SILVA, Maria Luiza Berwanger da. A figuração feminina na poesia surrealista de Louis Aragon. **Revista Investigações**, Recife, v. 34, n. 1, p. 1-24, 2021. Disponível em <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/index>. Acesso em 16 de janeiro de 2023.

<https://doi.org/10.51359/2175-294x.2021.248531>

ARRIGUCCI JR., Davi. Contorno da poética de Neruda. In: ARRIGUCCI JR., Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

ASSUNÇÃO, Sérgio Carvalho. **Poesia e Crise em Jorge de Lima e Murilo Mendes**. R. Letras, Curitiba, v. 18, n. 22, p. 40-54, jan./jul., 2016.

<https://doi.org/10.3895/rl.v18n22.3695>

AZEVEDO, Érika; PONGE, Robert. André Breton e os primórdios do surrealismo. **Revista Contingentia**, vol. 3, n. 2, novembro 2008. 277–284. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/20843/000720013.pdf>. Acesso em: 04 out. 2022.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. [Tradução: Antônio de Pádua Danesi] - São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAHK, Juan W. La evolución Poética de Pablo Neruda y el Surrealismo. **Revista Iberoamericana**, v. 16, pp. 173-200, 2005.

BANDEIRA, Manuel. **Seleção de Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, v.1, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: **Obras escolhidas I, Magia e técnica, Arte e política**. Trad. S.P., Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, p. 222-232, 1940.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral – Catequética, revisada por Frei João José Pedreira de Castro. Editora Ave-Maria, 147. ed., São Paulo, 2002.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. Impressionismo e Surrealismo francês. In: BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. São Paulo: EDUSP, p. 701-706. 2013.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. Lisboa: Moraes Editores, 1985.

BRITO Bruno Eduardo da Rocha. **Roberto Piva, panfletário do caos**. Dissertação. (Programa de Pós-graduação em Letras), Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2009.

Disponível em https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7637/1/arquivo4043_1.pdf. Acesso em 06 de outubro de 2022.

CÂNDIDO, Antônio. Poesia e ficção na autobiografia. In: CÂNDIDO, Antônio. **A educação pela noite e outros ensaios**. SP: Ática, p.51-71, 1989.

CARNIER, Carolina Cunha. Experimentações surrealistas e aproximações da noite: estudos do discurso metafórico em Murilo Mendes e Paul Éluard. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, p. 51-67, 2015.

<https://doi.org/10.17851/2317-2096.25.1.51-67>

CAVELAGNA, Rodrigo. O essencialismo e os outros conceitos estéticos na obra de Murilo Mendes. **A Palo Seco. Escritos de Filosofia e Literatura**. Ano 9, n. 9, 2017.

CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio. 18. ed., 2003.

CITELLI, Adilson. Os desafios do itinerário: em torno de Murilo Mendes. **Comunicação & Educação**. n. 1, jan-jun, 2015. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/90576/96726>. Acesso em 07 de outubro de 2022.

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v20i1p141-145>

COSTA, Adriane A. Vidal. Pablo Neruda: um poeta engajado. **Revista História e Perspectivas**, Uberlândia, v. 1, n. 35, p. 133-174, jul./dez. 2007.

COSTA, Renata de Pina. A Concha e o Clérigo: aproximações e divergências entre Antonin Artaud e o Surrealismo. **Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação** Ano 3, ed. 4, jun/ago 2010. Disponível em

<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/download/35459/38178/41753>. Acesso em: 10 nov. 2022.

<https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2010.35459>

CHOZA, Jacinto. La Fundación surrealista de America Latina. **Fedro, Revista de estética y teoría de las artes**. n. 10, abril 2011.

CRAVANÇOLA, Esmeralda Barbosa. **Poesia Liberdade: Um estudo da Poética Muriliana**. Dissertação. (Programa de Pós Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28092010>

[090801/publico/2010_EsmeraldaBarbosaCravancola.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28092010/090801/publico/2010_EsmeraldaBarbosaCravancola.pdf). Acesso em: 01 nov. 2022.

CRAVANÇOLA, Esmeralda Barbosa. Planos múltiplos: a poesia liberdade de Murilo Mendes. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, n. 35, jan./jun., 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/viewFile/5156/3812>. Acesso em: 12 dez. 2022.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Murilo Mendes, colecionador. *In*: AMARAL, Aracy A. **Artes Plásticas na Semana de 22**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ESCOREL, Lauro. As metamorfoses. *In*: MENDES, Murilo. **As metamorfoses**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FERNANDES, Clarice Cerqueira. **Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política**, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, Manoel Barros da (orgs.). “Isto Não É um Cachimbo”. *In*: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANCO, Carla Cancino. O antilâneur de “Walking Around”: errância e estranhamento na cidade. **La Junta - Revista de Graduação em Espanhol**, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lajunta/article/view/145744/139681>. Acesso em: 23 ago. 2022.

<https://doi.org/10.11606/issn.2594-7753.lajunta.2018.145744>

FREITAS, Nanci de. O rei da vela na mira da crítica - a recepção ao encontro da peça de Oswald de Andrade (1933) com a encenação do Teatro Oficina (1967). **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 43, set. 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/67433/43691>. Acesso em: 07 fev. 2023.

<https://doi.org/10.12957/concinnitas.2022.67433>

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

FRIAS, Joana Matos. O Surrealismo Lúcido do Murilo Mendes. **Remate de Males**, Campinas, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 63-93, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636088>. Acesso em: 16 dez. 2022.

<https://doi.org/10.20396/remate.v21i2.8636088>

GINZBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. **O Surrealismo**. Perspectiva, São Paulo, 2008.

GONZAGA, Vera Lúcia Mojaes Migliano. **A poesia plural de Pablo Neruda**. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, 2009. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/102359/gonzaga_vlmm_dr_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 09 ago. 2022.

HELLMANN, Risoiete Maria. A trajetória da arte surrealista. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 4, n. 6, jan./jul. 2012. Disponível em: https://web.archive.org/web/20180424051916id_/http://fecilcam.br/revista/index.php/nupe m/article/viewFile/219/167. Acesso em: 21 nov. 2022.

HOBBSAWN, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.

LEAL, Marcelle Ferreira; LINS, Ronaldo Lima. **Poéticas da Sombra**. Anais do XV Abralic - experiências literárias textualidades contemporâneas. 1478 a 1488. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1271>. Acesso em: 20 dez. 2023.

LIMA, João Paulo de Oliveira. **Modulações de imagens da história na poesia de Murilo Mendes**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/8082/1/2011_dis_jpolima.pdf. Acesso em: 08 de agosto de 2022.

LISPECTOR, Clarice. **Sobre o Conceito de Vanguarda**. Remate de Males, Campinas, p. 117-129, 1992.

LOYOLA, Hernán. Guía a esta selección de Neruda (nota ao texto). *In*: NERUDA, Pablo. **Antología General**. Madrid: Real Academia Española, 2010.

MARTINEZ, Adriana Cristina; LIMA, Marcos Hidemi de. **Murilo Mendes, poeta surrealista**. Revista Trama, v. 9, n. 17, 2013. Disponível em: <https://saber.unioeste.br/index.php/trama/article/view/8202/6048>, Acesso em: 25 jan. 2024.

MARTINHO, Cristina. **Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX**. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>. Acesso em: 19 dez. 2023.

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Editora Giordano, 1996.

MENDES, Murilo. Poesia Liberdade *In*. MENDES, Murilo. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MENDES, Murilo. **Transistor**: antologia de prosa. Seleção do autor e de Maria da Saudade Cortesão. Introdução de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

- MENDES, Murilo. **A idade do serrote**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MISTRAL, Gabriela. Recado sobre Neruda [online]. In: **Repertorio Americano**, t. XXXI, 23 de abril de 1936. San José de Costa Rica. Disponível em: <https://www.neruda.uchile.cl/critica/gmistrál.html>. Acesso em: 23 ago. 2022.
- MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado**: A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NASCIMENTO, João Luiz Rocha da. Das Erínias às Eumênides: como as cadelas vingadoras ainda ladram um passado que não passa. **ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura**. v. 3, n. 1, jan/jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/305>. Acesso em: 17 nov. 2023. <https://doi.org/10.21119/anamps.31.39-72>
- NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, p: 21-51, 2008.
- NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003.
- NERUDA, Pablo. **Residencia en la tierra**. 4. ed., 1. reimpr. Santiago do Chile: Universitária, 2009.
- NERUDA, Pablo, **Tercera Residencia**. Editorial Losada, S.A, Buenos Aires, 1961.
- OVIEDO, José Miguel. **Historia de La literatura hispanoamericana, Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo**. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- PAES, José Paulo. **Crítica Reunida sobre Literatura Brasileira & Inéditos em Livros** - Org. Fernando Paixão e Ieda Lebensztayn. São Paulo: Ateliê Editorial, v. 1, 2019.
- PATRUNO, Luigi. Significaciones de la caída en Residencia en la tierra. **Revista Caracol**, 2011. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57662/60717>. Acesso em: 30 mar. 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i2p216-235>
- PAZ, Octavio. **Os filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Trad de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PIGNATARI, Décio. Metáfora: barroco, surrealismo. **Rosa. Revista USP**, São Paulo (36): 96-99, dezembro/ fevereiro de 1997-1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26988/28763>. Acesso em: 15 fev. 2022. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i36p96-99>
- PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920 -1950. **Alea: Estudo Neolatinos**, vol. 6, nº1. Rio de Janeiro, jan/jun. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517>. Acesso em: 09 fev. 2023. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2004000100005>

PREDMORE, Michael P. Imágenes y visiones apocalípticas en Residencia en la tierra y Canto General: de revelación a revolución en la poesía de Pablo Neruda. **Revista Chilena de Literatura**. abr. 2004, n. 65, p. 77-89. Disponível em: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952004000200005&script=sci_arttext&tlng=en. Acesso em: 04 mar. 2023.

<https://doi.org/10.4067/S0718-22952004000200005>

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira. Marcondes Machado. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Marcel. **Políticas da Escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete. Editora Nova Fronteira S.A. Rio de Janeiro, 1995.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a Psicanálise. **Ágora**, v. 5, n. 2, jul./dez. 2002, p. 229-247. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/agora/a/ZV3ztgfyXzsPTHdz89RkjMm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 16 ago. 2022.

<https://doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003>

SANTOS, Rafael Brondani dos. **Martelo dos Hereges - Militarização e Politização de Santo Antônio no Brasil Colonial**, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal Fluminense, 2006. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/17089/Dissert_SANTOS_Rafael_Brondani_dos.pdf?sequence=1. Acesso em: 13 fev. 2023.

SANTAELLA, Lúcia. Palavra, Imagem & Enigmas. **Dossiê Palavra/Imagem**. São Paulo, v. 16, p. 36-51, dez./fev., 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25684/27421>. Acesso em: 22 nov. 2022.

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p36-51>

SIQUEIRA, Ismael Pereira de; FONSECA, Rodrigo Otávio; OLIVEIRA, Sandra Maria da Silva Sales. A obra poética de Pablo Neruda: um estudo psicanalítico. **Psico-USF**, v. 7, n. 2, p. 201-209, jul./dez. 2002.

<https://doi.org/10.1590/S1413-82712002000200009>

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Letras, 2016.

SCHIMIDT, Márcia Cattoi; SANTOS, Célio Teodorico dos. A sombra como recurso imagético: do teatro de animação ao livro infantil. **Anais do XII Seminário leitura de imagens para a educação: múltiplas mídias**. Florianópolis, 26 de novembro de 2019 ISSN: 2175-1358.

SOTELO, Luis Alfonso Castro. En la Residencia en la tierra, un “Caballero Solo” vive poseído por el deseo. **Revista Chilena de Literatura**. n. 79, p. 5-22, set. 2011.

<https://doi.org/10.4067/S0718-22952011000200001>

STERZI, Eduardo. Murilo Mendes: a aura, o choque, o sublime. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê Walter Benjamin e a Literatura Brasileira, nov. 2010.

TARGINO, Maria das Graças. Um passeio ao longo do Surrealismo. **Revista FSA**, v. 17, 2020. Disponível em: <http://www4unifsa.com.br>fsa>article>view>. Acesso em: 20 ago. 2022.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia & Modernismo Brasileiro**: apresentação e crítica dos principais movimentos vanguardistas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

TRÊS poemas de Paul Éluard. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/tres-poemas-de-paul-eluard>. Acesso em: 20 ago. 2023.

VALDES, Silvia. Revolución surrealista y utopía urbana en América Latina. **VI Jornadas de Sociología**. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponível em: <https://cdsa.academica.org/000-045/802.pdf>. Acesso em: 30 mai. 2022.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. 3. ed. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VALLEJO, César. **Obras completas**. Obra poética, tomo I, Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira. Surrealismo e Modernismo: experiências surrealistas na arte brasileira 1920-1940. **VI EHA - Encontro de História da Arte** – Unicamp, 2010. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/thiago_gil_oliveira.pdf. Acesso em: 07 jan. 2022.

WILLER, Cláudio. O Surrealismo: uma introdução. **Agulha Revista de Cultura**, jun. 2019. Disponível em: <http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2019/06/claudio-willer-o-surrealismo-uma.html>. Acesso em: 04 out. 2022.

WILLER, Cláudio. Surrealismo no Brasil: crítica e criação literária. **A Ideia – Revista de cultura libertária**, n. 71/72, Évora, Portugal, nov. 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.