

“A DAMA BRANCA”, MITO E POESIA EM AS METAMORFOSES, DE MURILO MENDES

“A dama branca”, myth and poetry in *As metamorfoses*, by Murilo Mendes

Luciano Marcos Dias Cavalcanti¹

<https://orcid.org/0000-0002-3990-1493> 

¹Universidade Federal de Alfenas, Alfenas, MG,
Brasil. 37130-001 – grad@unifal-mg.edu.br

Resumo: Nesse texto pretendemos fazer a leitura do poema “A dama branca”, de *As Metamorfoses* (1938-1941), de Murilo Mendes. O procedimento poético utilizado pelo poeta mineiro para escrita do poema é realizado pela confecção da imagem elaborada pela montagem/collage de elementos díspares, com o intuito de alterar a representação do mundo sensível e revelar um mundo novo, incognoscível à representação mimética da realidade. Para isso, o poeta desarticula os elementos do mundo objetivo e os rearranja de uma maneira nova, mais livre e poética. Soma-se à essa concepção do fazer poético a estreita relação que a poesia muriliana estabelece como mito, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, sua criação busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico exemplar. Para isso, o poeta buscará o auxílio das musas e da graça divina para construir seu poema. É pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

Palavras-chave: Murilo Mendes; poesia; mito; musas.

Abstract: In this text we intend to read the poem “A dama branca”, by *As Metamorfoses* (1938-1941), by Murilo Mendes. The poetic procedure used by the poet from Minas Gerais to write the poem is carried out by the confection of the image elaborated by the montage/collage of disparate elements, with the aim of altering the representation of the sensible world and revealing a new world, unknowable to the mimetic representation of reality. To do this, the poet disarticulates the elements of the objective world and rearranges them in a new, freer and more poetic way. In addition to this conception of poetic making, the close relationship that Murilian poetics establishes as a myth, in the sense that, in one of its strong marks, its creation seeks a kind of “deep memory” of culture, bringing to the present an exemplary mythical past. For this, the poet will seek the help of the muses and divine grace to build his poem. It is through memory that the poet manages to overcome the limits determined by ordinary and material space-temporality and go beyond the sensitive world.

Keywords: Murilo Mendes; poetry; myth; muses.

Introdução

A figuração do mito na lírica de Murilo Mendes dá-se na retomada das variadas narrativas gregas, como também por um tema e/ou motivo, ou seja, como um elemento que promove um diálogo com a narrativa original, sem que seja exatamente a repetição dessa narrativa. O poeta mineiro recorre variadas vezes à Mitologia para elaborar seus poemas,

no entanto, o diálogo com a Mitologia é acrescido de aspectos do mundo moderno real. Como diz em “Motivos de Ouro Preto”, de *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950), ao falar sobre uma viúva, acaba por ponderar sobre sua poesia: “A viúva de Ouro Preto fala em frases cifradas,/ Pesa em partes iguais o mito e a realidade/ O passado e o presente, a alegria e a tristeza.” (Mendes, 1994, p. 458). Dessa maneira, aspectos históricos, sociais e culturais se inter-relacionam com a elaboração poética de maneira a revelar criticamente a relação do homem com o mundo moderno e “suas guerras, chacinas, ditaduras e torturas” (Merquior, 1994, p. 15), como declara o poeta: “Sou terrivelmente do mundo” (Mendes, 1994, p. 458), e também com o próprio fazer artístico, atualizando o mito. Nesse sentido, o fragmento dos poemas “Pastoral” e “Corrente contínua”, ambos de *As metamorfoses* (1930-1941), são exemplares para revelar a força e importância do mito e sua relação com a história na poética muriliana. No primeiro, vemos: “Esquadrilhas de mitos são enviadas para nos protegerem./ Hospedamos companheiros imprevistos,/ O Máscara de Ferro, Nosferatu,/ Ou então a Órfã do Castelo Negro,” (Mendes, 1994, p. 317); no segundo: “Não podes dispensar, crescimento do mito:/ É preciso continuar a trama fluída/ Pela qual Lilith, Ariadne, Morgana receberão o alimento.” (Mendes, 1994, p. 319).

Soma-se a esses versos os aforismos de *Poliedro* (1972), nos quais podemos observar no “Setor Texto Délfico” a estreita relação do poeta com o mito: “Passarei. Sobrevoado pelo mito, o espanto, o in-pássaro no impasse, o cosmonauta, o céu planificador. (Mendes, 1995, p. 1036), como também em “O mito pré-frabrica a história, superando-a.” (Mendes, 1995, p. 1038). Para Murilo Marcondes de Moura o “poder do poeta” é proveniente da relação que ele (o poeta) estabelece com a história geral do homem:

fornecida pelos mitos; o poder da poesia, da capacidade de reconstruir a todo instante esse mesmo elo. Haveria, assim, uma espécie de tradição de combate ao mal (a ‘trama fluída’), como na lenda do Minotauro, tradição diante da qual o poeta se posiciona como o herdeiro (Moura, 2016, p. 304).

Dessa maneira, o caos do mundo hodierno, causado pelas guerras que o poeta testemunhou, é fruto da “história humana decaída” (Moura, 2016, p. 304), “Mas há outra história (‘crescente’, como os mitos) – de elevação – que a poesia conserva em sua natureza mais íntima, e que o poeta deve portanto rememorar.” (Moura, 2016, p. 304). Assim, corrobora-se com as considerações acima as afirmações do poeta em sua “Microdefinição do autor”, em que Murilo se pronuncia:

Sinto-me compelido ao trabalho literário: pelo desejo de suprir lacunas da vida real; [...] pela minha aversão à tirania – manifesta ou *súbdola*; à guerra, maior ou menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; [...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio; [...] por sofrer diante da enorme confusão do mundo atual, que torna Kafka um satélite da Condessa de Ségur; [...] (Mendes, 1994, p. 45).



Afinal, o poeta diz pertencer à uma categoria “não muito numerosa dos que interessam igualmente pelo finito e pelo infinito.” (Mendes, 1994, p. 46). O que o atrai são “a variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história” (Mendes, 1994, p. 46), de modo que Murilo diz estar “bêbado de literatura, religião, artes, mitos” (Mendes, 1994, p. 46). De acordo com Laís Corrêa de Araújo, já é possível observar em *Poemas* (1930), livro que inicia a obra de Murilo Mendes, “o jogo livre entre o abstrato e o concreto, na ambiguidade do material poético” (Araújo, 2000, p. 70) em que o poeta busca equacionar a “essencialidade” do ser humano pela confrontação “entre a lucidez e o delírio, a realidade e o mito, as proposições ético-ontológicas do desafio existencial”. (Araújo, 2000, p. 70).

Assim, muito da força da poesia em Murilo Mendes pode ser percebida na relação que o poeta estabelece entre a história e o mito, aproximação que o capacita a reconstruir o mundo de maneira transfigurada. Portanto, o poeta alcança o mito por meio da história e da vivência cotidiana, procedimento fundamental para sua construção poética. O poeta herdeiro da tradição clássica recapacita o mito, reconstruindo-o na modernidade de maneira a resistir¹ o caos hodierno. Pois no âmbito do mito e da criação imaginativa livre, o poeta pode tudo.

Figurações da musa

Uma presença importante do mito na poética de Murilo Mendes é a figuração da Musa – como o próprio poeta revela em sua “Microdefinição do autor”: “Vejo-me empurrado pelo motor das musas (terrestres) inquietantes” (Mendes, 1994, p. 46) – portadora do sagrado, do profano, da pulsão poética, representação da memória e da própria poesia. A figuração do feminino-musa na obra poética de Murilo Mendes é ampla, em sua lírica há vários desdobramentos da musa representadas em várias figurações do feminino, são exemplares poemas como: “A Musa”, “Calendário do poeta” e “O poeta e a Musa”, de *Tempo e Eternidade* (1934); “Jandira” e “O poeta assassina a musa”, de *O Visionário* (1930-1933); “Igreja mulher”, de *A poesia em Pânico* (1936-1937) e “A dama branca”, de *As metamorfoses* (1938-1941), – poema que propomos analisar nesse artigo, por representar bem a maneira pela qual Murilo Mendes exerce sua poética –, livro em que podemos verificar uma gama de configurações do feminino.

¹ O conceito de “poesia e resistência” cunhado por Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*, especialmente ao tratar da modalidade da “poesia mítica”, parece representar bem o que Murilo Mendes pretende realizar em sua poética. Na perspectiva do crítico, a lírica contemporânea surge como um grito de resistência, a que o poeta confere um grande potencial na exploração da fantasia e do imaginário. É a procura do sentido perdido pelas ideologias dominantes, que o poeta anseia o resgate de um sentido comunitário. Dessa maneira, como aponta o crítico: “A poesia resiste a falsa ordem, que é a rigor, barbárie e caos, ‘esta coleção de objetos de não amor’ (Drummond). Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; resiste imaginando uma nova ordem que se recorda no horizonte da utopia. Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma libertação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (Bosi, 1977, p. 146).

A poesia de Murilo Mendes está recheada de uma grande variedade de musas, nomeadas como: Berenice, Elionora, Roxelane, Cordélia, Maria do Rosário, Jandira, entre várias outras que se elevam a um papel muito mais amplo do que apenas a de companheira amorosa, revelando a natureza feminina de maneira diversa. Nesse sentido, a mulher é representada como: menina sedutora, mãe fértil que alimenta o filho, esposa companheira, filha que dá continuidade à mãe, musa e Igreja. Mas, talvez, um de seus traços mais marcantes seja a fecundidade² de modo que se associa a mulher ao poder da criação. Nesse sentido, como aponta Fábio de Souza Andrade:

Murilo Mendes faz da Musa uma mediadora que permite abandonar o mundo em direção à esfera da beleza e da Perfeição, “o caminho suave do domínio místico”; mas essa experiência erótico-amorosa modifica o olhar do poeta sobre as coisas e representa em si, uma intervenção no mundo (Andrade, 1997, p. 42).

Nos livros *Os Quatro Elementos* (editado conjuntamente com *Mundo Enigma*³), *A poesia em pânico* (1939), *As Metamorfoses* (1941), *O Visionário* (1941), *Mundo Enigma* (1942) e *Poesia e Liberdade* (1947), é sensível o aguçamento da presença surrealismo, com suas imagens típicas, como também o redimensionando da perspectiva religiosa do poeta, agora menos intensa comparada às obras anteriores. Evidencia-se a presença crescente da figura feminina associada a problemática religiosa e seus temas bíblicos. A mulher é representada como um ser mítico, através da qual se incide toda uma cosmogonia. O poeta é um ser dilacerado que participa criticamente no mundo social que vivencia sem perder seu humor característico. Nesse período começam a aparecer as imagens da guerra em sua poesia, algo que se tornará o centro de *Poesia liberdade*. A presença da guerra é um elemento importante que demonstra a intensa inquietação do poeta.

O que une inadvertidamente estes livros é a presença do surrealismo. Como diz o próprio poeta em seu “Retrato relâmpago”: “Abracei o surrealismo à moda brasileira: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares” (Mendes, 1995, p. 1238). Portanto, encontramos na poesia de Murilo Mendes dessa época mundos fantásticos, o sonho opondo a vigília – características que podem ser notadas na “mitologia e onirismo de suas imagens” (Araújo, 2000, p. 88) –, enumerações caóticas, frases desconexas, a relação direta com os pintores surrealistas (como De Chirico, Max Ernst e Marc Chagall), as figurações de estátuas, manequins, pianos, máquinas e nuvens. Nesse sentido, o estranhamento presente na poética muriliana aponta para uma “nostalgia do mito, que mantém o homem no mundo

² Nesse sentido, a mulher é igualada à própria poesia, capaz de se realizar na junção de elementos díspares, na dialéctica da construção e da destruição, como podemos ver no poema “Mulher”, de *As Metamorfoses*: “Mulher/ Ora opaca ora translúcida/ Submarina ou vegetal/ Assumes todas as formas,/ Desposas o movimento./ Sinal de contradição/ Posto um dia neste mundo/ Tu és o quinto elemento/ Agregado pelo poeta/ Que te ama e te assimila/ E é bebido por ti./ Tu és na verdade, mulher,/ Construção e destruição (Mendes, 1994, p. 350).

³ Para evitar confusão ou equívocos vale a pena esclarecer que a ordem de publicação da obra de Murilo Mendes não coincide com a ordem em que foram escritos.

reificado, representa a possibilidade de uma relação sujeito-objeto não corrompida pelo todo social, cujo único espaço de realização possível é a arte, enquanto reduto autônomo preservado" (Andrade, 1997, p. 55).

“A dama branca”

Em *As metamorfoses*, a musa, entre outros momentos, aparece representada no poema “A dama branca”. Nota-se a grande presença do surrealismo em suas imagens, que lembram as pinturas de Marc Chagall, o apagamento das categorias tempo e espaço somadas ao caráter metalingüístico do poema.

O procedimento poético utilizado por Murilo Mendes para escrita do poema é realizado pela confecção da imagem elaborada pela montagem/colagem de elementos disíspares, com o intuito de alterar a representação do mundo sensível e revelar um mundo novo, incognoscível à representação mimética da realidade. Para isso, o poeta desarticula os elementos do mundo objetivo e os rearranja de uma maneira nova, mais livre e poética. Vejamos o poema:

Ei-la que surge, taciturna,
Anunciada pelos grandes candelabros que se tocam.
Soam tambores nas nuvens,
Cruzam-se mortos no céu.

O longo vestido branco
Ocupa a linha inteira do horizonte.
Através de gerações e gerações
As mães transmitem às filhas durante o noivado
A ideia do vestido que bichos do campo teceram.

Ela vem para mim,
Para todos que admitem vê-la.
Traz o diadema que a separa do comum das mulheres:
Distribui sonhos entre os pobres
E punhais entre os ricos.

Eu a vi, na noite escura e sem febre,
Quando um clarão ambíguo indicava seu corpo,
E formas desnudas empurravam a lua.

Desde então que percorro arfando o mundo,
Vazio de mim mesmo sem me ver (Mendes, 1994, p. 329).

É importante notar que a montagem/colagem, uma das técnicas artísticas mais importantes utilizadas por Murilo Mendes em sua poesia, está diretamente relacionada ao mito. O poeta, ao prefaciar o livro de fotomontagens de Jorge de Lima *A pintura em pânico*⁴

⁴ É conveniente lembrar que as fotomontagens de Jorge de Lima, publicadas em 1943, foram, em sua grande parte, compostas três a quatro anos antes. Isto quer dizer que foram realizadas em plena Segunda Guerra Mundial. Diante disso, mais que uma simples técnica artística, a fotomontagem pode ser considerada uma expressão da vida moderna fragmentada, múltipla e caótica de uma sociedade esfacelada pela guerra. Não é difícil perceber essas intensas perturbações que passam tanto o poeta quanto o mundo nas várias

(1943), título dado pelo amigo ao livro em homenagem ao seu livro de poesia, *Poesia em pânico*, oferece informações claras dessa técnica artística que adere à sua própria poesia. Murilo Mendes acredita que a “aliança entre pintura e fotografia permite e facilita o encontro do mito com o cotidiano, do universal com o particular” (Mendes, 1986, p. 9-10). Essa declaração, de acordo com Moura, pode ser percebida em “aspectos diferenciados e próprios do autor, que incorporou tais técnicas com vistas à construção de uma mitologia pessoal” (Moura, 1995, p. 29). Assim, Murilo Mendes se pronuncia sobre a fotomontagem: “A fotomontagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese de sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo” (Mendes, 1986, pp. 9-10). A declaração do poeta sintetiza, assim, o procedimento da arte combinatória praticada por ele, que se efetiva pela combinação de elementos díspares. Em “A poesia e o Nosso Tempo”, o poeta revela de modo preciso a maneira pela qual exerce sua arte poética: “Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários⁵, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano.” (Mendes, 1995, p. 27).

Esse procedimento técnico utilizado para a formação da imagem, characteristicamente utilizado pelos surrealistas, a *collage*, é uma técnica proveniente dos *papiers collés* cubistas, que consiste em aproximar duas realidades diferentes num plano que não lhes era próprio, provocando uma imagem inusitada, diferenciada do corriqueiro e do lógico; próxima, portanto, ao mundo do sonho⁶.

É importante determinos nesse procedimento artístico porque ele será, de maneira própria, amplamente utilizado por Murilo Mendes na elaboração de sua poesia. Em um processo análogo à colagem surrealista, no Brasil, Jorge de Lima, o grande amigo e parceiro de Murilo Mendes de *Tempo e Eternidade*, praticou o que aqui se denominou de fotomontagem. O seu livro intitulado *Pintura em Pânico*, produziu grande interesse por parte de alguns críticos, como é o caso de Mário de Andrade. De forma entusiasta, este associou

fotomontagens do livro – seres humanos com membros deslocados de seus locais originais, mulher fera, cabeças sem corpos e esqueletos suspensos no ar, – assim como em algumas de suas legendas: “As coisas começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria”, “Pois sempre desejavamos a paz, a paz dentro de um saturno diário”, “Será revelado o final dos tempos”, “O anunciador da catástrofe”, “A poesia de uns depende a asfixia de outros”, “Alfa & Omega” e “O julgamento do tempo”.

⁵ A conciliação dos opostos aponta para “a identidade última entre o homem e o mundo, a consciência e o ser, o ser e a existência, é a crença mais antiga do homem e a raiz da ciência e da religião, magia e poesia. Todos os nossos empreendimentos se orientam para descobrir o velho caminho, a via esquecida da comunicação entre os dois mundos. Nossa busca tende a redescobrir ou a verificar a universal correspondência dos contrários, reflexo de sua original identidade.” (Paz, 1972, p. 42).

⁶ De acordo com Sérgio Lima, o termo *collage* indica um modo preciso e diferente daquele conhecido como colagem: “o termo *collage*, como designação de expressão determinada, foi colocado em circulação por Max Ernst desde 1918/19. Antes, como material apenas e num sentido diverso, tanto Picasso como os cubistas e os futuristas já haviam utilizado o material colado em suas obras (aliás, denominavam isto de “*papiers-collés*”, pois a expressão de Ernst só foi surgir após Dada), põem sempre em torno de material, com preocupações gráficas ou de textura. E não no sentido como na expressão *collage*, inaugurada assim por Max Ernst nas artes plásticas.” (Lima, 1995, p. 358).

a fotomontagem ao jogo lúdico da brincadeira infantil e explicou o seu processo de criação.

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras, e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com maior facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo, os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos, e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão! (Andrade, 1987, p. 09).

Portanto, a construção da fotomontagem como a imagem surrealista está associada à combinação dos elementos escolhidos pelo poeta e não apenas na eleição de um elemento complexo isolado por ele. Dessa forma, o poeta tem em suas mãos uma técnica que o ajudará a fortalecer a criação imagética de seus poemas, a partir da união de elementos muitas vezes simples que por causa de sua combinação se tornam inusitados, fornecendo uma atmosfera mágica, muitas vezes enigmática e até mesmo insólita – o que nos dá a sensação de estar em contato com uma imagem nova.

Acrescenta-se a esta perspectiva mais uma outra de Murilo Mendes, que considerava o procedimento da fotomontagem como uma forma de resistência ao mundo presente, de maneira que a arte apresentaria um caráter utópico, no sentido de que o fim para o homem sempre será a vitória.

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota.

“As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada. (Mendes, 1987, p. 12).

O vínculo com a estética surrealista fornece ao poeta uma técnica que dá um respeitável suporte para construção de sua poesia. Dessa forma, é notada a influência, no poeta, de significativos autores surrealistas como Marc Chagall (com suas figuras esvoaçantes e seus ambientes oníricos), De Chirico (com suas paisagens insólitas e misteriosas, seus manequins, arcadas e pirâmides), Max Ernst (e suas colagens), Salvador Dalí (com suas imagens misteriosas e de subversão do tempo convencional), Ismael Nery (suas pinturas essencialistas, de inspiração surrealista) e as leituras de Freud e Jung, que apontam para a criação de um mundo onírico.

O surgimento da “dama branca” é um acontecimento extraordinário e mítico, seu aparecimento é anunciado pelo contato de “grandes candelabros” que, ao se tocarem, anunciam a sua chegada. Soma-se a isso o soar de tambores provenientes das nuvens que adiciona a esse acontecimento outro elemento excepcional para anunciar a dama

branca. Ainda, acresce a essa orquestração de sons e sentidos o desfile de “mortos no céu”. Todas essas ocorrências extraterrenas revelam a musa como uma manifestação de algo sobrenatural, que se localiza no âmbito do divino.

Na segunda estrofe, é visível o diálogo do poeta com Marc Chagall e suas personagens esvoaçantes, como a dama branca que, com seu “longo vestido branco”, rasga o céu, como um cometa⁷, e “Ocupa a linha inteira do horizonte” (Mendes, 1994, p. 329). Vejamos as representações de Chagall:

Figura 1: “Cantar dos Cantares” – Marc Chagall

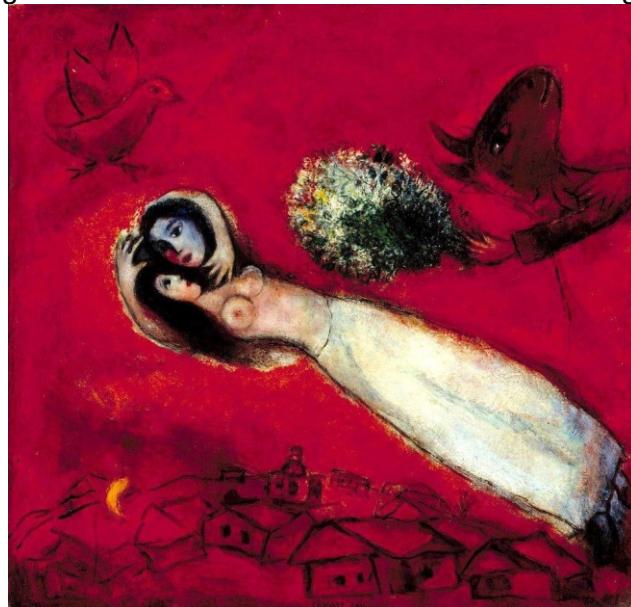


Fonte: Chagall (s/d.)

[Descrição da Imagem] a pintura mostra em cores vibrantes (azul, vermelho e amarelo), clara influência do expressionismo e do surrealismo, uma figura feminina esvoaçante, vestida de noiva, montada em um cavalo voador, rasgando o céu como um cometa. [Fim da descrição]

⁷ A mulher configurada como um cometa também é representada, de maneira inequívoca, em seu poema “Evocação”, de *A poesia em pânico*: “Aparece no céu uma mulher cometa/ Olhai o rabo de prata que ela tem/[...]/Ah, quem me dera ir na vertigem da mulher-cometa./ [...] Não és tu que soluças no corredor escuro/ Porque abaixaram tua alma, e a noite inteira rezas?/ Tu mesma que vais consolar a nudez das estátuas,/ [...] Que me importam os sinais da comunidade/ Se posso enlaçar o busto da mulher-cometa?” (Mendes, 1994, p. 345). Também é interessante notar que essa comparação da mulher ao cometa pode ser proveniente do deslumbramento que o poeta, dentre tantos outros escritores, teve ao presenciar a passagem do cometa Halley (1910) em sua meninice. Este evento é importante, pois segundo o poeta foi como a passagem do cometa que ele teve seu primeiro alumbramento com a poesia. Sobre essa ocorrência diz o poeta: “Mas ainda hoje a visão do cometa de Halley é uma das impressões mais fortes que guardo. Nunca vi coisa mais bela do que aquele corpo luminoso, com a sua enorme cauda resplandecente de estrelas, passando pelo céu de minha cidade natal. Durante três noites em que apareceu não dormi um minuto sequer e talvez tenha sido esse o primeiro instante em que senti tocado pela Poesia” (Mendes apud Guimarães, 1986, p. 27). Tudo isso eleva a mulher/musa e, por conseguinte, a poesia, a um erotismo intenso, cósmico.

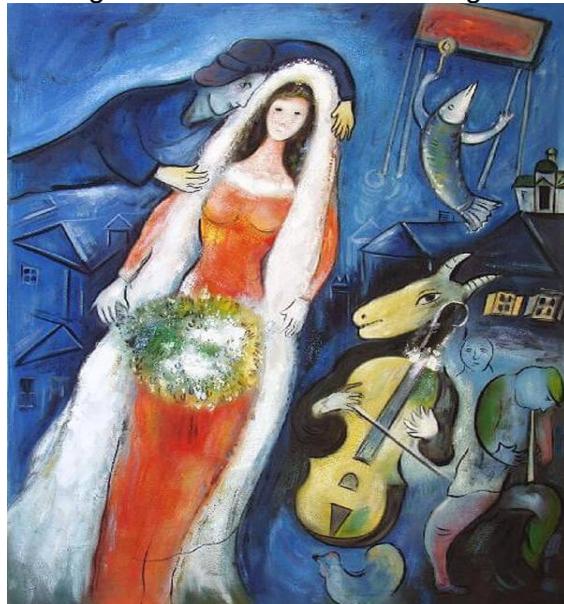
Figura 2: “Amantes no céu vermelho” – Marc Chagall



Fonte: Chagall (s/d.)

[Descrição da Imagem] a pintura mostra uma figura feminina esvoaçante, vestida de branco e de seios à mostra, flutuando no céu rubro, sobrevoando uma aldeia. [Fim da descrição]

Figura 3: “A noiva” – Marc Chagall



Fonte: Chagall (s/d.)

[Descrição da imagem] a pintura mostra uma figura feminina esvoaçante junto a um homem, vestida de branco, com um buquê de flores, ao lado de uma cabra que toca um violoncelo e um peixe no céu azul, flutuando sobre uma aldeia. [Fim da descrição]

Figura 4: “A noiva e noivo da Torre Eiffel” – Marc Chagall



Fonte: Chagall (s/d.)

[Descrição da imagem] a pintura mostra uma figura feminina esvoaçante junto a um homem, vestida de branco, um galo colorido, uma vaca, um violoncelo e uma mulher nua voando sobre uma aldeia. [Fim da descrição]

É visível na obra do pintor a sua aproximação com a estética Surrealista. Tanto Chagall quanto o Surrealismo procuram exaltar o sonho e o inconsciente, excedendo as leis do mundo físico. O tempo presente e o tempo passado unem-se para formar o “instante”, rompendo-se as fronteiras entre o ontem e o hoje, que coexistem no inconsciente humano. Marc Chagall criou um estilo particular em sua obra, uma “fabulação visual”, em que a imaginação dá autonomia aos objetos e personagens da realidade, libertos da lei da gravidade e do tempo. De acordo com Argan,

isto pode ser notado nos procedimentos do artista: Decompondo figuras, casas, céus, segundo planos geométricos, cria uma espécie de perspectiva arbitrária, um espaço impossível, onde se torna normal o absurdo da vaca no telhado, da mulher que anda pelo ar; a geometria não é lógica, é cabala. Subvertida a sucessão ordenada, racional, dos planos, não surpreende que tudo caminhe ao contrário, como nos sonhos. (Argan, 1992, p. 473).

Argan considera que “A pintura de Chagall é fábula, mas a fábula é problemática. Não poderia deixar de sê-lo numa sociedade que após uma revolução ideológica, considerava-se adulta.” (Argan, 1992, p. 471). Esse caráter fabular de sua pintura é visto pelo crítico como “uma expressão viva da criatividade do povo”. (Argan, 1992, p. 471), algo que pode ser observado nas representações das pequenas aldeias russas em suas pinturas.

Chagall criou um estilo particular em que a imaginação dá autonomia aos objetos e personagens da realidade, libertos da lei da gravidade e do tempo. Com a eliminação do

“racionalismo” em sua poética, o pintor russo pretendia revelar a “realidade psíquica profunda” (Argan, 1992, p. 472) do indivíduo. Para Argan, Chagall “transpõe o limiar do domínio sem fim do inconsciente individual e coletivo.” (Argan, 1992, p. 472). O pintor russo é considerado o responsável por fundir a poesia e as artes plásticas. Após o ano de 1922, começa a fazer ilustrações para as fábulas de La Fontaine e para *Almas Mortas*, de Gogol e, nos anos 1930, ilustra a *Bíblia*.

A repulsa ao realismo positivista, que para a imaginação criadora significa um empecilho a qualquer evolução intelectual e moral, prendendo o artista ao conhecido e ao classificável e empobrecendo o caráter imaginativo da arte que provém dos sentimentos, é perfeitamente visível tanto nas pinturas de Chagall, quanto no poema de Murilo Mendes. Nesse sentido, o onirismo possibilitaria uma ampliação do conhecimento, por não estar preso estritamente ao racional. A imaginação ganha reconhecimento e garante o aprofundamento da mente, antes aprisionada pela racionalidade.

A arte moderna da metade do século XIX e meados do XX se relacionará de maneira estreita com o onirismo. Para isso, ela não tratará descritivamente os seus assuntos, conduzindo-nos ao âmbito do não familiar, através de deformações e estranhezas. No caso específico da poesia, a lírica moderna trocará formalmente o vocabulário usual pelo insólito; a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas; a metáfora e a comparação são aplicadas de uma maneira nova, forçando a união do que parece ser inconciliável. Por conta dessas características, a arte moderna apresenta-se de difícil compreensão, tornando a surpresa e a estranheza seu conceito. Notoriamente, esta é uma arte que não satisfaz um fruidor de hábitos fáceis. Tanto a lírica moderna quanto as artes plásticas, em geral, não almejam a cópia do real, mas, sim, a sua transformação. Para isto, o artista utilizará do sonho e da fantasia, caminhos mais favoráveis para elevar sua capacidade criativa. Assim, a aspiração anterior à cópia é contraposta à fantasia e ao sonho, proporcionando o enriquecimento e aumentando imensamente a possibilidade criativa do artista moderno (Friedrich, 1991).

É também importante considerar que, mesmo com a supressão do tempo no poema, ele dá a ideia de movimentos imemoriais, pois a dama branca transita “de gerações e gerações” (Mendes, 1994, p. 329). Por conseguinte, a noção de espaço também é extinta. No mundo dos sonhos, há uma transformação do espaço e do tempo como o concebemos no mundo da vigília; de acordo com Bachelard, perdem-se “suas forças de estrutura, suas coerências geométricas. O espaço onde vamos viver nossas horas noturnas não possui mais lonjura. É a síntese muito próxima das coisas e de nós mesmos.” (Bachelard, 1991, p. 160), assim como ocorre com a concepção cronológica do tempo, que pode ser reorganizado.

Acresce ainda no ambiente sobrenatural do poema a presença da trama do vestido da dama branca feita por “bichos do campo”, que as mães das noivas repassam às suas filhas. Tudo isso reafirma o procedimento poético muriliano de misturar elementos díspares, próprios da montagem/collagem.

A dama branca é acessível ao poeta e a todos que admitem vê-la, ou seja, àqueles que acreditam na criação proporcionada por uma espécie de graça concedida por algo excepcional, extramundano. A dama branca tem um caráter excepcional que a difere das mulheres comuns, pois traz consigo uma espécie de adorno/joia, que a capacita fazer os pobres sonharem e também oferecer punhais aos ricos.

Na penúltima estrofe, o eu lírico afirma que viu a dama branca em ambiente noturno, mas em plena consciência, o que parece indicar que para a construção de sua poética, o poeta utiliza-se tanto do onírico quanto da razão, mimetizados nos elementos “noturno” e “sem febre”⁸. Para isso há um “élan poético”, uma iluminação que propulsiona o movimento para a criação, que capacita o poeta a desvendar as formas para criação de seu poema. Nesse sentido, o poeta é aquele que vê e revela por meio de sua criação o inacessível aos homens comuns.

O poema se encerra com a declaração que, desde o acontecimento extraordinário do encontro do poeta com a dama branca, ele transfigura o mundo, recriando-o, pelo olhar da musa, não apenas por seu olhar. A musa é o elemento propulsor de sua poesia. Ela é a personificação de sua poesia.

Considerações finais

O que notamos na lírica muriliana é a estreita relação do texto literário associado à dimensão mítica, no sentido de que, numa de suas fortes marcas, o poema busca uma espécie de “memória profunda” da cultura, trazendo para o presente um passado mítico exemplar. De acordo com essa perspectiva, é pela poesia que o poeta deseja vivenciar os momentos de um mundo passado, mas também pelo próprio ritmo do poema entregue à inspiração, livre de quaisquer amarras e por suas imagens complexas e inusitadas. Para isso, o poeta buscará o auxílio das musas e da graça divina para construir seu poema. É pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

Na Grécia antiga, a memória foi encarnada pela deusa Mnemosine, mãe das nove musas. O poeta, inspirado pelas musas, tinha a função de glorificar os fatos passados e futuros, situação que o assemelha ao profeta. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos” e da “idade das origens”. Segundo Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos*, a memória (Mnemosine), caracterizava-se, no pensamento mítico e arcaico grego, por ter o conhecimento do Tempo: o passado, o presente e o futuro. Mnemosine tinha, igualmente, o conhecimento do Espaço: do mundo do visível e invisível, do espaço dos

⁸ É sabido pela crítica que a lírica muriliana se posiciona, com tensão e de maneira complementar, de duas maneiras frente à elaboração poética: aquela que privilegia a fantasia e a outra que privilegia a construção. Como diz Octávio Paz: “razão e imaginação não são faculdades opostas: a segunda é o fundamento da primeira e o que permite perceber e julgar o homem.” (Paz, 1996, p. 77). Ou como o próprio poeta diz em seu poema “Os dois lados”, de um lado de seu corpo “Tem o sonho”, do outro lado “Tem a morte, as colunas da ordem e da desordem” (Mendes, 1995, p. 98). Isso significa dizer que a poética de Murilo Mendes não há uma coisa (a fantasia) ou outra (o racional), mas a integração fundamental entre elas, amalgamadas.

vivos e dos mortos. Mnemosine não era, como a memória, conhecimento de um tempo passado, mas, ao contrário, memória de um tempo que continua no presente e no futuro, pois é memória de um tempo arcaico (*arché*), primordial, original da formação e organização do mundo e do espaço. A memória mítica e arcaica, portanto, tem, segundo Vernant, a onisciência: ela vê tudo em todos os momentos. Ela está além do começo e do fim. Ela tem sabedoria suprema ao conhecer o passado, o presente e o ausente, o todo do tempo e do espaço e, como que por adição, aquilo que excede esse todo. Possuído pelas musas, o poeta é o intérprete de Mnemosine (Vernant, 1990, p. 105-131). Portanto, é pela memória que o poeta consegue superar os limites determinados pela espaço-temporalidade ordinária e material e ir além do mundo sensível.

A memória também está associada aos atos ligados à criação: inventar, medir, refletir, cuidar. É através da memória que a unidade é revelada. Nela, presente, passado e futuro fundem-se. No momento em que o poeta é possuído pelas Musas, ele absorve o conhecimento de Mnemosine, dessa maneira, ele obtém todo conhecimento expresso pelas genealogias, atingindo o ser em toda a sua profundidade. É a descoberta da origem, do movimento primordial: a gênese dos deuses, o nascimento da humanidade, o surgimento do cosmos. Portanto, é por meio da memória que o poeta tem acesso ao indecifrável e consegue enxergar o invisível. Como aponta Eliade, “graças a memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestam-se nos Tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo” (Eliade, 1998, p. 108). O canto das musas revela como o mundo e seus habitantes surgiram. Esse poder ontofânico pode ser evidenciado hoje na experiência poética, isto ocorre quando a poesia consegue fundar uma realidade própria a ela, quando funda seu próprio mundo.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. **Engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um Poeta. In: PAULINO, Ana Maria (org.). **O Poeta Insólito** – Fotomontagens de Jorge de Lima. São Paulo: IEB/USP, 1987. p. 9-10.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. Marc Chagall: À la russie, au ânes et aux autores. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 471-474.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Trad. de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1991.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHAGALL, Marc. WikiArt: encyclopédia de artes visuais. Marc Chagall, s/d. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/marc-chagall>. Acesso em: 31 jan. 2025.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GUIMARÃES, Júlio Castanon. **Murilo Mendes**: a invenção do contemporâneo. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LIMA, Sérgio. **A aventura Surrealista (Tomo I)**. São Paulo: UNESP, 1995.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: PAULINO, Ana Maria (org.) **O Poeta Insólito – Fotomontagens de Jorge de Lima**. São Paulo: IEB/USP, 1987. p. 09-12.

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

MENDES, Murilo. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. In: MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 17-90.

MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes. In: MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado**: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 285-345.

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

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. Aspectos míticos da memória e do tempo. In: VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 133-166.

NOTAS DE AUTORIA

Luciano Marcos Dias Cavalcanti (luciano.dias.cavalcanti@gmail.com) é doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, realizou estágio de pós-doutorado no Departamento de Literatura Brasileira da UNESP/Araraquara. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada, atuando principalmente nos estudos de poesia e prosa brasileira moderna e contemporânea.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. “A dama branca”, mito e poesia em as *Metamorfoses*, de Murilo Mendes. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 30, p. 01-15, 2025.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 19/08/2024

Revisões requeridas em: 15/11/2024

Aprovado em: 22/02/2025

Publicado em: 09/05/2025

