

Universidade de São Paulo  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Consciência e Poesia  
Em Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade

ORIENTANDO: Ademir Barbosa Júnior (Dermes)

ORIENTADOR: Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Literatura Brasileira

São Paulo

1999

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho não se concretizaria sem o auxílio de determinadas instituições e pessoas, às quais sou muito agradecido. Dentre as primeiras, destaco a CAPES, órgão financiador de parte das pesquisas, e a Editora Nova Aguilar, que, gentilmente, me ofertou um exemplar da obra de Murilo Mendes por ela editada.

Quanto aos amigos, parentes e amigos que me assessoram, evoco a orientação sempre segura do Prof. Dr. Roberto de Oliveira Brandão e a paciência de meus pais e dos inúmeros professores que me ensinaram a ler. Ressalto também a importância dos comentários efetuados pelos professores que compuseram a Banca Examinadora do Relatório de Qualificação, das longas discussões com o Prof. Marcelo Módolo e do trabalho silencioso e competente do aluno João Luiz de Souza, na busca por textos de difícil acesso. Registro ainda o carinho da família Schmid, de Guarapari, ES, a qual me proporcionou o ambiente de reclusão necessário para a revisão dos originais.

Dedico estas páginas a Camille, minha afilhada, e a Thomas, meu (desp)enteado, os quais ensaiam as primeiras letras. E para a companheira e leitora Alexandra Christine, o cajado que Oxalá velho botou em meu caminho, para que eu não tropece em minhas próprias pernas.

*A abelha, fazendo o mel, vale o tempo que não voou* ("Amor de Índio", canção ouvida de Beto e Milton).

O Autor  
Outubro de 1998.

## SUMÁRIO

Introdução	01
1.0. Murilo Mendes e a (re)criação do mundo através da palavra	06
1.1. A poesia e o <i>fiat</i> criador	06
1.2. A vocação do poeta	28
1.3. Orfeu revisitado	38
2.0. Carlos Drummond de Andrade e a procura pela poesia	50
2.1. O poeta-lutador	62
2.2. A mensagem, a viagem	76
2.3. No reino das palavras	86
3.0. Conclusão	96
4.0. Bibliografia	101

## Introdução

O objetivo deste trabalho é apresentar um panorama da poesia do período que se convencionou chamar de Segunda Geração Modernista ou Geração de 30. Para tanto, o dividiremos em três partes, fazendo primeiramente um estudo sobre a consciência que os poetas Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade demonstraram ter, de um modo geral, do exercício poético e da importância da própria produção (1a. e 2a. partes). Em seguida, enfocaremos a utilização da ironia, por parte de ambos, como elemento de contestação da poética que predominava antes do advento do Modernismo (3a. parte).

A escolha dos autores de *Claro Enigma* e *Mundo Enigma* deve-se ao fato de os dois mineiros terem publicado em livro pela primeira vez em 1930, o que nos dá um panorama de um período literário fértil, do qual destacam-se, ainda, Jorge de Lima, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes. Enquanto, por exemplo, Drummond consagra-se como um poeta público com *A Rosa do Povo*, em 1945, Murilo Mendes, na década de 30, incorpora o catolicismo à sua poesia e, em determinados momentos, rende-se à estética surrealista.

Considerando a crítica como um elemento de metalinguagem, segundo o entendimento de Roland Barthes<sup>1</sup>, faremos constantes referências a textos críticos de Mário de Andrade, pois este possui uma obra crítica coesa registrada em livros, sobretudo em *Aspectos da Literatura Brasileira* (1943) e *O empalhador de Passarinho* (1944), além de sua conferência *O movimento modernista*, de 1942, incluída no primeiro, em que faz um balanço dos primeiros anos do Modernismo brasileiro. Um dos protagonistas da Semana de Arte Moderna de 22, Mário de Andrade, por intermédio da poesia e da crítica, exerceu grande influência sobre a chamada geração de 30. Além disso, é também nas décadas de 30 e de 40 que sua produção poética atinge a maturidade, com a publicação de *Remate de Males* (1930), *Poesias* (1941) e *Lira Paulistana*, seguida de *Carro da Miséria*. Em suma, é um leitor interessante e interessado nas obras dos poetas estudados.

(A década de 30 foi para o Brasil um período de grande efervescência cultural ocasionada por transformações políticas e sociais, dentre as quais destaca-se a Revolução

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. "Littérature et méta-langage" in *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 106-107.

de Outubro, pois, a partir da instalação do governo Vargas, ocorreram diversas mudanças na instrução pública, nos meios de difusão cultural e nas manifestações artísticas e literárias.

O movimento de Outubro proporcionou à vida cultural brasileira a unificação de elementos, fatos e manifestações culturais até então dispersos pelas regiões do país, criando condições para que fosse possível realizar uma série de aspirações dos intelectuais da década de 20. Para o professor Antonio Candido, o movimento funcionou como *um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova*<sup>2</sup>

Nesse contexto, disseminada em várias regiões do país e combatida pela Igreja Católica, surge a “escola nova”, cujas aspirações encontram ecos no livro *A educação pública em São Paulo* (1937), de Fernando de Azevedo. Os educadores do decênio, na tentativa de formar cidadãos capazes de escolher bem seus governantes, tinham como principais objetivos a difusão da educação elementar e do voto secreto. Por sua vez, o Governo Provisório criou o Ministério da Educação e Saúde e aumentou consideravelmente o número de escolas de ensino médio e técnico.

No campo artístico, os anos 30 representam o período da sedimentação das mudanças propostas pelos artistas do decênio anterior. O comprometimento de muitos desses artistas e intelectuais com o governo é evidente, principalmente através da “oficialização” de alguns vanguardistas, como Heitor Vila-Lobos, autor do Hino da Revolução de 1930, e de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, autores do projeto do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, com paredes pintadas por Portinari e um monumento de Bruno Giorgi logo à entrada.

Também a literatura continuou a desenvolver-se a partir das inovações feitas pelos autores dos anos 20, ou seja, os escritores da nova geração, partindo das opções temáticas e formais do Modernismo, rejeitaram os velhos padrões acadêmicos, alterando a estrutura de suas obras e desmitificando exemplos de *bon usage* da língua portuguesa, como Rui Barbosa. Preocupados em entender os problemas sociais brasileiros, muitos intelectuais da

---

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2a. ed., S. Paulo, Editora Ática, 1989, p. 181.

segunda geração modernista, conhecida também como geração de 30, dedicaram-se ao estudo da realidade brasileira e produziram diversos ensaios de cunho sociológico, dentre os quais destacam-se *Raízes do Brasil* (1935), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação do Brasil contemporâneo*, de Caio Prado Júnior (1942).

A fundação de cursos superiores de Filosofia, Ciências Sociais, História e Letras, e a difusão do ensino da Sociologia no nível médio foram determinantes para a reflexão da realidade brasileira a partir da análise de grupos sociais até então pouco considerados, como o negro e o índio, o trabalhador rural e o operário. Dessa forma, abriu-se espaço para que os romances regionais de Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, e os ensaios marxistas passassem a figurar nos catálogos de algumas editoras<sup>3</sup>.

Os poetas da nova geração também trouxeram os problemas sociais para suas obras, ao tematizá-los. O Estado Novo (1937-1945) e a 2ª. Guerra Mundial, entre outros acontecimentos, influenciaram a postura ideológica desses poetas, contribuindo para o surgimento de livros como *A Rosa do Povo* (1945), de Carlos Drummond de Andrade, e *Poesia Liberdade* (1947), de Murilo Mendes.

Se a primeira geração modernista se mostrou empenhada em encontrar alternativas estéticas ao academismo parnasiano, os poetas de 30 acrescentaram às experiências dos poetas de 22 a preocupação em desenvolver uma poesia sintonizada com a realidade histórica do seu tempo, colocando no centro das discussões a reflexão sobre o mundo a sua volta, o papel do poeta e da própria poesia.

Sobre o engajamento ideológico dos jovens poetas comparado ao experimentalismo formal desenvolvido pela geração anterior, João Luiz Lafetá afirma que os estreantes puderam dedicar-se com mais ênfase ao projeto ideológico modernista porque seus antecessores já haviam explorado à exaustão algumas das possibilidades formais do texto poético, que culminaram no rompimento com os cânones acadêmicos. Nas palavras do próprio Lafetá,

<sup>3</sup>Antonio Candido lista as principais coleções de estudos brasileiros lançadas na década de 30: "Realidade Brasileira" (estudos de história, política, sociologia e antropologia); "Brasiliana", fundada por Fernando de Azevedo na Companhia Editora Nacional; "Coleção azul" da Editora Schmidt; "Problemas políticos contemporâneos", "Documentos brasileiros" da Editora José Olympio; "Biblioteca de Divulgação Científica", dirigida por Artur Ramos, na Editora Civilização Brasileira (CANDIDO, A. *op. cit.*, p. 190).

*Um exame comparativo, superficial que seja, da 'fase heróica' e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação.<sup>4</sup>*

Nesse sentido, temas como a guerra e a insatisfação de viver num mundo que privilegia a produção e o consumo, os grupos socialmente marginalizados na sociedade brasileira e a postura do poeta diante dessa realidade povoarão a produção literária da geração de 30<sup>5</sup>. Quanto ao nível formal, os jovens poetas devem muito à geração anterior, sobretudo a Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira, que já se haviam distanciado substancialmente da poesia parnasiana e empregado em seus versos a linguagem coloquial, a ironia, o prosaico.

Para Alfredo Bosi, há dois grupos de poetas que apresentam posturas estéticas distintas, porém complementares<sup>6</sup>. Enquanto Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima se empenharam em superar a dispersão lúdica dos modernistas da primeira hora (como o poema-piada e as divertidas críticas aos parnasianos), Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Vinicius de Moraes e Henriqueta Lisboa dedicaram-se à lírica *essencial*, antipitoresca e antiprosaica, herança do simbolismo.

A despeito da opção estético-formal de cada poeta, toda a nova geração tornou-se leitora da chamada *poesia pura*<sup>7</sup> europeia produzida entre as duas guerras mundiais, sendo influenciada por Paul Valéry, Federico García Lorca, Giuseppe Ungaretti Rainer Maria Rilke e Fernando Pessoa, entre outros. A nova ordem mundial e a importância do

<sup>4</sup> LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974, pp. 17-18.

<sup>5</sup> Alfredo Bosi atenta para o fato de que os intelectuais, poetas e romancistas da geração de 30, a despeito das diferenças de cunho ideológico, procuraram todos, enquanto escritores, contribuir de forma efetiva, para a reflexão dos problemas do Brasil de então. (BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32a. ed., São Paulo, Cultrix, 1994, p. 384.

<sup>6</sup> BOSI, A. *op. cit.*, p. 385.

<sup>7</sup> Cf. BREMOND, Henri. *La poésie pure avec un débat sur la poésie par Robert de Souza*. Paris, Bernard Grasset, 1926.

exercício poético, temas postos em evidência por esses poetas europeus, aliados às transformações estéticas, influenciaram a produção dos poetas de 30, de caráter universalizante.

## 1.0. Murilo Mendes e a (re)criação do mundo através da palavra.

### 1.1. A poesia e o *fiat* criador.

Para a poesia brasileira, como bem observa Mário de Andrade<sup>8</sup>, o ano de 1930 foi extremamente produtivo. Dentre os autores estreados, dois mineiros possuem um papel determinante para a renovação das formas poéticas: Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Enquanto a obra do primeiro é marcada pelo ceticismo do poeta frente à vida, a de seu conterrâneo distingue-se pela multiplicação da imagem do real e pelo que Alfredo Bosi caracteriza como *a desarticulação da ordem convencional*<sup>9</sup>, simbolizada pela reconquista/recriação do paraíso terrestre.

A diversidade de estilos entre esses dois poetas contribuiu muito para o enriquecimento da poesia moderna, culminando, de acordo com José Guilherme Merquior, *na primeira grande 'partogênese' da literatura modernista*<sup>10</sup>. Já as diretrizes estéticas e ideológicas de Drummond e Murilo, decisivas para a compreensão da atividade literária de ambos, foram sedimentadas a partir do contato intenso com expoentes do cenário cultural brasileiro. Se, para o autor de *Claro Enigma*, a vasta correspondência com o crítico Mário de Andrade foi fundamental para a elaboração de sua poética, para o poeta de *Mundo Enigma* a convivência com o pintor-poeta Ismael Nery teve o valor de um noviciado místico-religioso orientado pelo amigo paraense.

Procurando fazer da poesia um instrumento de libertação do ser humano, Murilo Mendes, sem incorrer no risco de tornar-se panfletário, buscou estabelecer, através da palavra, a ligação entre o homem e o universo. Dessa maneira, tornou-se ao mesmo tempo um poeta cósmico e social<sup>11</sup>, na medida em que não permitiu que a abstração do tempo e

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. "A poesia em 1930" In *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974, p. 27-45.

<sup>9</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33a. ed., São Paulo, Cultrix, 1994, p. 447.

<sup>10</sup> MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p. 11.

<sup>11</sup> BOSI, A. *Op. cit.*, p. 447.

do espaço (uma das características do Essencialismo de Ismael Nery) significasse a alienação do artista e do poeta diante dos problemas do homem contemporâneo.

Essa visão holística do mundo e da própria poesia mostrou-se compatível com *uma predisposição de base, rara e individual*<sup>12</sup> que, segundo Luciana Stegagno Picchio, é um dos traços marcantes da figura de Murilo Mendes. Mesmo tendo promovido durante sua trajetória literária a reformulação de sua poesia e de sua poética, o autor de *A Poesia em Pânico* sempre manteve a unidade e a coerência de sua criação, por enfrentar, nas palavras de Maria Lúcia Aragão,

*a problemática existencial do homem contemporâneo, redimensionando o modernismo brasileiro através de uma lírica cada vez mais madura, preocupada tanto com o perene como com o aqui e o agora, experimentando, no uso de técnicas variadas, encontrar não apenas um, mas vários caminhos na direção de uma estética moderna.*<sup>13</sup>

Para Murilo Mendes, que se esforçou para poetizar a própria biografia<sup>14</sup>, ou seja, viver em plenitude um programa estético-literário em que a palavra funcionasse como um mecanismo de mediação entre o homem e o absoluto, o *puro equilíbrio objetivo* identificado por Ungaretti<sup>15</sup> em *Siciliana* traduz uma filtragem das emoções e dos sentimentos que, permeados pela angústia, apresentam-se para o leitor como o mapeamento da psicologia do homem deste século. Nesse contexto, insere-se a riqueza do experimentalismo das formas poéticas de Murilo, que em *Poesia Liberdade* alia a linguagem tradicionalmente ligada à poesia ao coloquial e ao jargão técnico-jornalístico do seu tempo, como observou Haroldo de Campos<sup>16</sup>.

Na poesia muriliana, a linguagem está a serviço da imagem, estratégia moderna que privilegia a sensação de estranhamento causada pela combinação de elementos dispares<sup>17</sup>. Tanto a plasticidade quanto aquilo que João Cabral de Melo Neto chama de

<sup>12</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 24.

<sup>13</sup> ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro, Educon, 1976, p. 17.

<sup>14</sup> ARAGÃO, M. L. G. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>15</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 38.

<sup>16</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. 4a. ed., São Paulo, Perspectiva, 1962, pp. 66-67.

<sup>17</sup> Friedrich lista três características principais da lírica contemporânea: a dissonância, a anormalidade e a não assimilabilidade do texto poético. Segundo o autor, a tensão dissonante da poesia moderna apresenta, em síntese, o seguinte panorama: (...) *traços de origem arcaica, mística*

novidade da imagem tornar-se-iam influências marcantes na obra do autor de *Morte e Vida Severina*<sup>18</sup>, bem como se configurariam num traço de união entre Murilo Mendes e a poesia concreta<sup>19</sup>.

Sobre a eloquência das imagens murilianas, Mário de Andrade estabelece uma relação direta com o pintor Cícero Dias, a partir da observação de traços comuns entre o poeta e o pintor<sup>20</sup>. Por sua vez, Murilo, em "Glória a Cícero Dias", expressa sua admiração pelo pintor pernambucano, colocando-o no céu e chamando-o de poeta nos últimos versos: *O poeta entra na glória definitiva/enquanto os anjinhos gritam/batendo palmas com emoção: /Meu padrinho!Meu padrinho!*<sup>21</sup> Tal relação entre poesia e pintura<sup>22</sup>

---

*e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem freqüentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos.* FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna. Da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 16.

<sup>18</sup> Palavras de João Cabral de Melo Neto: *A poesia de Murilo me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo.* (BOSI, A. *Op. cit.*, p. 448)

<sup>19</sup> Perguntado por Lais Correa de Araújo se *Convergência* seria um livro de poesia concreta, Murilo Mendes respondeu: *Não. É um livro que resume a meu ver as experiências de 22, de 30, e que revela influência dos concretos e dos praxis - o que não o impede de ser um livro muito muriliano. (...) Se não é, como v. pergunta, um livro de poesia concreta, Convergência deve muito ao concretismo: em vários textos desarticula a estrutura clássica; o verbo é abolido, muitas palavras são postas em evidente relevo (embora não com rigor gráfico). Outras isoladas, etc. Os traços de Rabelais e Joyce são manifestos. Tal orientação é mais nítida ainda em "Síntaxe".* *Poesia completa e prosa*, p. 49-50.

<sup>20</sup> Como carioquismo, como elasticidade na confusão do real com o sonho, como nacionalidade independente, como tanta complexidade lírica de realização, só é comparável a Murilo Mendes, e no desenho, o pernambucano Cícero Dias. "A poesia em 1930", p. 44.

<sup>21</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 101.

<sup>22</sup> Sobre as formas híbridas de expressão artística, Murilo Mendes sintetizaria sua opinião em 1971, em entrevista a Lais Correa de Araújo, ao mostrar-se atualizado com respeito às características do pós-modernismo: *Acho que as fronteiras da arte tornaram-se muito fluidas; todas as invenções, todas as tendências, todas as rubricas são lícitas. Sou terrivelmente eclético; um defeito dizem; mas sou assim, não há nada a fazer. Não sou contra as propostas ou as programações; mas em última análise, o que conta para mim é a realização. Que o instrumento básico do poeta é a linguagem, eis um fato tão óbvio, que desde o início de uma certa fase moderna da literatura; quando alguns poetas e críticos começaram a "descobrir" a linguagem, citando a torto e direito o famoso diálogo de Mallarmé e Degas, achei logo, mineiramente, a coisa meio ridícula. Esquecem-se que Mallarmé deu aquela resposta, não a um poeta, mas a um pintor. Lembrar aquilo a um poeta é levar carvão para Cardiff.* *Poesia completa e prosa*, p. 49.

evoca o diálogo estabelecido entre o pintor Man Ray e o poeta Paul Éluard, que chegaram à co-autoria de um livro, *Les mains libres* (1937), em que o texto pictórico e o texto verbal escrito apresentam-se como linguagens complementares, sendo o último ilustrado pelo primeiro<sup>23</sup>.

Entre a publicação de *Poemas*, que já denota uma familiaridade com a universalidade, em franca oposição ao aspecto telúrico e a temática nacional enfatizados pela Primeira Geração Modernista<sup>24</sup>, e *Convergência*, último livro de poemas lançado em vida (1970), existe um consenso entre os principais críticos da obra de Murilo Mendes no que tange à produção de poemas satíricos, presentes sobretudo em *História do Brasil*. Mário de Andrade, ao resenhar *Poemas*, registra sua insatisfação em relação às peças satíricas do poeta estreante, alegando serem eles *criados francamente sob a gestão do consciente*<sup>25</sup>. Alfredo Bosi considera que os poemas humorísticos anteriores a 30 destoam do conjunto da poesia muriliana, pois *fazem o giro piadístico de um Brasil morno e provinciano e ecoam à maneira inicial de Mário e Oswald de Andrade*<sup>26</sup>. Para Laís Correa de Araújo, *História do Brasil* constitui-se como um desvio da poesia de Murilo, ocorrido

*por falta, certamente de uma vinculação mais visceral com a ideologia das chamadas correntes nacionalistas do modernismo, [que] resulta não só numa realização de questionável convivência literária e reduzido alcance poético, mas sobretudo numa experiência episódica e pouco ajustada à personalidade.*<sup>27</sup>

O próprio Murilo Mendes parece estar de acordo que os textos humorísticos de *Poemas* ou de *História do Brasil* representam um corpo estranho (*caricatural*, segundo Murilo Marcondes de Moura<sup>28</sup>) em sua obra poética. Conforme Luciana Stegagno Picchio:

<sup>23</sup> Precedendo os poemas, lê-se a seguinte inscrição: *Man Ray dessins illustrés par les poèmes de Paul Eluard 1937*. ELUARD, Paul. *Oeuvres Complètes* (volume I). Paris, Gallimard, 1971, p. 554-684.

<sup>24</sup> ARAÚJO, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. 2 ed, Petrópolis, Vozes, 1972, p. 24-25.

<sup>25</sup> ANDRADE, M. *Op. cit.*, p. 45.

<sup>26</sup> BOSI, A. *Op. cit.*, p. 447.

<sup>27</sup> ARAÚJO, Laís Correa de. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>28</sup> MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo, Edusp/Giordano, 1995, p. 75.

*Ele próprio, na "Advertência" inicial, explicava essas escolhas [a seleção dos livros que fariam parte do volume intitulado Poesias, publicado pela Editora José Olympio, em 1959], bem como a de suprimir do conjunto "as poesias satíricas e humorísticas que compõem a História do Brasil, "pois a meu ver destoam do conjunto da minha obra. Sua publicação aqui desequilibraria o livro". E a justificativa era óbvia, para um homem como Murilo, sempre voltado para o hoje o amanhã, nunca para o ontem: "Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção da arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo."*<sup>29</sup>

À busca pela coerência estética e lingüística junta-se o compromisso ético de restaurar a poesia em Cristo, divisa do livro *Tempo é Eternidade*, composto em parceria com o também católico Jorge de Lima. Para atingir esse objetivo, não apenas a temática da poesia muriliana se embebe de catolicismo, como também a linguagem engloba aspectos religiosos, como a estrutura do chamado verso bíblico<sup>30</sup>.

O catolicismo na obra de Murilo Mendes apresenta características particulares, como demonstram vários pesquisadores. Se, como observa Flora Sussekind, ao assumir o papel de profeta, o poeta torna-se mediador de uma concepção católica do mundo<sup>31</sup>, tal concepção não deixa de se aproximar da transgressão, provocando um choque no leitor. Nesse sentido, Mário de Andrade detecta na poesia de Murilo a seiva de perigosas heresias<sup>32</sup>, enquanto Roger Bastide se rende à visão muriliana do dogma da comunhão dos santos<sup>33</sup>.

Em carta a Laís Corrêa de Araújo, o próprio poeta define o que para ele constitui o cristianismo:

<sup>29</sup> *Poesia completa e prosa*, pp. 25-26.

<sup>30</sup> *O versículo bíblico, valorizado por Péguy e Claudel, dá livre modulação à mensagem religiosa e satura-se de imagens terrestres que entram como signos de uma liturgia cósmica onde se cruzam planos dispares de espaço e tempo. Reaparece a rica simbologia das Escrituras: a mão do Eterno, a gênese do universo, Lúcifer-Serpente, Adão e Eva e a redenção projetam-se na história e compõem quadros de dimensões apocalípticas (...).* BOSI, A. *Op. cit.*, p. 448.

<sup>31</sup> SUSSEKIND, Flora. "Murilo Mendes: um bom exemplo na História. In *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979 (no. 7), p. 147-168.

<sup>32</sup> ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Livraria Martins Editora, s/d, p. 42.

<sup>33</sup> (...) *o caminho que liga o céu à terra tem duas mãos: se as almas marcham de um lado, orando, os anjos descem do outro para se misturar ao mundo dos vivos.* (...) BASTIDE, Roger. "Estudos sobre a poesia religiosa brasileira" in *Poetas do Brasil*. São Paulo, Edusp/Livraria Duas Cidades, p. 138.

*O cristianismo repousa sobre uma loucura, a loucura da cruz; pela sua capacidade de adaptação a situações culturais e políticas diversas - o que lhe vem da riqueza de sua doutrina poliédrica; pelas possibilidades de sua aliança com o socialismo, na obra comum - apaixonante aventura - da transformação do mundo; porque o tal de Deus é o único personagem que, mesmo quando fora de moda, está sempre na moda. Nunca se falou tanto desse excêntrico senhor como na nossa época de supremo ateísmo<sup>34</sup>.*

A estranheza na combinação de elementos diversos, característica da poesia moderna e estudada de forma singular em Murilo Mendes (não apenas no que tange à religião) por Murilo Marcondes de Moura no trabalho já evocado, revela ao leitor uma preocupação pessoal do autor em integrar sua opção religiosa às angústias terrenas de todos os homens. O engajamento de Murilo na religião católica (a sua *conversão*) não ocorreu sem atensão dialética que ele identifica na carta a Laís Correa de Araújo. Antes de abraçar a doutrina católica, por influência do amigo Ismael Nery, Murilo engrossou a fileira daqueles que consideravam *demodé* o envolvimento dos intelectuais com o catolicismo:

*(...) o catolicismo era sinônimo de obscurantismo, servindo só para base de reação. Não era possível, sobretudo a uma pessoa de bom gosto, ser católica. Nós todos éramos delirantemente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga idéia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo). Nessa indecisão de valores, é claro saudamos o surrealismo como o evangelho da nova era, a ponte da libertação.<sup>35</sup>*

Enquanto não havia ainda feito a síntese entre suas preocupações espirituais, a participação social e a releitura do cristianismo, Murilo elegeu o surrealismo como uma alternativa aos valores apregoados pela ordem burguesa, vindo em seguida a se interessar pelo sistema essencialista elaborado por Ismael Nery. Do primeiro teria retirado sobretudo uma *tremenda carga utópica*<sup>36</sup>, não se restringindo apenas a algumas técnicas, como a

<sup>34</sup> ARAÚJO, L. *Op. cit.*, p. 31-32.

<sup>35</sup> MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2a. ed., São Paulo, Edusp/Giordano, 1996, p. 25.

<sup>36</sup> (...) *Essa tremenda carga utópica é a essência do surrealismo-movimento, a sua grande originalidade face ao nihilismo dadá; e foi a isso - e não às receitas de escola, tipo "escrita automática" - que Murilo jurou uma fidelidade nunca desmentida. (...) MERQUIOR, José Guilherme. "Notas para uma murilosopia". In MENDES, M. *Poesia Completa e Prosa*, p. 13.*

“escritura automática”<sup>37</sup>. Já do Essencialismo, filosofia elaborada por Ismael Nery como uma introdução ao catolicismo<sup>38</sup>, Murilo aprenderia a abstrair de sua poesia o tempo e o espaço, atribuindo-lhe um caráter *anti-histórico*<sup>39</sup>.

A supressão dos limites de tempo e de espaço permitiria ainda a Murilo Mendes a conjugação de elementos aparentemente díspares resultando em imagens inusitadas para o leitor. A conciliação de contrários (ou *arte combinatória*) seria a responsável direta por um efeito poético peculiar que, por diversas vezes, causaria uma sensação de estranhamento em leitores e críticos esclarecidos, como Mário de Andrade, ao criticar a ligação estabelecida pelo poeta entre igrejas e bordéis em “Poema visto por fora”<sup>40</sup>.

Destacam-se dois constituintes na combinação de imagens e conceitos feita por Murilo Mendes, sobretudo em *A Poesia em Pânico*, em *As Metamorfoses* e em *Poesia Liberdade: Eros e Liberdade*, valores absolutos que permitiriam o resgate de um mundo desconjuntado<sup>41</sup>. O erotismo, enquanto força motriz da vida<sup>42</sup>, se apresentará na poesia

<sup>37</sup> Das críticas feitas aos surrealistas, segundo as quais eles não teriam tido compromisso com a forma, apoiando-se apenas nas manifestações do inconsciente, o poeta brasileiro procura isentar a figura de Breton: (...) *oui, il était surréaliste mais il a toujours été un maître du style; il a su concilier “l’inspiration”, c’est-à-dire l’écriture automatique, et le travail acharné de la composition, de l’architecture de l’oeuvre. Par là, encore il nous touche; par là encore il reste au centre même du problème commun à tous les poètes: le problème fondamental du langage. “Hommage a Breton” (“Papiers” In Poesia completa e prosa, p. 1591-1593).*

<sup>38</sup> Segundo Murilo Mendes, *procurou ele [Ismael Nery] todos os meios para atacar nossa sensibilidade e inteligência recorrendo também ao desenho. Nós alegávamos que não podíamos mais crer no Cristo devido a uma fatalidade histórica, os tempos eram outros, o ciclo cristão, como escrevera Marx, está encerrado etc. Ismael fez um desenho - um homem de joelho diante do crucifixo, com a seguinte legenda: “Meu Deus, provisoriamente não posso acreditar em vós, devido a uma fatalidade histórica. Mas todos os anos, na semana santa, vou ao cinema assistir ao filme da vossa paixão e morte”. E chorou.* MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2 ed., São Paulo, Edusp/Giordano, 1996, p. 45.

<sup>39</sup> Para Flora Sussekind, *perde-se em Murilo a dimensão da História como processo. E situada sobre uma base eterna e imutável (a verdade do catolicismo), sua poesia se torna anti-histórica. Acredita-se com um pé na eternidade, livre do tempo e do espaço, quando está, de fato, inserida num projeto de reação espiritualista. O “Restaurar a Poesia em Cristo” que serve de subtítulo a Tempo e Eternidade, com o seu duplo sentido político-religioso (restaurar) diz bem da obra de Murilo. Uma poesia que, sobre uma História exemplar e rígidos paradigmas de linguagem, vai se erigir em sustentáculo para um sistema moral cristão e uma ordem (suspeitamente) imutável.* SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p. 169.

<sup>40</sup> ANDRADE, Mário de. “A poesia em pânico” In *O empalhador de passarinho*. São Paulo Livraria Martins Editora, s/d, p. 41-47.

<sup>41</sup> BOSI, A. *Op. cit.*, p. 449.

muriliana de maneira elegante, como uma das marcas mais eloqüentes a respeito dos anseios humanos<sup>43</sup>. Por sua vez, a Liberdade encontra-se associada diretamente às figuras de Cristo e da Igreja, entidades que, segundo Murilo, estariam comprometidas com a supressão das mazelas individuais e históricas do ser humano. Daí a combinação entre igrejas e bordéis que intrigou o autor de *O Empalhador de Passarinho*: representa ela o mundo real<sup>44</sup>, em oposição ao mundo ideal que, segundo o cristianismo e o próprio Murilo, só se concretizará com a Parusia.

O ideal de preparar a humanidade para a Parusia é registrado por Murilo no seu primeiro artigo sobre *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima: *Embora estejamos sob a influência do Príncipe deste mundo, aguardamos a Parusia, a Segunda Vinda de Cristo e sua vitória final. É nesta imensa perspectiva que vemos se desenrolar o painel da História*<sup>45</sup>. Sua poesia assume um caráter *anti-histórico*, como defende Flora Sussekind, na medida em que se constitui num fio condutor (linear, portanto) intrinsecamente ligado ao projeto de salvação do homem, elaborado por Javé e concretizado por Jesus Cristo. No entanto, a interferência dessa poesia no cenário político-cultural brasileira permite que se torne um traço característico do período em que se desenvolveu, a exemplo da de outros autores que se dedicaram a uma linha *espiritualista*, como Jorge de Lima e Augusto

---

<sup>42</sup> *A nossa teoria pressupõe que Eros está em atividade desde as origens da vida, e assume um caráter de "pulsão de vida", em oposição à "pulsão de morte", que surge quando nasce a matéria orgânica. Tentamos assim resolver o enigma da vida com a luta incessante que se estabelece entre essas duas pulsões desde os primórdios.* FREUD, Sigmund. *Al di là del principio del piacere*. Milano, Newton Compton, 1993, p. 94 (tradução integral de Aldo Durante; tradução nossa para o português)

<sup>43</sup> Com a seguinte ressalva, feita no aforismo 50, de *O Discipulo de Emaús* (*Poesia completa e prosa*, p. 821): *A angústia, a morbidez e a sexualidade são poderosos fermentos de poesia: não são o seu fim.*

<sup>44</sup> Em "O poeta na igreja", do livro *Poemas* (*Poesia completa e prosa*, p. 106), o eu-lírico oscila entre o mundo das formas e a presença do sagrado, entre o interior (de seu íntimo e do templo) e o que é externo à igreja: *Entre a tua eternidade e o meu espírito/se balança o mundo das formas./Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais/pra repousar nos teus caminhos perfeitos./Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres./pronto./Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade, sitiado pelas imagens exteriores. (...).* A tensão entre o interno e o externo em Murilo Mendes nos remete à definição de Bachelard a respeito do homem feita a partir a análise de um poema de Michaux, no qual identifica um movimento pendular entre a claustrofobia e a agorafobia: *o homem é o ser entreaberto* (BACHELARD, Gaston. "A dialética do exterior e do interior In *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 225).

<sup>45</sup> SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p. 165.

Frederico Schmidt<sup>46</sup>. Em outras palavras, se o catolicismo se manifesta como verdade eterna, o catolicismo muriliano, numa perspectiva pragmática, coloca-se como uma alternativa à indecisão política dos primeiros momentos da Revolução de 30. Como poeta-profeta, Murilo incorpora a imagem do profeta clássico, vale dizer, daquele que busca interpretar o presente com os olhos voltados para o futuro, em momentos de crises sociais e de referências ideológicas.<sup>47</sup>

Esse projeto se corporifica em "Poema visto por fora", de *A Poesia em Pânico* (1936-1937), livro no qual o poeta estabelece uma síntese entre a carne e o espírito, o mundo em que vive e o mundo celestial. Segundo Maria Lúcia Aragão, o autor busca *conciliar a sua existência com a criação poética libertadora*<sup>48</sup>, o que significa que Murilo procura confundir texto e ação, palavra e gesto, com vistas a criar uma liturgia renovadora e despertar o homem/leitor para o redimensionamento de seu interior e da própria estrutura social.

Ao aceitar o papel de *re-criador*, o poeta acaba por legitimar sua inserção no projeto divino e se transforma num novo profeta da História da Salvação. Nesse contexto, a poesia exercerá o papel de mediadora entre o *agora* e o *dever*, sendo gestada pelo poeta através da combinação do lodo da terra (e mesmo do esterco) com o hálito do Criador.

Assumindo sua vocação poética/profética, o poeta se transformará no porta-voz da sociedade, ao se transfigurar para o exercício pleno de sua poesia. Na tentativa de entender como se processa a relação entre o poeta Murilo Mendes e o *arrebato* poético a que se entrega, faremos ainda uma leitura de "Vocação do Poeta" (*Tempo e Eternidade*, de 1934, ano de sua *conversão* ao catolicismo) e de alguns poemas que evocam o mito de Orfeu.

---

<sup>46</sup> De um modo geral, porém, pode-se reconhecer nos poetas que se firmaram depois da fase heróica do Modernismo a conquista de dimensões temáticas novas: a política em Drummond e em Murilo Mendes; a religiosa, no mesmo Murilo, em Jorge de Lima, em Augusto Frederico Schmidt, em Cecília Meireles. E não só: também se impõe a busca de uma linguagem essencial, afim às experiências metafísicas e herméticas de certo veio rilkiano da lírica moderna, e que se reconhece na primeira fase de Vinícius de Moraes, em Cecília Meireles, em Henriqueta Lisboa, em Emilio Moura, em Dante Milano, em Joaquim Cardozo, em Alphonsus de Guimaraens Filho. BOSI, A. *Op.cit.*, p. 438.

<sup>47</sup> Cf. SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p. 163.

<sup>48</sup> ARAGÃO, M. *Op. cit.*, p. 26.

*Poema visto por fora*

*O espírito da poesia me arrebatava  
 Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel  
 Num silêncio de antes da criação das coisas.  
 Súbito estendo o braço direito e tudo se encarna:  
 O esterco novo da volúpia aquece a terra,  
 Os peixes sobem dos porões do oceano,  
 As massas precipitam-se na praça pública.  
 Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios  
 Levantam-se no ar para o bem e para o mal.*

*Os diversos personagens que encerrei  
 Deslocam-se uns dos outros, fundam uma comunidade  
 Que eu presido ora triste ora alegre.*

*Não sou Deus porque parto para Ele,  
 Sou um deus porque partem para mim.  
 Somos todos deuses porque partimos para um fim único.*

O título do poema (no qual a métrica e o número de versos das estrofes são irregulares, bem ao gosto modernista) sugere um distanciamento aparente tomado pelo poeta para, na verdade, explicar os bastidores do processo de feitura da poesia. Como em “Corte transversal do poema”<sup>49</sup> - no qual é exposto um quadro caótico que sugere fragmentos de vida, de atos e, portanto, de poemas - será metaforicamente apresentado ao leitor o movimento dinâmico de composição do texto poético, antecedido de um momento de repouso, com vistas à maturação de idéias e de palavras para expressá-las.

Mesmo demonstrando ter consciência de que o produto final (o poema) pressupõe um trabalho anterior de pesquisa (o próprio Murilo Mendes chamou seus poemas de

<sup>49</sup> *A música do espaço pára, a noite se divide em dois pedaços./Uma menina grande, morena, que andava na minha cabeça,/fica com um braço de fora./Alguém anda a construir uma escada por meus senhos./Um anjo cinzento bate as asas/em torno da lâmpada./Meu pensamento desloca uma perna,/ o ouvido esquerdo do céu não ouve a queixa dos namorados./Eu sou o olho dum marinheiro morto na Índia,/um olho andando, com duas pernas./O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem./A outra metade da noite foge do mundo, empinando os setos./Só tenho o outro lado da energia,/me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou. “Poemas” In *Poesia completa e prosa*, p. 316.*

“estudos”<sup>50</sup>), o eu-lírico se confessa arrebatado pelo espírito da poesia, sendo esta uma fatalidade à qual não se pode resistir. De fato, para Murilo Mendes todos os homens são poetas e podem portanto participar da recriação do mundo através da palavra<sup>51</sup>. Porém, essa consideração não exclui totalmente da figura do poeta a aura de escolhido, de ser dotado de sensibilidade e de talento especiais para, vocacionado, conduzir os homens para a libertação em Cristo, projeto sintetizado na divisa de *Tempo e eternidade: Restaurar a poesia em Cristo*. Dessa forma, cabe ao poeta recriar a realidade através do gesto adâmico de (re)nomear os seres e as coisas, traço que o distingue dos outros homens, que possuem do poético o instinto, a percepção, mas não o talento de corporificá-lo pela palavra<sup>52</sup>.

A vocação do poeta-profeta depende, segundo o eu-lírico, dos designios do espírito. Na tradição hebraico-cristã, o homem é chamado por Deus para, retirado do povo, a ele retornar com uma mensagem de boa-nova<sup>53</sup>. Para o poeta, essa força se corporifica (ou antes se volatiliza) na própria essência da poesia, evidentemente marcada pela religião católica: a poesia, assim como o Espírito, sopra onde quer, como veremos adiante.

<sup>50</sup> Ao considerar seus poemas como estudos, Murilo valoriza aquilo que a crítica genética chamaria de prototexto (cf. WILLEMART, Philippe. “A gênese da obra de arte” In *Universo da criação literária*. São Paulo, Edusp, 1993, p. 18.

<sup>51</sup> *A poesia não pode nem deve ser um luxo para alguns iniciados: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito*. Aforismo no. 198, de “O Discípulo de Emaús” In *Poesia completa e prosa*, p. 834.

<sup>52</sup> Murilo Mendes, em artigo publicado inicialmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 25 de julho de 1959, recolhido por Antonio Candido e José Aderaldo Castello em *Presença da Literatura Brasileira - Modernismo* (3 ed, São paulo, Difusão Européia do Livro, 1968, p. 179-184) faz a seguinte reflexão a respeito de um estado de poesia, comum e inerente a todos os homens, em contraposição ao trabalho do poeta: *Penso que todos os homens possuem o germe da poesia. Nem todos, porém, sabem ou podem comunicar a poesia em forma persuasiva. A missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando as coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, conferindo-lhes uma dimensão nova.*

*Além de recorrer ao seu tesouro pessoal, à sua vivência, o poeta se inspira no inconsciente coletivo, rico em símbolos, imagens e mitos. Da linguagem universal extrai a sua linguagem específica. A linguagem, ao mesmo tempo que informa o poeta, revela-lhe sua fisionomia pessoal.*

*Resumindo, pode-se dizer que a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo. O poeta escreverá, portanto, para manifestar suas constelações próprias.*

<sup>53</sup> Sobre a vocação profética entre os hebreus, a título de exemplo, cf. o capítulo 1 do livro de Jeremias, que trata da vocação do poeta.

Depois do movimento de arrebatamento que identificamos como uma referência ao momento da inspiração<sup>54</sup>, o eu-poético permanece *imóvel* num espaço disforme que sugere o caos, pois nele se localiza o *silêncio de antes da criação das coisas*. Em outras palavras, o espírito da palavra se traveste em diáfano princípio ativo que, antes de criar o mundo das formas, pairava sobre as águas<sup>55</sup>. Ao eu-lírico arrebatado, cabe num primeiro momento a função de perscrutar o silêncio, penetrando *surdamente no reino das palavras*, como propõe Carlos Drummond de Andrade<sup>56</sup>.

Num ímpeto, o poeta passa a criar, estendendo o braço e fazendo que tudo se encarne. Conhecedor dos segredos do caos (portanto, dos mecanismos da criação), por intermédio da poesia, o poeta contribui para que o verbo (ou o Verbo?) se faça carne<sup>57</sup>. Interessante notar que o *fiat* criador do poema não é verbal, mas gestual: o poeta rompe o silêncio do caos com o braço. Tal imagem se aproxima do projeto muriliano de combinar exercício poético e biografia, palavra e ação, além de remeter o leitor aos primórdios da linguagem humana, quando gestos e palavras estavam intrinsecamente ligados<sup>58</sup>.

Nesse sentido, o poeta desperta as criaturas para colaborarem na criação do texto poético. Num movimento vertical, que corresponde mais ou menos à ordem da criação do mundo segundo o Gênesis, elementos naturais como o esterco e os peixes respondem a esse chamado, bem como as massas que se encaminham para a praça, tradicionalmente

<sup>54</sup> Veja-se o poema "Inspiração", de *As Metarmorfoses*, no qual o poeta dirige-se a Deus e a outros elementos participantes da divindade (Espírito, Maria, crianças dançando, entre outros), a fim de que o o livrem da contemplação do ódio, ao mesmo tempo em que espanta o tédio e indica querer participar da *renascença do mundo*: *Ó Deus, fecha-me as pálpebras/À contemplação do ódio./Espírito, abre-me as pálpebras/À renascença do mundom./Adestra meus membros lassos/Para atravessar o céu/À procura da centelha/Que dirigirá os poetas./ Soem tambores de paz./Descerrem-se claras cortinas./Some, visagem do tédio./Vive, corpo siderado./Glória da humana Maria./Crianças dançando, flores!*. *Poesia Completa e prosa*, p. 320.

<sup>55</sup> Referência ao Livro do Gênesis, 1, 1-2. Para este trabalho, utilizamos a tradução ecumênica da Bíblia (São Paulo, Loyola/Paulinas, 1996).

<sup>56</sup> Referência a "Procura da Poesia", de *A Rosa do Povo*, do qual trataremos na segunda parte deste trabalho.

<sup>57</sup> Sobre a encarnação do Verbo, consulte-se Jo, 1,1-18.

<sup>58</sup> Segundo Giambattista Vico, o falar gestual, que se constituiu como uma das primeiras manifestações da linguagem, *devia começar com acenos ou atos do corpo que apresentava naturalmente relações com as idéias* (citado por Roberto de O. Brandão em *Poemas sobre a poesia na literatura brasileira*. São Paulo, FFLCH/USP, 1992, p. 3).

ponto de encontro para atos públicos e manifestações<sup>59</sup>. O vocábulo *massas* não aparece gratuitamente no poema: o discurso do poeta encontra ressonância entre os homens, dirige-se sobretudo a eles como uma alternativa às suas carências espirituais e materiais. Convém reiterar que a noção de participação coletiva na poesia presente em “Poema visto por fora” não corresponde a um programa socialista ou comunista, mas ao catolicismo militante de Murilo Mendes e Ismael Nery, que, numa visão holística, procura contemplar o homem do berço à morte, no pecado e na aceitação da fé<sup>60</sup>. Assim como, segundo o Evangelho, Deus faz o sol nascer para os bons e para os maus,<sup>61</sup> a poesia purifica o que a vida tem de mais sórdido, permitindo que igrejas e bordéis levitem juntos em êxtase místico.

A essa altura do poema ocorre um deslocamento da ação empreendida pelo eu-poético para *as diversas formas* que encerrou. Numa perspectiva moderna, distancia-se de sua produção e abre espaço para o próprio texto se manifestar<sup>62</sup>. Em “Poema visto por fora”, acreditamos ser possível entender que o texto também transforma-se em personagem, confundindo-se com os homens que atendem ao chamado do poeta. Estes,

<sup>59</sup> São célebres os versos de Castro Alves a respeito da praça enquanto espaço de manifestações públicas: *A praça! A praça é do povo/Como o céu é do condor/É o antro onde a liberdade/Cria águias em seu calor!/Senhor!... pois quereis a praça? Desgraçada a população/Só tem a rua de seu... Ninguém vos rouba os castelos/Tendes palácios tão belos... Deixai a terra ao Anteu.. LAJOLO, Marisa e CAMPEDELLI, Marisa. Castro Alves. São Paulo, Abril Educação, 1980, p. 89-90 (Coleção “Literatura Comentada”).*

<sup>60</sup> (...) *Do comunismo adotava certas partes que lhe pareceram muito justas, mas o rejeitava como norma de vida e concepção filosófica do homem e da natureza humana. Considerava infantil e ingênuo pretender fazer qualquer restrição ao Cristo e ao Evangelho. Apresentava-nos o Cristo não só na sua divindade, mas também na sua humanidade, mostrando constantemente a verdade da encarnação e ainda o Cristo como filósofo e modelo supremo dos poetas e dos artistas. (...) MENDES, M. Recordações de Ismael Nery, p. 27.*

<sup>61</sup> Mt 5, 45.

<sup>62</sup> Conforme Friedrich, trata-se da *intimidade comunicativa* que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte. Mas trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidades. (...) *Quando suavidades afins ao sentimento querem inserir-se, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as. FRIEDRICH, H. Op. cit., p. 17.*

ao assumirem sua independência, movimentam-se (*deslocam-se uns dos outros*) e são ativos (*fundam uma comunidade*).

Na poesia de Murilo Mendes, a palavra visa a aproximar os homens, conjugando-os. Sob essa ótica, todos os homens são poetas, e como consta da última estrofe do poema, todos são deuses. A socialização da poesia permite que elementos que tradicionalmente fazem parte do universo do poeta-escritor sejam partilhados, como a musa.<sup>63</sup>

Em “Somos todos poetas”<sup>64</sup>, também de *A poesia em pânico*, a libertação do indivíduo de suas mazelas cotidianas é confirmada como uma responsabilidade do poeta, o que o faz misturar-se ao homem comum, tocando-o e partilhando com ele o sentido da poesia:

*Somos todos poetas*

*Assisto em mim a um desdobrar de planos,  
As mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move,  
A luz desce das origens através dos tempos  
E caminha desde já  
Na frente dos meus sucessores.  
Companheiro,  
Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma.  
Sou todos e sou um,  
Sou responsável pela lepra do leproso e pela órbita vazia do cego,  
Pelos gritos isolados que não entraram no coro.  
Sou responsável pelas auroras que não se levantam  
E pela angústia que cresce dia a dia.*

O poema, ao apresentar algumas das características da “missão” do poeta, convida o leitor a participar dela, assumindo uma postura definida diante da vida, atitude que Mário de Andrade pretendia que os poetas da década de 30 e 40 tomassem.<sup>65</sup> A interação

<sup>63</sup> Referência a “A um poeta”, de *A Poesia em Pânico*. Sobre a musa na poesia muriliana, trataremos mais adiante.

<sup>64</sup> MENDES, M. *Poesia completa e prosa*, p. 299.

<sup>65</sup> *Se de alguma coisa pde valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiondo a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, espiondo a multidão passar. Marchem com as multidões.* ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 80-81.

entre o poeta e o leitor se dá na medida em que este se aproxima daquele através da declaração-título (que sugere identificação e compromisso) e da decodificação do texto poético e da própria poesia, portadora de sensações atrofiadas pelos valores da sociedade contemporânea, agora recriadas pelo poeta: *as mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move*.<sup>66</sup>

O convite para a participação na poesia e nos mistérios de Cristo aparece de forma mais explícita do que em “Somos todos poetas” em “Cântico”, de *As metamorfoses* (1944), poema que se configura como exemplo eloqüente do projeto ideológico do autor (*Restaurar a poesia em Cristo*):

*Cântico*

*Homens, irmãos de todos os tempos e países,  
Formamos juntos um vasto Corpo  
Estendido na história através das gerações.*

*É no partir do pão que reconhecemos o Senhor,  
Na fração da amizade, dos bens mútuos, das palavras de consolo,  
Na fração do ritmo contínuo que vem desde o princípio,  
Na fração das palavras do poeta, das danças do dançarino, do canto do  
músico.*

*É a nós, guias, que compete abrir as portas das prisões,  
É a nós, que compete transformar as espadas em arados,  
É a nós que compete fazer diminuir  
O temor e o tremor espalhados pelo mundo.*

O poema é composto de três estrofes: a primeira possui três versos e as demais apresentam quatro; todos eles são brancos e livres. Dirigido a todos os homens, “Cântico” pode ser lido como um chamado para que a humanidade assuma sua vocação profética.

---

\* (...) Ninguém sabe que na leitura revivemos nossas tentações de ser poetas. (...) De qualquer maneira, a simpatia de leitura é inseparável da admiração. Pode-se admirar menos ou mais, mas empre um impulso sincero, um pequeno impulso de admiração é necessário para se obter o benefício fenomenológico de uma imagem poética. A menor reflexão crítica detém esse impulso, colocando o espírito em posição secundária, o que destrói a primitividade da imaginação. Nessa admiração que ultrapassa a passividade das atitudes contemplativas, parece que a alegria de ler é o reflexo da alegria de escrever, como se o leitor fosse o fantasma do escritor. (...) BACHELARD, G. *Op.cit.*, p. 10.

Nesse sentido, a primeira estrofe funciona como um clamor à unidade, a segunda, à partilha, enquanto que a terceira é uma convocação à ação.

A dimensão de fraternidade se faz registrar de imediato, quando ao vocativo “homens” é atribuída à caracterização “irmãos de todos os tempos e países”. A ausência de fronteiras temporais e espaciais permite à humanidade formar um corpo orgânico e indissociável, o que nos remete à analogia paulina entre a Igreja e o corpo<sup>67</sup>.

O corpo-humanidade, *estendido na história através das gerações*, em estado de constante maturação estaria assim consoante ao tempo engendrado por Deus para o desenrolar da história da salvação. Em outras palavras, a passagem do tempo, segundo o eu-poético não é sinônimo de letargia, mas de amadurecimento harmônico, em que cada parte do corpo se desenvolve num único ritmo<sup>68</sup>. O corpo estendido seria, portanto, um retrato da contemplação do absoluto, um único ser fermentando até atingir o ponto ideal para a ação: o momento presente.

A cabeça desse corpo, obviamente, é Jesus Cristo, aquele que inspira a ação. Reconhecido pelo ato de partir o pão, o Senhor é o modelo que leva o eu-poético a alertar os seus pares para a partilha, reforçada pela reiteração do vocábulo “fração”. Assim como o Mestre, cujo gesto característico de abençoar e repartir o pão fez os discípulos aperceberem-se de sua real identidade em Emaús (mote de *O discípulo de Emaús*, esse episódio bíblico é transcrito no início do livro), toda a humanidade deve dedicar-se a reproduzir esse gesto. “Não é o servo maior que o senhor”<sup>69</sup>. E o senhor em questão, modelo de comportamento para todos, segundo a fé cristã e o poeta, não temeu dividir a mesa com os publicanos nem hesitou em lavar os pés de seus discípulos.

Murilo Mendes considerava o cristianismo superior ao comunismo, entre outros motivos, exatamente pela necessidade e pelo compromisso de dividir os talentos

<sup>67</sup> Rm 12, 4-8.

<sup>68</sup> Por outro lado, a musa Jandira, em poema homônimo de *O Visionário* (1941), é criada aos poucos, fato que privilegia esta ou aquela parte do seu corpo: *O mundo começava nos seios de Jandira. // Depois surgiram outras peças da criação: / Surgiram os cabelos para cobrir o corpo. / (Às vezes, o braço esquerdo desaparecia no caos). / E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo (...)*. MENDES, M. *op. cit.*, p. 202-3.

<sup>69</sup> Mt 10, 24.

multiplicados<sup>70</sup>. Não apenas os sentimentos de afeição ou as palavras de consolo, mas também os bens materiais devem ser divididos. No poema, é interessante notar que o eu-poético propõe a fração dos bens que já são “mútuos”, o que poderia parecer redundante não fosse a ganância dos homens, que os leva a ter atitudes tão contraditórias como as de Ananias e Safira<sup>71</sup>.

Além disso, Cristo está presente na sociabilização das manifestações artísticas, o que caracteriza uma espécie de ecumenismo cristão, em constante movimento litúrgico, cujo ritmo contínuo advém do início dos tempos. Para Murilo, a combinação entre a arte e o cristianismo, constitui um verdadeiro programa de vivência litúrgica:

*Viver liturgicamente é aceitar a atribulação, com o Cristo e pelo Cristo; é consolar os que sofrem; visitar os doentes e encarcerados; vestir os nus; libertar os oprimidos; dar de comer aos que têm fome; dar de beber aos que têm sede; esperar, como William Blake, cantando hinos, a morte, passagem pascal para a ressurreição no Cristo glorioso.*<sup>72</sup>

A noção de que o contato com a divindade não se dá apenas de forma vertical é visível na última estrofe, em que o poeta alerta os homens para o que é da competência da natureza humana: a construção do Reino de Deus. Nesse sentido, o corpo místico encabeçado por Cristo tem, entre outras atribuições, o dever de promover a liberdade, através da transformação social deste mundo. Esse corpo pressupõe também uma combinação entre os elementos celestes e os homens, tradução muriliana da comunhão dos santos, que atraiu a atenção de Roger Bastide, como vimos acima.

Para que o Reino faça parte deste mundo, é preciso abrir as portas das prisões (como o anjo ao libertar Pedro<sup>73</sup>); transformar as espadas (a foice e o martelo também?)

<sup>70</sup>O comunismo é pouco revolucionário: deseja apenas a transferência dos bens da classe burguesa para a classe proletária. O cristianismo anuncia nada mais nada menos do que a extinção deste mundo pelo fogo do Espírito Santo. Não ficará pedra sobre pedra. A face da terra será renovada. MENDES, M. “O Discípulo de Emaús” in *op. cit.* p. 832, nº 182.

<sup>71</sup>cf. At 5, 1-11 O casal em questão vendeu voluntariamente uma propriedade, para entregar o dinheiro ao caixa da comunidade. Porém, reteve parte do dinheiro, vindo a morrer após reprimendas de Pedro, o qual pergunta a Ananias: (...) Não podias guardá-lo, sem o vender, ou, se o vendesses, dispor do preço a teu bel-prazer?

<sup>72</sup> MENDES, M. *Op. cit.*, p. 825, nº 95.

<sup>73</sup> At 12, 7-10.

em arados e cada qual cultivar o seu jardim, à maneira de Cândido, o anti-herói voltairiano, só que a partir de um projeto coletivo; substituir o medo pelo amor.

Nesse contexto, o próprio poema assume uma função social/cristã na medida em que clama para que o corpo, em gestação desde o princípio das gerações, tome o lugar do temor e do tremor espalhados pelo mundo, injetando tempo e eternidade na História<sup>74</sup>.

Retomando a leitura de "Poema visto por fora", após essa breve digressão que nos permitiu inclusive o cruzamento entre a poesia muriliana e textos bíblicos, verificamos que, se na República de Platão não há espaço para o poeta, no mundo recriado de Murilo Mendes ele assume a liderança sem abdicar das oscilações dos estados de alma inerentes ao ser humano, estando assim ora triste, ora alegre. Por ser a imagem e semelhança de Deus<sup>75</sup>, o eu-poético (criador/criatura), mesmo se portador da boa-nova de Jesus Cristo, parece não se incomodar com essa variação de humor, aproximando-se da imagem de Javé que, no Antigo Testamento, demonstrava sua face terna mas também sua cólera.

A associação dialética entre o humano e o divino legitima o que está registrado na última estrofe, quando o eu-poético dissolve a si mesmo, a humanidade e o próprio Deus numa única entidade. A princípio, nega ser Deus porque *parte* para Ele, sendo assim apenas *parte* constituinte da divindade, de quem, portanto, não conhece a totalidade<sup>76</sup>. Logo em seguida, assume também o papel de deus, pois é também criador: seus personagens partem para ele. No último verso, porém, abandona essa posição privilegiada e resgata o aspecto divino da humanidade.

Ainda que não esteja explícito em "Poema visto por fora", o paradigma de uma entidade que carregue em si as marcas do humano e do divino é Jesus Cristo, que, segundo a doutrina católica, é Deus e homem ao mesmo tempo. Se ao homem comum é

<sup>74</sup> Para compreender a História, Murilo Mendes estabelece um movimento dialético baseado no cristianismo: *A criação é a tese. O pecado original, fundador do tempo e da história, é a antítese. O juízo final é a síntese.* "O Discípulo de Emaús" (251) In *Poesia completa e prosa*, p. 840. Cf. ainda nota nº 38.

<sup>75</sup> Gn 1, 26.

<sup>76</sup> São conhecidas as palavras do apóstolo Paulo a respeito do grau de conhecimento ilimitado que o homem terá quando alcançar a perfeição: *Pois o nosso conhecimento é limitado e limitada a nossa profecia. Mas quando vier a perfeição, o que é limitado será abolido. (...) Agora, vemos em espelho e de modo confuso; mas então, será face a face.* 1 Cor 13, 9-10; 12.

dato participar dessa comunhão como um verdadeiro deus<sup>77</sup> é porque o fim último de todos é o mesmo: a Parusia.

No ensaio intitulado “A Poesia em pânico”, de 09 de abril de 1939<sup>78</sup>, Mário de Andrade analisa o livro homônimo de Murilo Mendes, publicado no ano anterior, retomando alguns dos tópicos abordados inicialmente em “A poesia em 1930”<sup>79</sup>. De início, o crítico paulista procura definir o que chama de o *problema poético de Murilo Mendes* - a mescla entre traço pessoal e poesia - ao considerar que a obra poética reflete a personalidade do autor. A seguir, focaliza o livro de estréia de Murilo, para demonstrar que então sua maturidade estético-literária não estava definida, pois o autor ainda optava por formas poéticas típicas da primeira fase modernista, como o trocadilho e o jogo-de-espírito<sup>80</sup>.

Por outro lado, Murilo Mendes também é visto pelo crítico como um *aferrado e unilateral pesquisador de poesia* (p. 42), conceito já manifestado em “A poesia em 1930”, quando Mário trata da manipulação do surrealismo pelo autor de *Poemas*. A despeito

<sup>77</sup> Os versos de Murilo evocam as seguintes palavras do Livro dos Salmos, as quais retratam a grandeza e a pequenez do homem perante Deus: (...) *Quando vejo teus céus, obra de teus dedos, / a lua e as estrelas que fixaste, / quem é o homem, para que nele penses, / e o ser humano, para que dele te ocupes? / Quase um deus o fizeste: / tu o coroas de glória e de esplendor; (...)*. Sl 8, 4-6.

<sup>78</sup> ANDRADE, Mário de. “A poesia em pânico” In *O empalhador de passarinho*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d, p. 41-47.

<sup>79</sup> *Desde uma pequena nota a propósito de Poemas (reaproveitada no famoso ensaio “A poesia em 1930”), Mário de Andrade acompanhou de perto a trajetória de Murilo Mendes, identificando os seus momentos mais importantes. Após a crítica ao livro de estréia, Mário silenciou, sabiamente, sobre duas obras atípicas dentro da trajetória geral de Murilo Mendes: História do Brasil e Tempo e Eternidade. Considerando-se que dois dos livros mais importantes do poeta mineiro nos anos 30 - O Visionário (1930-1933) e Os Quatro Elementos (1935) - seriam editados apenas na década seguinte (1941 e 1945, respectivamente), o outro ensaio de Mário de Andrade iria contemplar o livro mais significativo de Murilo Mendes depois de sua estréia: A Poesia em Pânico (1936-1937), editado em 1939. MOURA, M. M. Op. cit., p. 77*

<sup>80</sup> O principal entrave do jogo-de-espírito para Mário de Andrade deriva do fato de, segundo ele, ser esta uma forma de expressão pseudopoética, em que nem lirismo nem técnica manifestam-se de maneira adequada. Para o crítico, a identidade definidora inicial da ciência e do jogo-de-espírito podem tanto caracterizar o discurso científico como o lírico, já que, nas primeiras civilizações, palavra, poesia e magia confundiam-se num mesmo universo lingüístico. No entanto, na literatura contemporânea, a associação entre poesia e trocadilho seja prejudicial, pois este último levaria a atividade poética à inércia, em virtude da ausência da pesquisa estética decorrente de sua feitura sem critérios. A opinião de Mário, porém, se abrandava quando se refere às *pesquisas da poesia contemporânea* (p. 42) empreendidas por Rimbaud, Laforgue e Apollinaire, autores que, através do experimentalismo da linguagem, romperam com o *status quo* literário de seu tempo.

dessa consideração, coerente com o princípio do *direito à pesquisa estética* conquistado pelo Modernismo<sup>81</sup>, Mário continua a sustentar que as opções formais da poesia de Murilo não abarcariam o artesanato da palavra. Pertencem portanto ao nível estético as críticas mais contundentes que Mário faz a respeito de *A poesia em pânico*, repreendendo o autor por não ter sido tão cioso quanto ao artesanato da palavra. Nesse livro, a sintaxe de Murilo, conforme o crítico, estaria empobrecida, assim como o ritmo; o verso livre teria sucumbido à monotonia, além de ter desaparecido *aquele seu saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro* (p. 44).

Em síntese, para Mário de Andrade, Murilo teria optado por privilegiar o lirismo (embebido do Essencialismo de Ismael Nery) em detrimento dos aspectos formais. O conjunto da obra poética de Murilo Mendes desmentirá esse suposto descaso do poeta para com a forma em seus primeiros livros. Se Murilo, em *A poesia em pânico*, não apura satisfatoriamente o seu texto do ponto-de-vista formal, na visão de Mário de Andrade, talvez seja porque não se tenha orientado pela preocupação excessiva do artesanato, tal qual o autor de *O artista e o artesão*<sup>82</sup>.

O seguinte fragmento, publicado no *Jornal do Brasil*, em 1959, apresenta um tom de resposta de Murilo Mendes às críticas de Mário de Andrade (morto em 1945) feitas na década de 30, quanto aos aspectos formais de sua poesia e às imagens elaboradas:

*Não considero o artesanato literário um fim em si, mas um meio de comunicação escrita.*

*Em minha poesia procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição. Restringi voluntariamente meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da idéia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias. Certo da extraordinária riqueza da metáfora - que alguns querem até identificar com a própria linguagem - tratei de instalá-la no poema com toda a sua carga de força.*

*Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de*

<sup>81</sup> ANDRADE, M. *O movimento modernista*, p. 45.

<sup>82</sup> O ensaio assim nomeado corresponde à aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, proferida por Mário de Andrade em 1938, na qual disserta sobre o artesanato, segundo ele, *a parte da técnica que se pode ensinar*. (ANDRADE, Mário de. "O artista e o artesão" In *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins Editora, 1963, p. 9-33.

*manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da idéia e do objeto dispaes, do raro e do quotidiano etc.*<sup>83</sup>

A busca da essência empreendida pelo autor de *A poesia em pânico* é determinada pela influência de Ismael Nery, um *amigo tirânico*<sup>84</sup>, e da própria religião. Concebendo a religião como um sistema organizado que possui seus próprios ícones ideológicos (*imagens permanentes*<sup>85</sup>) e, portanto, uma influência social considerável, Mário de Andrade sente-se incomodado diante do catolicismo de Murilo Mendes e exige do poeta uma coerência maior ao tratar de temas referentes a essa religião.

Ao reprovar algumas das imagens utilizadas por Murilo Mendes, Mário de Andrade, em seu didatismo crítico, não pretende pontificar sobre as *verdades eternas que se querem eternas* (p. 42) do catolicismo. Ao contrário, reconhece o valor de algumas imagens que misturam o sagrado e o profano, criando uma identificação sobretudo de ordem sexual, como no caso do poema "Igreja Mulher". Reconhece ainda que a religião, para o poeta, exerceu a função de uma bússola ideológica que guiou o seu intelecto em meio às vicissitudes históricas de sua época. Segundo o crítico, a coerência ideológica é necessária para o trabalho do escritor<sup>86</sup>, daí as críticas e aplausos ao catolicismo muriliano. Nas palavras de Mário,

*A conquista de uma religião, bem como aliás, de qualquer verdade definidora do ser dentro de uma categoria social, tais conquistas não nos dão o sono, antes nos proporcionam o encontro do arcanjo com que iremos brigar a inteira noite.*<sup>87</sup>

<sup>83</sup> CANDIDO, A. e CASTELLO, J. A. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>84</sup> ANDRADE, M. "A poesia em pânico", p. 42.

<sup>85</sup> ANDRADE, M. "A poesia em pânico", p. 42.

<sup>86</sup> A respeito da necessidade de o artista ser coerente com projeto ideológico que estabelece para si, Mário de Andrade assinala o caso de Augusto Frederico Schmidt, para ele, exemplar: *No meio das grandes correntes que estão movendo o século, a poesia brasileira se conserva como espectadora. Só mesmo o nacionalismo que nos toca essencialmente pra conseguirmos viver em paz com a nossa terra, conseguiu tirar um bocado certos poetas de sua janelinha de ouro e prata. Foi o único instante em que alguns desceram pra rua. Um mérito excepcional de Augusto Frederico Schmidt foi esse de tomar posição na rua. É um católico; e cantando os seus ondulantes versos, criou um convite à procissão, que a gente poderá aceitar. Do lado oposto, o poeta político inda não apareceu.* ANDRADE, M. "A poesia em 1930", p. 41.

<sup>87</sup> ANDRADE, M. "A poesia em pânico", p. 47.

Interessante a imagem bíblica de Jacó lutando com o anjo utilizada por Mário de Andrade. É ela símbolo da resistência e da persistência do homem em manter-se em pé frente à divindade<sup>88</sup>. Associada à atividade literária, tem o significado da ultrapassagem de limites (e mesmo de tabus) em nome de uma poética libertária, já preconizada nos primeiros anos do Modernismo<sup>89</sup>. De acordo com Mikel Dufrenne, referindo-se à arte sacra, nem mesmo esta

*é forçosamente uma arte suplicante, mas deveria ser a homenagem de um bom artesão a Deus, e menos ainda a invenção anárquica suscitada por algum demônio interior ou forma suspeita. Com efeito, o poeta, por sua vez, reivindica a inspiração apenas para ser livre, para libertar-se ao libertar a arte. Pode ser católico, mas deseja sê-lo a seu modo, esgrimindo por vezes prazerosamente com as horríveis delícias do pecado, em todo caso, exigindo para a arte uma função que a coloque à margem na cidade de Deus, e que lhe assegure a liberdade dos filhos de Deus ou a divindade dos colaboradores de Deus: a arte é um meio de ir diretamente a Deus sem passar pela mediação de uma Igreja<sup>90</sup>.*

Ao subverter imagens católicas cristalizadas (em grande parte, provavelmente por influência do surrealismo de Breton), Murilo Mendes não chega a ofender a ortodoxia. Antes, promove a interação do catolicismo com o mundo secular, ao mesmo tempo em que se dedica à definição de uma identidade poética própria, que pressupõe a liberdade na criação de imagens, cara à poesia moderna<sup>91</sup>. Ao recriar o mundo através da palavra, o

<sup>88</sup> Se o texto paulino afirma que apenas quando atingir a perfeição o homem verá Deus face a face (cf. nota n.º 62), Jacó, após lutar com Deus, denomina o local do embate *Peniel*, em hebraico, Face-de-Deus, pois, nas palavras da personagem bíblica, *eu vi a Deus face a face, e a minha vida foi salva* (Gn 32, 31).

<sup>89</sup> Tome-se, por exemplo, "Poética" (*Libertinagem*), de Bandeira: - *Não quero mais saber do lirismo que não é libertação*. BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4 ed, Rio de Janeiro, Nova Aguilar S. A., 1993, p. 207.

<sup>90</sup> DUFRENNE, M. *Op. cit.*, p. 130.

<sup>91</sup> *Tornar imprevisível a palavra não será uma aprendizagem de liberdade? Que encanto a imaginação poética encontra em zombar das censuras! Antigamente, as Artes Poéticas codificavam as licenças. Mas a poesia contemporânea colocou a liberdade no próprio corpo da linguagem. A poesia surge então como um fenômeno de liberdade* (BACHELARD, G. *Op. cit.*, p. 11). Murilo Mendes, além de procurar restaurar a poesia em Cristo, possui o título de um de seus livros como emblema. Respondendo ao "Questionário de Proust", em 1962, delcarou ser esta sua divisa: *Poesia Liberdade* (cf. *Poesia completa e prosa*, p. 52).

poeta atenderá ao chamado arrebatador da poesia, assumindo responsabilidades proféticas que não o eximem das experiências humanas, como veremos a seguir.

## 1.2. A vocação do poeta

*A priori*, na lírica contemporânea, a figura do poeta-profeta, de inspiração romântica<sup>92</sup>, destoaria da tentativa de promover a distinção da personalidade do poeta de sua produção literária, um dos traços da poesia moderna<sup>93</sup>. No mesmo sentido, a incorporação de elementos do cotidiano à lírica seria incompatível com uma poesia norteada por reações de predestinação ou de vocação<sup>94</sup>. No caso de Murilo Mendes, porém, quando se fala em vocação do poeta/profeta, esta se apresenta como uma tomada de consciência frente aos problemas do homem do século XX nas dimensões pessoal, socioeconômica e cultural, e não como um manifesto de princípios que legitime ao poeta uma postura olímpica de observador passivo diante do desenrolar da História. Se para o autor de *A poesia em pânico* o poeta possui uma posição privilegiada por comungar dos mistérios da divindade e da palavra escrita, isso não o torna divino, mas sim o porta-voz de uma “mensagem” e de um dialeto que devem ser socializados com os destinatários dessa boa nova, o auditório universal (todos os homens, que, a sua maneira, são poetas) e o seu auditório particular (os leitores, cúmplices do poeta no momento da decodificação e da interpretação do texto<sup>95</sup>).

Tradicionalmente, despontando em momentos de conturbação histórica<sup>96</sup>, o profeta possui uma dupla responsabilidade: *denunciar* as mazelas sociais e suas possíveis causas, e ao mesmo tempo, *anunciar* um momento novo na história, tradução da esperada

<sup>92</sup> SANTANA, Affonso Romano. *Drummond - o gauche no tempo*. 4a ed., Rio de Janeiro, Record, 1992, p. 97.

<sup>93</sup> Cf. nota nº 51.

<sup>94</sup> De acordo com Roberto Brandão (*Op.cit.*, p. 9), na lírica contemporânea, *as idéias de missão, destino, vocação cedem seu lugar à insignificância do lugar comum e à mesmice da vida diária*.

<sup>95</sup> Tomamos emprestado a Perelman os termos *auditório universal* e *auditório particular* (cf. PERLEMAN, Ch. & OLBRECHTS-TYTECA, L. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*. 5 ed., Bruxelles, PUB, 1988).

mudança de comportamento daqueles a quem se dirige. O discurso profético é de difícil assimilação, e a sua linguagem, muitas vezes é alegórica ou criptográfica<sup>97</sup>.

Murilo Mendes, ao se colocar concomitantemente a serviço do catolicismo e da poesia, soube manter-se independente, evitando escorar-se neste ou naquele dogma. Criou sua múltipla personalidade poética, contribuindo para o enriquecimento da poesia brasileira<sup>98</sup>, exatamente por não permitir que nem ideologia nem religião emasculassem sua criatividade.

No plano das imagens, não teve pruridos em subverter algumas delas fixadas pela tradição e pelos cânones católicos. Sobre essa tendência, mais uma vez evocamos Mário de Andrade, modernista da primeira hora e referência para os autores da chamada Geração de 30, para quem a ousadia muriliana não teria alcançado um efeito plástico satisfatório. Sem a preocupação de aprofundar essa questão, o que importa aqui é registrar que, de uma maneira ou de outra, o fundador do fictício Desvairismo sentiu-se incomodado do ponto-de-vista estético, com o tratamento dado por Murilo ao catolicismo em sua poesia:

*E aqui sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de Murilo Mendes, a sua falta de... universalidade. Tenho a certeza que este católico se deseja perfeitamente ortodoxo. Por outro lado, não esqueço que se pode ser católico e falar inglês ou jogar nas corridas. Mas o "regionalismo da religião de Murilo Mendes está em que, dentro dela, Nossa Senhora é que fala inglês e o próprio Jeová joga nas corridas. Quero dizer: a atitude deservolta que o poeta usa nos seus poemas para com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o*

<sup>96</sup> (...) Como no profetismo clássico, cuja aparição se dá sempre em momentos de extrema perturbação ou de aniquilamento social, a atuação do poeta-profeta vai se dar nesse momento de agonia, cabendo a ele interpretá-lo com vistas ao futuro. SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p. 163.

<sup>97</sup> Em *Alegoria, Modernidade, Nacionalismo* (Núcleo de Estudos e Pesquisas, 1985, p. 5-27), Ismail Xavier se refere às operações hermenêuticas do cristianismo que proporcionam a redefinição de sentido da palavra.

<sup>98</sup> Segundo Mário de Andrade, *Poemas é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar* ("A poesia em 1930", p. 43). Com respeito a *A poesia em pânico*, apesar das críticas feitas, reconhece que os desequilíbrios do autor criaram um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor ("A poesia em pânico", p. 47). Manuel Bandeira, por sua vez, afirma que, apesar da influência de Ismael Nery sobre Murilo, este é um dos quatro ou cinco bichos-da-seda da nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmos. ("Apresentação de Murilo Mendes" In MENDES, M. *Poesia completa e prosa*, p. 35).

*Catolicismo, que se quer universal, por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias.*<sup>99</sup>

Ao encarnar sua vocação poética/profética, Murilo Mendes criou modelos personalizados como os *murilogramas* e os *grafitos*, dedicados sobretudo a personalidades do meio artístico (pintores, músicos e escultores, entre outros) e do mundo literário. A consciência da necessidade de intervenção do poeta no centro dos acontecimentos históricos motivou-lhe ainda a enviar o lendário telegrama a Adolf Hitler, em nome de Wolfgang Amadeus Mozart, cumprimentando ironicamente o *Führer* quando da invasão de Salzburgo, terra natal do músico e compositor<sup>100</sup>.

O fragmento que transcrevemos a seguir, a respeito do conceito de poesia social, é ilustrativo para que se compreenda que, para Murilo, se a poesia pode estar a serviço de uma causa, não deve estar submetida a ela<sup>101</sup>, vale dizer, da gama de pressupostos éticos que garantem a qualidade e o desenvolvimento do estético, destacam-se a liberdade (lembremos a divisa muriliana: Poesia-liberdade) e a independência do discurso poético:

*Eis, no melhor sentido, uma amostra de poesia social de alta categoria [o Romanceiro da Inconfidência, de Cecília Meireles]. A poesia social sempre me seduziu. De resto, tentei-a várias vezes. O que desaprovo é a poesia tipo manifesto e programação política, cumprindo desajeitadamente um papel que antes compete ao artigo de jornal e à literatura de comício - à prosa, enfim. Na mesma ordem de idéias um certo tipo de pintura social que retira o poeta do seu pequeno mundo ambiente, e cortando o cordão umbilical do egoísmo e do individualismo, abre-lhe perspectivas muito mais vastas, dentro da dimensão histórica ou do mito, esta me parece seguir o caminho mais fecundo e com maiores possibilidades de futuro.*<sup>102</sup>

<sup>99</sup> "A poesia em pânico", p. 42.

<sup>100</sup> O episódio é descrito pelo próprio Murilo Mendes em "O Telegrama", do livro *Poliedro* (publicado em 1972) In *Op. cit.*, p. 997.

<sup>101</sup> (...) *Se o artista se engaja, é enquanto homem e não enquanto artista. Acaso o homem poderá controlar o artista, e querer que suas opções transpareçam em sua arte? Certamente que sim, e pela sua honra; todavia, esse engajamento não orientará nem tampouco modificará sua praxis de artista: é por isso que, se mudar de idéia, não mudará por conseguinte de estilo.* DUFRENNE, M. *Op. cit.*, p. 131.

<sup>102</sup> MENDES, Murilo. "A poesia social" in MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S. A., 1986, pp. 52-53. Sob o título de "Romanceiro da Inconfidência", o texto foi publicado em *Vanguarda*, no ano de 1953.

Em “Vocação do poeta”, de Tempo e Eternidade (1935), livro escrito em parceria com o também católico Jorge de Lima, o projeto ideológico do autor fica evidente à medida em que apresenta uma síntese de suas metas, norteadas pelo objetivo de *restaurar a poesia em Cristo*.

*Vocação do poeta*<sup>103</sup>

*Não nasci no começo deste século:  
Nasci no plano do eterno,  
Nasci de mil vidas superpostas,  
Nasci de mil ternuras desdobradas.  
Vim para conhecer o mal e o bem  
E para separar o mal do bem.  
Vim para amar e ser desamado.  
Vim para ignorar os grandes e consolar os pequenos.  
Não vim para construir minha própria riqueza  
Nem para destruir a riqueza dos outros.  
Vim para reprimir o choro formidável  
Que as gerações anteriores me transmitiram.  
Vim para experimentar dividas e contradições.*

*Vim para sofrer as influências do tempo  
E para afirmar o princípio eterno de onde vim.  
Vim para distribuir inspiração às musas.  
Vim para anunciar que a voz dos homens  
Abafará a voz da sirene e da máquina,  
E que a palavra essencial de Jesus Cristo  
Dominará as palavras do patrão e do operário.  
Vim para conhecer Deus meu criador, pouco a pouco,  
Pois se O visse de repente, sem preparo, morreria.*

Enquanto o título anuncia que se trata da vocação de um determinado poeta, a utilização dos verbos na primeira pessoa do singular o identificará com o eu-poético, que, na verdade, abordará a *sua* vocação particular. Os primeiros quatro versos do poema caracterizam a gestação do poeta enquanto tal. Os demais expõem o seu projeto, seus objetivos e suas justificativas.

Pertencendo ao plano do eterno, o poeta nega-se a assumir como marco de seu nascimento o começo deste século, distanciando-se de qualquer referência autobiográfica.

Abolindo as fronteiras de tempo e espaço, bem ao gosto do Essencialismo de Ismael Néri<sup>104</sup>, o poeta é o resultado de um amálgama de experiências vivenciadas (*Nasci de mil vidas superposta*) e de sentimentos multiplicados (*Nasci de mil ternuras desdobradas*). Ao se apresentar dessa maneira, o eu-poético legitima sua condição de poeta, ao admitir ter assimilado toda a tradição histórica que o precedeu, pois mesmo sendo participante da eternidade, possui princípio, um nascimento<sup>105</sup>.

Dentre suas atribuições, está o aprendizado do bem e do mal, com vistas a separá-los no momento da Parusia, à semelhança do que fará Cristo no Juízo Final<sup>106</sup>. Ao casal edênico era vedado comer do fruto da árvore da vida, que continha o conhecimento do bem e do mal<sup>107</sup>; o poeta, porém, não se dirige ao homem de antes da queda, mas ao homem comum, que divide seu tempo entre o vício e a virtude. Sabe o poeta que a perfeição não pertence ao mundo secular e que o maniqueísmo não é real: o bem e o mal ligam-se umbilicalmente em cada ser humano, variando apenas as proporções.

O mesmo ocorre com o amor. Oferecido à coletividade, esse sentimento trará ao poeta apenas o desamor. Despojado de qualquer possibilidade de consolo, o poeta atrela-se à lógica cristã, que eleva os pequenos em detrimento dos poderosos. O texto bíblico é pródigo em indicar os pobres como os principais destinatários da mensagem de Jesus, que, no entanto não prega o ódio aos ricos e poderosos. O episódio em que Cristo demonstra que Deus e César são entidades distintas, e a cada um deve ser dado o seu quinhão, é eloqüente para demonstrar que o cristianismo preocupa-se antes com o estabelecimento de um novo padrão de comportamento moral do que com a subversão da ordem social

<sup>103</sup> MENDES, M. *Op. cit.*, p. 248-249.

<sup>104</sup> (...) Segundo Ismael Nery o homem deve sempre procurar eliminar os supérfluos que prejudicam a essência a conhecer: a essência do homem e das coisas só pode ser atingida mediante a abstração do espaço e do tempo, pois a localização num momento contraria uma das condições da vida, que é o movimento. Um essencialista deve colocar-se na vida como se fosse o centro dela para que possa ter a perfeita relação das idéias e dos fatos. BANDEIRA, Manuel. "Apresentação de Murilo Mendes" In MENDES, M. *Poesia completa e prosa*, p. 35

<sup>105</sup> Para Eliot, a tradição (...) não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. ELIOT, T. S. "A tradição e o talento individual" In *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa, Guimaraes Editora, s/d, p. 23 (tradução feita com a colaboração de Fernando de Mello Moser).

<sup>106</sup> Mt 24.

<sup>107</sup> Gn 3.

vigente<sup>108</sup>. Nesse sentido, o poeta (que antes já se despojara de receber amor) renuncia à possibilidade de construção de sua *própria riqueza* ao mesmo tempo em que não incorpora ao seu programa a destruição da riqueza alheia.

Sobretudo em *O Discípulo de Emaús*, Murilo Mendes aponta diversas imperfeições nos sistemas de inspiração marxista<sup>109</sup>. É nesse contexto que Flora Sussekind considera que sua poesia insere-se num projeto de reação espiritualista<sup>110</sup>, sendo o poeta antes um reformista do que um revolucionário, no sentido lato deste último termo. O catolicismo de Murilo seria, assim, subversivo (quase iconoclasta) no plano das imagens, porém, na prática, moderado, próximo à doutrina social da Igreja, fundamentada no pontificado de Leão XIII (1878-1903).

Consciente do valor e da força da palavra<sup>111</sup>, o poeta compreende que o seu discurso, ainda que libertador, possui um caráter violento, e mesmo repressor (*Vim para reprimir o choro formidável/Que as gerações anteriores me transmitiram*). Incorporando o *choro formidável*, de quem é herdeiro (novamente admite ser *posterior* a alguma referência temporal, ao referir-se a *gerações anteriores*), o poeta reafirma a sua humanidade, permitindo-se *experimentar dúvidas e contradições*. Em outras palavras, mantém-se independente, não excluindo portanto a possibilidade de comportar-se como Adão e Prometeu. No seu caso, contudo, o caminho da ousadia, do experimento e da experiência possui um retorno seguro: o contato com o divino e com a religião. Tal certeza, o eu-lírico a registra nos versos 14 e 15, quando assevera ter vindo ao mundo para sofrer as influências de seu tempo, a fim de afirmar o princípio eterno de onde veio. Dialeticamente, a humanidade do poeta tonifica a manifestação da divindade. Por ser humano, o poeta exerce em plenitude sua função profética.

Numa inversão de papéis, o eu-poético afirma ainda que veio para distribuir inspiração às musas. Segundo Mikel Dufrenne, a musa, enquanto conceito universal, é a

<sup>108</sup>Mt 22, 15-22. Em sentido oposto caminha a chamada Teologia da Libertação, na América Latina, codificada por Gutierrez, Leonardo Boff e Frei Betto, entre outros.

<sup>109</sup> *A doutrina comunista tira sua força do fato de ainda ser uma paródia do grande dogma da comunhão dos santos. "O Discípulo de Emaús" (303) In Poesia completa e prosa, p. 845.*

<sup>110</sup> SUSSEKIND, F. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>111</sup> A respeito da palavra na história do cristianismo, cf. COMBLIN, José. *A força da palavra*. Petrópolis, Vozes, 1986.

entidade que convoca o poeta para o exercício da poesia<sup>112</sup>. Ao repartir inspiração entre as musas, o poeta estaria enviando-lhes um *feedback* participativo e consciente, formando uma *comunidade* com essas “personagens”, como com aquelas criadas por ele em “Poema visto por fora”.

Na poesia de Murilo Mendes, a musa não representa apenas um elemento de inspiração como queriam os românticos<sup>113</sup>, mas assume outras responsabilidades diante da poesia e do processo de criação do poema. Em “A musa”, de *Tempo e Eternidade*, ela figura como o elo de ligação entre Deus e o poeta:

*Tu és a relação entre o poeta e Deus,  
Tu prefiguras uma imagem do Eterno (...) <sup>114</sup>*

Sua espiritualidade estabelece a conexão do poeta com a eternidade, como em “O poeta e a musa”, do mesmo livro:

*Vens da eternidade e voltas para a eternidade.  
(...)  
Seremos duas estátuas confabulando.  
Então os acontecimentos não agirão mais sobre mim.  
E eu sobrevoarei a vida física.  
E tocarei o espírito da musa.<sup>115</sup>*

Em “A musa”, também de *Tempo e Eternidade*<sup>116</sup>, o poeta dirige-se a ela, exaltando-lhe as qualidades, reconhecendo que está *sozinha desde o princípio*. Como o

<sup>112</sup> DUFRENNE, M. *Op. cit.*, p. 155 e seguintes.

<sup>113</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. Cultrix, São Paulo, 1974, p. 353-354.

<sup>114</sup> *Poesia completa e prosa*, 254.

<sup>115</sup> *Poesia completa e prosa*, 249.

<sup>116</sup> *Estás sozinha desde o princípio./Foste imaginada na época da formação das pedras./Um violento temporal lavou a terra antes que nascecesses./E muitas estrelas de perfil se inclinaram sobre teu berço. Atravessas desertos de areia e mares vermelhos/Sem que sujes teu corpo./Sem que ninguém penetre tua essência./Os poetas te sacrificam suas amadas retrospectivas, atuais e futuras./Tua cabeça triste e serena/Recortada num céu de convulsões desencadeia o mito:/Distribuis ao mesmo tempo consolo e desespero./Aos olhos do homem és acima do sexo como uma deusa./Aos olhos da mulher és masculina: um guerreiro./Anulas o movimento de quem*

poeta pertence ao *plano do eterno* (“Vocação do poeta”) e foi arrebatado *para a região sem forma* onde há um *silêncio de antes da criação das coisas* (“Poema visto por fora”), depreende-se que poeta e musa são coetâneos, espécie de Adão e Eva poéticos que, através da palavra fundarão um mundo novo. Possuindo uma espiritualidade burilada, a musa está *acima do sexo como uma deusa*, sobrepõe-se às amadas dos poetas (musas concretas?) e até mesmo à efigie, posto que mantém seu poder e fascínio mesmo se decifrada. Possui ainda uma considerável vantagem sobre o poeta, a de estar sintonizada com Deus, sem se perturbar com sua grandeza. O poeta, ao contrário, como afirmará nas últimas duas estrofes de “Vocação do poeta”, veio para conhecer Deus aos poucos, *pois se O visse de repente, sem preparo, morreria*<sup>117</sup>.

Se em *Tempo e Eternidade* a musa assume características espirituais (que reaparecerão em “A um poeta”, de *A poesia em pânico*, quando o poeta emprestará a musa com todos os seus atributos para um seu confrade, experiência que será decisiva para este último<sup>118</sup>) no livro anterior, *O visionário* (1941), o poeta chega até a matar essa entidade :

*O poeta assassina a musa*<sup>119</sup>

*Há dez dias que Clotilde  
- Uma das musas queridas -  
Anda aborrecendo o poeta.  
Aparece carinhosa,  
De repente vira as costas,  
Diz várias coisas amargas,  
Bate impaciente com o pé.  
Então o poeta aporrinhado  
Joga álcool e atea fogo*

---

*soube te decifrar./E não te perturbas nem ao menos ante a idéia de Deus.* MENDES, M. *Op. cit.*, pp. 247-48.

<sup>117</sup> Cf. nota nº 76.

<sup>118</sup> *Eu te emprestarei minha musa./Estou ansioso por te ver alterado por ela./Quero que se transfira a ti um pouco do seu mistério./Quero que me procures para longas confidências./Quero espiar na tua fisionomia/Um reflexo da minha angústia desdobrada./Quero te sentir meu irmão no sofrimento./Quero te abraçar com ela, misturando nossa respiração e tristeza./Também tu hás de esbarrar ante a muralha de pedra./Aprenderás o desconsolo, serás forte e ampliarás tua alma.* *Poesia completa e prosa*, p. 297.

<sup>119</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 233.

*Nas vestes da musa.  
A musa descabelada  
Sai cantando pela rua.  
Súbito o corpo grande se estende no chão.*

*Diversas musas sobressalentes,  
Desandam a entoar meus cânticos de dor.  
Clotilde ressuscitará no terceiro dia.  
Clotilde e o poeta farão as pazes.  
Música! Bebida! Venham todos à função.*

O poeta se aborrece com os caprichos da musa e a incendeia. Ela é pranteada por suas congêneres *sobressalentes*. Sendo uma entidade imaginária, morrendo apenas no plano da ficção, a musa ressuscitará, tornando a inspirar o poeta: *Clotilde ressuscitará no terceiro dia/Clotilde e o poeta farão as pazes*. De certa maneira, a imolação da musa caracteriza-se como um festim antropofágico (novamente a partilha dessa entidade), como se verifica no último verso.

O anúncio do poeta, como dito acima, está impregnado de humanidade. Nesse sentido, assim como a mensagem de Jesus Cristo *dominará as palavras do patrão e do operário*, o poeta afirma que *a voz dos homens abafará a voz da sirene e da máquina*, vale dizer, o criador (a palavra divina/o homem) sobrepõe-se à criatura (patrão e operário/máquina). A supremacia do Cristo diante dos movimentos e segmentos sociais reproduz-se na superioridade do ser humano sobre a máquina.

Sem a pretensão de analisar a doutrina social da Igreja, convém registrar que, para o cristianismo (e portanto para a Igreja Católica), a mensagem do Evangelho constitui-se numa alternativa aos conflitos entre capital e trabalho. Murilo Mendes comungou dessa visão de mundo, apontando em diversos momentos de sua obra o que considerava deficiências dos sistemas de orientação marxista, ao mesmo tempo em que colocava em evidência a palavra *essencial* de Jesus Cristo<sup>120</sup>. No poema, o adjetivo destacado não

<sup>120</sup> A título de exemplo, citamos dois aforismos de *O discípulo de Emaús: Jesus Cristo é tão utopista, que coloca o Paraíso no outro mundo; Karl Marx era tão realista, que o colocou neste.* (41); *O comunismo é pouco revolucionário: deseja apenas a transferência dos bens da classe burguesa para a classe proletária. O cristianismo anuncia nada mais nada menos do que a extinção deste mundo pelo fogo do Espírito Santo. Não ficará pedra sobre pedra. A face da terra será renovada.* (182). *Poesia completa e prosa*, p. 820; 832.

aparece por acaso; além de referir-se ao Essencialismo, reflete uma das características do catolicismo muriliano: a importância atribuída aos primeiros tempos do cristianismo, como ao episódio de Emaús, mote de *O discípulo de Emaús*.

Enquanto porta-voz da mensagem divina, o poeta se rende à magnificência de Deus (à qual a musa espiritualizada tem acesso), assumindo plenamente sua vocação. Inserido neste século (ainda que pertencendo à eternidade), conhecerá a Deus pouco a pouco, como todos os outros homens, sem privilégios, afinal, à sua maneira, todos são poetas.

Para cumprir seu propósito, o poeta sabe ser necessário, no dizer de Mário de Andrade, descer à rua<sup>121</sup>. Portanto, não empreende uma viagem metafísico-filosófica ao Paraíso, ou ao Purgatório, ou mesmo ao Inferno, movido pelo amor e guiado por Virgílio. Antes, retira-se do *plano do eterno* (onde, arrebatado, se nutre de poesia), a fim de colocar engenho e palavra a serviço da restauração da poesia e do mundo a partir da vivência do cristianismo, que, nas palavras de um arcebispo francês (que poderiam ter sido escritas por Murilo), *se não suprime as diferenças naturais, (...) as ultrapassa e une todos os homens, no mesmo amor, em Jesus Cristo*<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> ANDRADE, M. *O movimento modernista*, p. 80-81.

<sup>122</sup> ANCEL, Alfred. *Para compreender a mentalidade operária*. São Paulo, Frente Nacional do Trabalho e Ação Operária Católica, 1961, tradução de Hilda Conceição Pinto Éboli p. 52. O texto foi escrito em 1947 e destinado ao povo francês.

### 1.3. Orfeu revisitado

Orfeu, personagem da mitologia grega que passou a representar a figura do poeta, era acima de tudo, um músico. Possuindo, além disso, um espírito desbravador, este filho de Apolo e de Clio, segundo uns, e de Éagro e de Caliope, segundo outros, é conhecido também como grande civilizador dos povos, além de teólogo.

Depois da morte de Eurídice, Orfeu isola-se do convívio humano. Autorizado a retirar sua amada do mundo dos mortos desde que não voltasse a cabeça para ela (que o seguiria), com sua lira, consegue comover toda a corte infernal (exceto Prosérpina, que lhe impõe a condição para reaver Eurídice), mas, à saída do reino das sombras, esquece-se do acordo firmado, volta-se para trás e perde para sempre a mulher amada.

Desconsolado, passou a cantar sua dor de forma singular, sem atender aos apelos das mulheres que o desejavam. Fiel à amada perdida, foi feito em pedaços pelas mulheres cicônicas, que dispersaram seus membros, com o cuidado de jogar a cabeça no rio Ebro, a qual, mesmo sem vida, chamava por Eurídice.

De acordo com Tassilo Orpheu (!) Spalding,

*as musas, que durante toda sua vida Orfeu venerara com fiel e sincero culto, reuniram seus despojos dispersos e deram sepultura ao pé do monte Olimpo. Quanto à sua divina lira, transportada para os céus, aí tornou-se uma constelação.*<sup>123</sup>

Na poesia moderna (e modernista), o mito de Orfeu - que é geralmente representado acompanhado de sua lira - continua a ser um arquétipo da atividade do poeta. Em seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés assinala que o Modernismo em Portugal iniciou-se em 1915, com a revista *Orpheu (1915-1916)*, prolongando-se através de alguns sub "ismos", a saber: o Orfismo (1915-1927), que, na esteira do Simbolismo, privilegia a poesia como artefato supremo (...) <sup>124</sup>. No Brasil,

<sup>123</sup> SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Itatiaia, Belo Horizonte, 1965, p. 192-193. Para este trabalho, também consultamos AGHION et alii. *Héros et dieux de l'antiquité - guide iconographique*. Paris, Flammarion, 1994, p.214-215.

<sup>124</sup> MOISÉS, M. *Op. cit.*, p. 347.

apenas para citar autores modernistas, destacamos *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, espécie de epopéia poética; “O Mito”, de Carlos Drummond de Andrade, poema de *A rosa do Povo* em que satiriza a sua paixão por Fulana; e *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes, peça teatral na qual a paixão de Orfeu e Eurídice é transportada para o cenário urbano do Rio de Janeiro.

Murilo Mendes, por sua vez, também dedicou alguns poemas ao mito de Orfeu, utilizando-o como uma espécie de emblema da atividade poética e de seu projeto literário. Esse gesto de Murilo torna-se ainda mais compreensível, se se considera que Orfeu músico, na iconografia paleocristã, aparece muitas vezes assimilado às figuras do rei Davi e do Bom Pastor<sup>125</sup>.

Dois desses poemas constam do livro *As Metamorfoses*, de 1944 (Ovídio narra a história de Orfeu no livro X (1-105) de suas *Metamorfoses*). No primeiro deles, intitulado “Orfeu”, o poeta reafirma seu compromisso de, mediante a palavra poética, (re) construir o mundo e a humanidade:

#### ORFEU<sup>126</sup>

*O sino volta de longe,  
Desperta a ronda infantil.  
Os homens-enigmas passam,  
Não reconhecem ninguém.  
O mundo muitas vezes  
É tão pouco sobrenatural.*

*Penso nas amadas vivas e mortas,  
Penso em suas filhas  
Que são um pouco minhas filhas.*

*Ajudo a construir  
A Poesia futura,  
Mesmo apesar dos fuzis.*

*Os planetas vão se aproximando,  
Alguém volta para o céu:  
O universo é um só.*

<sup>125</sup> AGHION et al. *Op. cit.*, p. 214.

<sup>126</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 342.

Enquanto a primeira estrofe descreve uma cena ocorrida, as duas subseqüentes referem-se ao pensamento e à ação do poeta. A última estrofe registra a síntese cósmica entre o homem e o universo, que, em se tratando de Murilo Mendes, pode-se dizer que retoma a Parusia cristã.

Determinado sino que retorna de longe desperta a ronda infantil, convocando-a para um bailado. O som (canto?) do sino *volta* de um local distante - que pode ser identificado com a memória, com a infância, ou, no caso do mito órfico, com os infernos - porém seu poder não é suficiente para despertar os *homens-enigma* de um sono hipnótico. Apesar do som que toca as crianças, os homens continuam em marcha anônima, alheios ao autoconhecimento e à exposição de sua essência (são enigmas) e ao conhecimento do outro (*Não reconhecem ninguém*). Diante desse quadro de surdez coletiva, o poeta lamenta um mundo *tão pouco sobrenatural*, incapaz de ouvir o referido sino e, portanto, de estabelecer um diálogo com o metafísico, com a poesia.

Na segunda estrofe, o eu-poético revela pensar nas amadas, e também em suas filhas, de quem assume paternidade relativa. De uma forma semelhante à fidelidade que Orfeu manteve em relação a Eurídice, o poeta conserva as suas musas na memória, desconsiderando limites espaço-temporais (vivas ou mortas, estão sempre presentes). Um dos objetivos da vocação do poeta, explícito em "Poema visto por fora", é fundar uma comunidade, célula da humanidade reconstruída. Por isso, o poeta não se reproduz apenas com o auxílio de uma musa: destinadas a repovoar a terra, suas filhas *in partibus* são a garantia da perpetuação da poesia<sup>127</sup>. Dessa forma, Murilo Mendes consagra-se a uma poética que pressupõe a participação de todos em cada etapa do processo de criação da poesia e da reformulação do mundo a partir de valores que não se coadunam com os das

<sup>127</sup> Por vezes, na poesia de Murilo Mendes a figura da amada mistura-se à da filha, como em "Relatividade da mulher amada": *Eu gosto de você com uma força bruta que não entendo bem./Gosto quase tanto como de mim./Mas que pena você não ser minha filha, minha irmã e minha mãe, tudo ao mesmo tempo.*; e "O avô descobre analogias": *A cabeça da minha nora que morreu/está no corpo da minha neta./Às vezes meu filho olha pro corpo da sua filha/e revê a cabeça da mulher,/pensa na morte da mulher,/na vida dos dois,/no nascimento da filha,/na noite do casamento,/na marcha nupcial/e no primeiro encontrô.* ("Poemas" In *Poesia completa e prosa*, p. 119-120)

sociedades de consumo. Para que uma nova ética se instaure, o poeta apenas ajuda a construir o que chama de a *Poesia futura*, prescindindo de outras forças, sejam de origem espiritual (o espírito da poesia), ou humanas (cf. "Somos todos poetas").

A *Poesia futura* (poesia grafada com inicial maiúscula, a sugerir uma entidade autônoma) coloca-se como um índice de resistência<sup>128</sup> aos desmandos do mundo, representados no poema pelos fuzis. Remetendo-nos à clássica imagem que opõe pena (palavra/inteligência) e espada (força), a relação entre Poesia futura e fuzis é dialética, com vantagem para a primeira que existe (ou existirá) a despeito de arsenais de guerra.

Coroando o movimento de integração entre poeta/musas e poesia/mundo, "Orfeu" termina com a aproximação dos planetas e o arrebatamento de alguém até o céu. O movimento dos planetas lembra a ronda infantil da primeira estrofe, como uma espécie de expansão em nível macrocósmico do bailado das crianças. São os astros que se aproximam da Terra, é o etéreo que busca o indefinido *alguém* (o poeta ou aquele que se encantou com os seus versos?) para, como a lira de Orfeu, conduzi-lo ao infinito.

O aspecto cíclico do poema, sustentado por dois fatos que se relacionam (o sino que volta de longe/alguém que volta para o céu) conclui-se na declaração absoluta do último verso: *o universo é um só*. Essa concepção de mundo, fruto da conjugação entre o Essencialismo e o catolicismo muriliano, permite ao poeta promover uma espécie de comunhão dos santos entre suas amadas e a (re)aproximação do homem com o cosmo, além de confirmar a sua importância enquanto elemento fundador de uma nova geração de homens.<sup>129</sup>

"Novíssimo Orfeu", o outro poema de *Metamorfoses* que se refere deliberadamente ao músico-poeta, demonstra já em seu título ser uma releitura do mito. O

<sup>128</sup> Cf. BOSI, A. "Poesia resistência" In *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 139-192.

<sup>129</sup> Conforme Murilo Mendes, *a poesia confere a investidura na universalidade, uma participação na linhagem divina* ("O Discípulo de Emaús". *Poesia completa e prosa*, p. 833, aforismo 192). Por ser o fundador de uma nova era, Cristo restabelece o elo entre o homem e a divindade, rompido desde o momento da queda de Adão, para Murilo, "O primeiro poeta": *Carne cansada!/E eu com os olhos desmedidamente abertos./O coração aberto desde o amanhecer da vida./Antes que eu tivesse dormido um sono profundo/E o criador fizesse nascer uma mulher do meu flanco./Apresentando-me essa mulher filha da noite./Ó Adão, só tu foste ao mesmo tempo pai, mãe, irmão, esposo e amante.* ("A poesia em pânico" In *Poesia completa e prosa*, p. 291)

adjetivo “novíssimo” foi utilizado diversas vezes por Murilo Mendes com a intenção de atribuir as características de determinada personagem ao poeta, estabelecendo uma identificação entre eles. Dessa maneira, na poesia muriliana o poeta se confunde com Orfeu, mas também com Jacó (“Novíssimo Jacob”, de *Tempo e Eternidade*), Jó (“Novíssimo Job”, poema de abertura do mesmo livro) e Prometeu (“Novíssimo Prometeu”, de *O Visionário*).

Todas essas personagens, lendárias ou históricas, constituem-se em arquétipos da relação entre o poeta e a divindade. Enquanto Jacó lutou com Deus, Jó teve a sua fé depurada e apurada por uma série de atribulações. Orfeu, cujo canto seduziu até mesmo as hostes infernais, apesar do fim trágico, foi beneficiado pelos deuses, ao ser sepultado aos pés do Olimpo e ter sua lira alçada aos céus. Apenas Prometeu (o mais ousado dos quatro?), que roubou uma faísca ao carro do Sol e enganou Zeus, teve uma punição eterna: amarrado a um rochedo, era vítima de uma águia que lhe devorava constantemente o fígado, que se reconstituía constantemente.

As quatro figuras arquetípicas pertencem, aos pares, a tradições distintas. Jó e Jacó, ao mesmo tempo em que são submetidos ao humor de Javé, também são reconfortados pelo deus dos hebreus. Para Orfeu e Prometeu não há redenção (ainda que o valor do primeiro seja reconhecido *post mortem* e o segundo seja perdoado<sup>130</sup>), pois estão à mercê do destino. Murilo Mendes as recompõe, concentrando-se na sua capacidade de transgressão, a qual, por exemplo, permite que o poeta, em “Novíssimo Prometeu”, admita a impossibilidade, diante do castigo, de pedir perdão por querer *acender o espírito da vida*<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> (...) Por ter advertido Zeus de que não desosasse Tétis, se o deus não queria ter um filho que o destronasse, Prometeu teve direito à clemência do mestre. Hércules matou a ave com uma flecha e libertou o gigante. Entretanto, Zeus impôs-lhe a obrigação de trazer sempre no dedo um anel de ferro ligado a um pequeno bocado de rocha. Depois, Prometeu adquiriu a imortalidade que lhe foi cedida pelo centauro Quíron. SCHMIDT, Joël. *Dicionário de Mitologia Greco-latina*. Lisboa, Edições 70, 1994 (tradução de João Domingos).

<sup>131</sup> *Eu quis acender o espírito da vida,/Quis refundir meu próprio molde,/Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;/Me rebelei contra Deus,/Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,/Contra minha família, contra meu amor,/Depois contra o trabalho,/Depois contra a preguiça,/Depois contra mim mesmo,/Contra minhas três dimensões://Então o ditador do mundo/Mandou me prender no Pão de Açúcar:/Vêm esquadrilhas de aviões/Bicar o meu fígado./Vomito bilis em quantidade,/Contemplo lá embaixo as filhas do mar/Vestidas de*

Concentremo-nos em “Novíssimo Orfeu”<sup>132</sup>:

*Vou onde a poesia me chama.*

*O amor é minha biografia,  
Texto de argila e fogo.*

*Aves contemporâneas  
Largam do meu peito  
Levando recado aos homens.*

*O mundo alegórico se esvai,  
Fica essa substância de luta  
De onde se descortina a eternidade.*

*A estrela azul familiar  
Vira as costas, foi-se embora!  
A poesia sopra onde quer.*

O primeiro verso do poema, em destaque, realça o aspecto vocacional da atividade poética, ou seja, a própria poesia coordena os movimentos do poeta, o qual atende prontamente a seu chamado. A posição hierárquica do poeta frente à poesia que o convoca ou arrebatava é reiterada ainda no último verso, que, juntamente com o primeiro, cria uma estrutura cíclica a evidenciar que: 1. a poesia, entidade abstrata, é quem seleciona o poeta; 2. a poesia é autônoma, enquanto o poeta depende consideravelmente do plano de vôo traçado por ela.

O poeta, porém, não se comporta de forma passiva, tal qual simplesmente recebesse um oráculo que contivesse alguma revelação do além. Assim como Orfeu (para quem cantar era viver), o poeta confunde amor e biografia, compondo um texto de argila e fogo. Neste trabalho já nos referimos ao fato de Murilo Mende almejar um estado em que sua produção poética e sua biografia se encontrassem; em “Novíssimo Orfeu”, sua história pessoal aparece enquanto texto (portanto, palavra) moldado em argila e, provado pelo fogo, ardente.

---

*maiô,/cantando sambas,/Vejo madrugadas e tardes nascerem/ - Pureza e simplicidade da vida! -  
/Mas não posso pedir perdão.Poesia completa e prosa, p. 237-238.*

Na terceira estrofe, *aves contemporâneas* (o adjetivo “contemporâneas” junta-se ao “novíssimo” do título para realçar a atualidade do discurso do poeta) que partem do peito do poeta são portadoras de *recado* aos homens. Nessa imagem, o eu-poético coloca-se não como o albatroz baudelairiano, de difícil adaptação ao solo em virtude da constituição de suas asas<sup>133</sup>, mas como uma espécie de ninho de onde largam aves (as quais lembram pombos-correio) responsáveis pela transmissão de um indefinido *recado*, provavelmente o canto do poeta, seu texto-biografia. O poeta se multiplica, se desdobra, a fim de atingir os espaços onde a poesia quer soprar.

A força da poesia é tamanha que acaba por abolir as fronteiras entre o alegórico - que se esvai - e o real, entre a palavra e o objeto. O quociente dessa ruptura é aquilo que o poeta chama de *essa substância de luta/De onde se descortina a eternidade*. Em outros termos, a eternidade é revelada através do mundo real e, mediada pela palavra, se insere no cotidiano, enquanto alento para o ser humano no embate por sua existência plena. A poesia, da mesma forma que a música de Orfeu, constitui-se como num fator de resistência à morte absoluta (não à morte natural, como veremos em “Despedida de Orfeu”).

Enquanto no mito Orfeu é abandonado à própria sorte após a morte de Eurídice, o poeta perde a companhia da “estrela azul familiar” - que lembra muito o anjo da guarda presente na tradição hebraico-cristã - com surpresa, representado pelo ponto de exclamação do penúltimo verso. É quase impossível para nós, pelo fato de Murilo ser católico, deixarmos de fazer um paralelo entre o apóstolado de Paulo de Tarso e o exercício da poesia. Assim como Paulo (que, após lançar os fundamentos de uma comunidade cristã, partiu para levar a mensagem cristã a outros “gentios”), a poesia, presente onde deseja, seleciona aqueles que serão os poetas/profetias, responsáveis pela constituição de uma comunidade (cf. “Poema visto por fora” e “Orfeu”). Dessa maneira, o

<sup>132</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 361.

<sup>133</sup> Referência ao poema “L'albatros”, de *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire (*Oeuvres Poétiques*, Édition de la Nouvelle Revue Française, 1935, p. 22).

poeta se torna - não sem surpresa - autônomo, e a poesia continua, assim como o Espírito, soprando onde lhe apraz e é necessário<sup>134</sup>.

Ao considerar que todos os homens são poetas, Murilo Mendes partilha plenamente com os leitores o mito órfico, sendo a principal exigência feita aos que desejam consagrar-se à poesia o domínio das estruturas lingüísticas que caracterizam o texto poético. Nesse sentido, todos são iniciados e, participantes ativos na concretização da poesia, desde que se entreguem à comunhão de Orfeu, que antropofagicamente retalhado, é servido àqueles que desejam experimentar de seu canto, dos mistérios da poesia, os quais, em essência, se misturam à realidade, de acordo com o poema estudado anteriormente.

Em *Convergência* (1970), livro que contém os grafitos, os murilogramas e uma série de poemas experimentais lúdicos reunidos sob o título sugestivo de "Sintaxe" e dedicados a Oswald de Andrade, Murilo retoma o mito de Orfeu em "Exergo"<sup>135</sup> e "Final e Começo". Na verdade, trata-se do mesmo poema, repetido com títulos diferentes: enquanto "Exergo precede as três seções em que se divide o volume, "Final e Começo" encerra a seção de murilogramas, sugerindo o fechamento de um ciclo de poemas (convergência), ao mesmo tempo em que atribui independência a "Sintaxe" em relação às outras partes da coletânea.

<sup>134</sup> Em "Parábola" ("Os quatro elementos" In *Poesia completa e prosa*, p. 270), Murilo já se havia utilizado dessa referência, que remonta ao texto bíblico: *É muito difícil esconder o amor/A poesia sopra onde quer//O poeta no meio da revolução/Pára aponta uma mulher branca/E diz alguma coisa sobre o Grande enigma//Os sábios sonham/Que estão mudando Deus de lugar*. Ao tratar da inspiração, escreve Dufrenne a respeito da poesia que, de uma certa maneira, encarnaria nos versos do poeta: (...) *A inspiração é cheia de graça. Mas como toda graça, como todo milagre, é, em primeiro lugar, suspeita. O espírito sopra onde quer e sob os disfarces que quiser. Daí, a primeira característica da inspiração: sua ambigüidade e sua precariedade. Por isso, estamos sempre sujeitos a confundir espasmo histérico e êxtase místico, loucura e gênio, a inocência desajeitada das crianças, dos pintores domingueiros ou da musa provinciana e a inocência sábia dos profissionais.* (...) DUFRENNE, M. *Op. cit.*, p. 150.

<sup>135</sup> De acordo com o dicionário, exergo é o espaço do verso ou reverso em moeda ou medalha, abaixo do desenho central, onde ficam normalmente a data e a legenda, e ainda a inscrição feita nesse espaço (SACCONI, L. A. *Minidicionário Sacconi da Língua Portuguesa*. São Paulo,

*Lacerado pelas palavras-bacantes  
 Visíveis tácteis audíveis  
 Orfeu\*  
 Impede mesmo assim sua diáspora  
 Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.*

*Orfeu Orftu Orfele  
 Ornós Orfvós Orfeles<sup>136</sup>*

Orfeu, no poema, aparece dilacerado por *palavras-bacantes* que possuem alto grau de sensibilidade (são *visíveis, tácteis, audíveis*). Entregue à fúria e aos caprichos das palavras - que substituem as mulheres enciumadas e rejeitadas do mito original -, Orfeu ainda mantém o controle sobre o sistema nervoso delas, impedindo que se dispersem. Se o espírito da poesia presente em "Poema visto por fora", materializado aqui na figura das palavras-bacantes, possui uma força irresistível sobre o poeta (que ao se sentir arrebatado, tocado ou vocacionado pelo poder do verbo, entrega-se sem reservas), isso não significa que mantenha uma postura passiva em sua relação com a palavra; ao contrário, não permite que vaguem ao acaso, fazendo-as permanecer sob o seu jugo.

Reconhecemos na imagem do poeta mantendo as rédeas dos nervos e da ságoma das palavras a importância da técnica, do *artesanato da palavra* de que trata Mário de Andrade. Foi a preocupação com a forma que contribuiu para que Murilo Mendes se interessasse pelo aspecto onírico do surrealismo em vez de dedicar-se a realizações que prestigiassem apenas o inconsciente, como a escritura automática<sup>137</sup>. Em *Convergência*,

---

Atual, 1996, p. 320). Percebe-se, portanto, que o poema em questão (*Poesia completa e prosa*, p. 625 e 703) assemelha-se a uma inscrição heráldica que abre e fecha um conjunto de versos.

<sup>136</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 625 e 703.

<sup>137</sup> *Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos dispares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro frisson nouveau, extraído à modernidade; tudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade. Reconhece-o - muito tarde! - o dissidente Aragon, que nos recentíssimos Entretiens avec Francis Crémieux, faz justiça ao surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dívida que num primeiro tempo a rigidez do método da escrita automática provocou numerosos mal-entendidos. "André Breton" ("Retratos-relâmpago" In *Poesia completa e prosa*, p. 1238-1239).*

momento em que o experimentalismo se rende a estruturas que se tornaram tipicamente murilianas (grafitos e murilogramas) e aos efeitos expressivos alcançados pela repetição (*A rotação da roda. A rotação do tempo, A rotação do pé. A rotação do vento*), pelo uso se homônimos (*Toda escôva escova a coisa*), pela alternância de fonemas (*valva/vulva; povo/polvo*) e pela criação de neologismos (*giravêmus/viravêmus*), Murilo, mais uma vez, desloca o poeta do centro das atenções, multiplicando a figura de Orfeu através de um trocadilho feito a partir dos pronomes pessoais do caso reto (*Orfeu Orftu Orfele/Orfnós Orfvós Orfeles*).

A ausência de privilégios do eu-poético e a afirmação constante de que a poesia é um bem cultural que pertence a todos os homens<sup>138</sup>, além de serem traços que caracterizam a poesia moderna, no caso do autor de *Convergência*, traduzem o ideal de aproximação entre poesia e biografia. Mesmo que o poeta e intelectual católico considere o exercício da poesia como um ramo da atividade profética, não se comporta de forma dogmática<sup>139</sup> ou elitista, ao contrário de outros poetas que enveredaram pela temática espiritualista, como o Vinicius de Moraes de *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935) e *Ariana, a mulher* (1936), ou o Augusto Frederico Schmidt de *Pássaro Cego* (1930).

É nesse contexto que o poeta, enquanto “novíssimo Orfeu”, encara a morte. Em “Despedida de Orfeu”, de *Parábola* (que compreende poemas do período de 1946 a 1952) ao qual nos referiremos de forma sucinta, o poeta se despede de tudo o que pertence ao mundo terreno (sentimentos, pessoas, elementos da natureza e até mesmo sua lira, entre outros elementos), a fim de abraçar a morte.

<sup>138</sup> Ao tratar da amiga Luciana Stegagno Picchio em “Retratos-relâmpago”, o autor faz algumas considerações a respeito da linguagem. Para ele, *Luciana nasceu para aprofundar as ciências da linguagem, o melhor instrumento de comunicação, portanto de fraternidade, entre os homens. (...) Mais adiante, afirma que a pesquisadora (...) explora criticamente o fato lingüístico e o fato poético que são indivisíveis; e a zona particular dos mitos, a qual sobrevive, precisamente, com o apoio da linguagem. (...) Poesia completa e prosa, P. 1295.*

<sup>139</sup> Ainda que em “O dia e a noite”, de *O sinal de Deus*, poemas em prosa escritos entre 1935 e 1936, afirme que *Não se discute o dogma. Não se discute o amor. Não se discute a poesia. (Poesia completa e prosa, p. 762).*

DESPEDIDA DE ORFEU<sup>140</sup>

É hora de vos deixar, marcos da terra,  
 Formas vãs do mundável pensamento,  
 Formas organizadas pelo sonho:  
 Cantando, vossa finalidade apontei.  
 É hora de vos deixar, poderes do mundo,  
 Magnólias da manhã, solene túnica das árvores,  
 Montanhas de lonjura e peso eterno,  
 Pássaros dissonantes, castigado sexo,  
 Terreno vago de estrelas;  
 Jovem morta que me deste a vida,  
 Proas de galeras do céu, demônios lícidos,  
 Longo silêncio de losangos frios,  
 Pedras de rigor, penumbras d'água,  
 Deuses de inesgotável sentido,  
 Bacantes que destruí o que vos dei;  
 É hora de vos deixar, suaves afetos,  
 Magia dos companheiros perenes,  
 Subterrâneos do clavidório, veludações do clarinete,  
 E vós, forças da terra vindas,  
 Admiráveis feras de cetim e coxas;  
 Claro riso de amoras, odor de papoulas cinerárias,  
 Arquiteturas do mal, poços de angústia,  
 Modulações da nuvem, inúmeras matérias  
 Pela beleza crismadas:  
 Cantando, vossa finalidade mostrei.  
 É hora de vos deixar, a sombra de Eurídice,  
 - Constelação frouxa da minha insônia-,  
 Lira que aplacaste o uivo do inferno.  
 É hora de vos deixar, golfo de lua,  
 Orquestração da terra, álcoois do mundo,  
 Morte, longo texto de mil metáforas  
 Que se lê pelo direito e pelo avesso,  
 Minha morte, casulo que desde o princípio habito;  
 É hora de explodir, largar o molde:  
 Cumprindo o rito antigo,  
 Volto ao céu original,  
 Céu debruado de Eurídice;  
 Homem, cripto-vivente,  
 Sonho sonhando pela vida vã,  
 Cantando expiro.

<sup>140</sup> Poesia completa e prosa, p. 552-553.

Centrando nossa leitura nos últimos dez versos do poema, percebemos que o poeta considera a morte como um *longo texto de mil metáforas*, associando assim vida/morte (biografia) e poesia/texto. Enquanto texto, a morte deve ser submetida a um trabalho de exegese que proporcione sua leitura completa (*pelo direito e pelo avesso*), pois corresponde ao esgotamento do sentido, ao deciframento das metáforas atribuídas a ela. À morte corresponde o derradeiro canto de Orfeu, o momento de libertação completa do poeta, o qual, numa inversão do mito grego, sobe aos céus enquanto sua lira permanece na Terra.

Desde o princípio, o poeta habita o casulo da morte, está contido nele, visto que pertence à eternidade. Ao expirar cantando, à maneira de Orfeu, parece finalmente resolver o enigma do mundo ao qual devotara seu canto. Retomando o *rito antigo* de voltar ao *céu original* - que, se infinito, é contornado por Eurídice, - o poeta não se afasta totalmente do universo terreno: na verdade, estará velando por ele, tal qual a *estrela azul familiar*, a poesia a ser descoberta pelos homens.

## 2.0. Carlos Drummond de Andrade e a procura pela poesia.

Pelo fato de *Alguma Poesia*, primeiro volume de versos de Carlos Drummond de Andrade ter sido publicado em 1930, muitos manuais de literatura, atendendo a uma orientação didática e pragmática, inserem o poeta naquela que se convencionou chamar de Segunda Geração Modernista. No entanto, bem antes da estréia em livro, Drummond apresentava uma produção literária constante, e sua colaboração em jornais e revistas demonstra afinidade com a poesia dos modernistas da primeira hora. De um modo geral, conforme a crítica, a importância do poeta mineiro para o modernismo brasileiro justifica-se pela concretização de alguns pressupostos da geração de 22 (como a utilização do verso livre) e pelo gradativo desvencilhamento de Drummond da chamada fase heróica do Modernismo. Em outras palavras, a obra de Carlos Drummond de Andrade, na história literária do país, constitui-se num elemento de transição e amadurecimento do modernismo,<sup>1</sup> cuja imagem simbólica é o fato de ter sido ele presidente da conferência proferida por Mário de Andrade, em 1942, intitulada *O movimento modernista*<sup>1</sup>.

Publicados em suplementos literários e na página social de jornais e revistas, os primeiros escritos, anteriores ao livro de estréia, apresentam traços que insinuam a simpatia do poeta pelo verso livre, ainda que a linguagem de alguns poemas desprovidos de rima contenham, de acordo com John Gledson, um *estilo abstrato e simbólico* [que] *está longe de Alguma Poesia*<sup>2</sup>.

Ao se referir ao neo-romantismo que permeia a *pré-história*<sup>3</sup> de sua poesia, Carlos Drummond de Andrade afirma que *uma literatura não se liberta de um momento a outro de suas mais grandes características*<sup>4</sup>, palavras que evocam o "Prefácio

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942. Conferência realizada em 30 de abril de 1942, sob a presidência do poeta Carlos Drummond de Andrade.

<sup>2</sup> O crítico refere-se, sobretudo a dois poemas escritos sob o pseudônimo de Manuel Fernandes da Rocha, "A Beleza na Alegria da Manhã" e "Sê como as torres longas e finas". GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981, p. 28.

<sup>3</sup> Tomamos o termo emprestado a Antonio Houaiss (*Drummond mais seis poetas*. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1976, p. 27).

<sup>4</sup> GLEDSON, J. *Op. cit.*, p. 36.

Interessantíssimo” de Mário de Andrade, segundo o qual *ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu*<sup>5</sup>. O próprio Drummond reconhece, portanto, que a associação de sua poesia ao movimento modernista foi gradativa, fato atestado, entre outros, por dois eventos registrados na vasta correspondência mantida entre o poeta mineiro e o crítico paulistano. O primeiro deles corresponde à espera de Drummond para editar seu volume de versos (alguns dos quais escritos em 1924), o que se efetivou após insistência e persuasão de Mário de Andrade, que o considerava um *dos grandes líricos isentos de poetice no Brasil, e que o modernismo apurou*<sup>6</sup>. Além disso, é significativa a intenção do poeta de intitular o livro *Minha terra tem palmeiras*, num arroubo de nacionalismo verde-amarelista do qual o mesmo Mário de Andrade havia de demovê-lo<sup>7</sup>.

A admiração e o respeito que Carlos Drummond de Andrade nutria pelo autor de *Paulicéia desvairada* traduz-se em poemas, depoimentos e crônicas<sup>8</sup>. Mário, notório missivista, após ter travado conhecimento com o jovem Drummond, quando da passagem de um grupo de modernistas por Minas Gerais, tornou-se, segundo o próprio Drummond, *um companheiro mais velho, o qual abria espaço para a discussão de princípios e técnicas literárias e para a amizade fraterna*<sup>9</sup>. O amigo *que cabia numa só carta*<sup>10</sup>, que instigava a participação do jovem itabirano na vida e na poesia (como se observa na

<sup>5</sup> ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café*. São Paulo, Círculo do Livro, s/c, p. 19.

<sup>6</sup> Os outros dois seriam Manuel Bandeira e Augusto Meyer. ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade, anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p. 147 (carta datada de 2 de maio de 1930).

<sup>7</sup> Em carta de 28 de fevereiro de 1928, Mário escreve: (...) *Quanto ao nome Minha Terra Tem Palmeiras como nome é fraco mesmo. Além de comprido por demais, coisa inquisitante da gente escrever e falar, logo diminuído por síntese, preguiça e outras necessidades psicológicas, é mais uma glosa de coisa muito glosada, não acha? (...)*. Em nota de rodapé, Drummond acrescenta: *Desisti de publicar livro com esse título*. ANDRADE, M. *Op. cit.*, p. 129 e 131.

<sup>8</sup> Ressaltamos a importância de “Mário de Andrade desce aos infernos”, poema de *A rosa do povo*, “Mário longinquo”, de *Lição de coisas*, a crônica “Suas cartas”, de *Confissões de Minas*, e os depoimentos que compõem o livro *Tempo, vida, poesia - confissões no rádio* (2 ed, Rio de Janeiro, Record, 1986). A respeito da vasta correspondência de Mário de Andrade, cf. KIEFER, Charles. *Mercúrio veste amarelo: a poética nas cartas de Mário de Andrade*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994.

<sup>9</sup> *Tempo, vida, poesia - confissões no rádio*. p. 112-113.

<sup>10</sup> *O meu amigo era tão/de tal modo extraordinário,/cabia numa só carta,(...)*. “Mário de Andrade desce aos infernos”, poema de *A Rosa do Povo. Poesia completa e prosa*, p. 175-178.

correspondência trocada entre ambos) recebeu com apreço e críticas *Alguma Poesia*, um dos quatro volumes resenhados em "A Poesia em 1930"<sup>11</sup>.

Para o crítico, o livro de estréia de Drummond, aliás, a ele dedicado, constitui-se num retrato psicológico do autor. A partir dessa consideração, passa a ler a poesia do itabirano sob a ótica da timidez e constata que o poeta utiliza a metrificação e o trabalho intelectual como formas de driblar esse sentimento. Nas palavras do próprio Mário,

*Salvo, talvez, o caso da Cantiga do Viúvo", o emprego da metrificação provém nele de uma vontade íntima de se aniquilar, de se esconder, de reagir por meio de movimentos ostensivamente canceiros e aparentemente alegres e cômicos (sempre o "vou-me embora pra Pasárgada"... ) contra a inenarrável incapacidade de viver. (p. 33)*

*A reação intelectual contra a timidez já está mais que observada: provoca amargor, provoca "humour", provoca o fazer graça sem franqueza, nem alegria, nem saúde. Em Carlos Drummond de Andrade provocou tudo isso. A amargura não fez mal e foi um valor a mais. (p. 34)*

O registro verbal da timidez produziu, de acordo com o crítico, dois problemas estéticos: o intelectualismo e o poema-piada. O intelectualismo, identifica-o no "Poema de Sete Faces", a partir do verso *seria uma rima, não seria uma solução*, o qual caracteriza como *sublime, mas intelectualmente tolo* (p. 34). Já o poema-piada, tal qual vimos no estudo de Murilo Mendes, Mário o classifica como um *dos maiores defeitos a que levara a poesia brasileira contemporânea* (p. 34), externando essa objeção em outros momentos de sua obra crítica.

Quanto às imagens encontradas em *Alguma Poesia*, Mário de Andrade se detém nas sensuais (*ora sutis como a pele picada por mosquitos, ou do dente de ouro da bailarina, ora maleducados como os das tetas* - p. 35), sobretudo nas que envolvem pernas e coxas. A princípio, Mário considera um exagero do poeta utilizar-se tanto dessas imagens. Porém, cede ao encanto estético provocado por elas quando percebe serem verdadeiras metonímias utilizadas para a evocação do corpo feminino:

<sup>11</sup> Este trabalho de Mário de Andrade, no que tange à leitura de *Alguma Poesia*, encontra-se de forma embrionária na carta de 1º de julho de 1930 enviada ao poeta. Em outra carta, datada de 10 de agosto de 1926, o autor de "A Poesia em 1930" faz uma breve análise à primeira *arrumação* do livro de estréia do poeta itabirano. ANDRADE, M. *A lição do amigo*, p. 151-160.

*Ainda não encontrei referência, entre as civilizações antigas e primárias, a esse desvio do olhar masculino, universal na Civilização Cristã, com que os homens julgam das qualidades boas duma... peça, olhando-lhe as pernas. A explicação do uso das saias me parece insuficiente. Deve haver nesse costume um condicionamento do ser sexual com as proibições dos Mandamentos, uma espécie de "bluff": o cristão blefa a lei, com uma inocência deliciosa. Carlos Drummond de Andrade também foi vítima desse desvio do olhar cristão, mas, porém, com uma deformação subconsciente curiosa. Não creio que ele seja na vida um grosseiro, que tais pernas evocadas indicam. O que ele quis foi violentar a delicadeza inata, maltratar tudo o que tinha de mais suscetível na sensibilidade dele, dar largas às tendências sexuais, inebriar-se nelas, cangloras pernas e mais pernas, pra se vencer interiormente. Ser grosseiro, ser realista, já não achava (por causa da própria timidez), saída delicada ou humorística pro caso. E isso culmina, pág. 110 ("pernas" 3 vezes!), na grosseria bem comovente com que o estava bancando o violento sensual, não conseguiu vencer as delicadezas íntimas, e em vez de falar que a mulher não passa dum sexo (que é o que ele queria gritar malvadamente), exclama: "Todas são pernas!". (p. 35-36)<sup>12</sup>*

Além dos traços psicológicos do poeta, a leitura de Mário refere-se, sobretudo, à inadaptação do *gauche* ao mundo burguês e à oposição que articula contra o mesmo<sup>13</sup>. Sob essa ótica, é possível identificar em *Alguma Poesia* o compromisso ideológico de Drummond, sintetizado no esforço de demonstrar a decadência das instituições (família, matrimônio, relações familiares em geral), revelando ao leitor, ora de modo irônico, ora complacente e saudoso, de acordo com o autor de "A Poesia em 1930", as diversas

<sup>12</sup> A Mário de Andrade parecem interessantes as burlas que o cidadão encontra para dar vazão aos sentimentos e desejos que, em maior ou menor grau, transgridem alguma orientação religiosa ou social. No artigo "Tristão de Ataíde", escrito em 1931, rebate da seguinte maneira a afirmação de Leonardo Mota, segundo o qual o povo brasileiro não teria respeito à autoridade religiosa: *O povo respeita no geral o padre, como qualquer "seu dotô", mas desforra na poesia do respeito místico que tem pelos que lidam com incenso, com papelada ou drogas, que são formas de feitiçaria. Quem quer que tenha frequentado o romanceiro nordestino de cordel, há-de concordar comigo.* (ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5ª ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974, p. 19).

<sup>13</sup> Antonio Candido ressalta que uma das conseqüências das mudanças históricas pelas quais passou o Brasil na década de 30 foi o conceito de intelectual e artista como opositor, ou seja, que o seu lugar é no lado oposto da ordem estabelecida; e que faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora. (CANDIDO, Antonio. "A revolução em 1930 e a cultura" In *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed., São Paulo, Ática, 1989, p. 195).

facetas da *vida besta*<sup>14</sup>, fruto da incongruência de um país dividido entre o tradicionalismo rural e a expansão das indústrias<sup>15</sup>. Portanto, para Mário de Andrade,

*O poeta se vinga da vida besta, botando miríficos suicídios e martírios estrondosos em casos de amor de diferentes épocas passadas. Menos na contemporânea, em que faz o amor dar em casamento, em burguesice, em... vida besta: é ele. O poeta não faz mais do que se retratar "através das idades". (p. 36)*

Sem a pretensão de aprofundar o psicologismo na obra de Mário de Andrade<sup>16</sup>, convém assinalar aqui a importância que *Alguma Poesia* tem para ele enquanto documento da psicologia do autor<sup>17</sup>. Em "A poesia em 1930", mesmo protestando contra

<sup>14</sup> *Eta vida besta, meu Deus* é a constatação feita pelo poeta diante do marasmo que caracteriza o retrato de uma "Cidadezinha qualquer" (*Alguma Poesia*). *Poesia completa e prosa*, p. 21-22.

<sup>15</sup> Elenca Sérgio Miceli as principais transformações do período que vieram de encontro ao tradicionalismo rural da sociedade brasileira: *As décadas de 20, 30 e 40, assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise do setor agrícola voltado para a exportação, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores chaves da economia, etc.), social (consolidação da classe operária e da fração dos empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado, etc.) político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado, etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial, etc.)*. MICELI, S. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL, 1979, p. xvi.

<sup>16</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto. "O Psicologismo na poética de Mário de Andrade" In *A Sereia e o Desconfiado*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 13-23. No texto em questão, Schwarz identifica uma fase pré-dialética na crítica de Mário de Andrade (da qual o subconsciente firma-se como o principal elemento do processo de criação literária), que, segundo ele, se manifesta novamente em sua maturidade. De acordo com Otto Maria Carpeaux (*Origens e fins*, Rio de Janeiro, CEB, 194, p. 329-333, transcrito no volume *Poesia completa e prosa* de Carlos Drummond de Andrade, p. XXXVIII), *recuperamos - após um século de subjetivismo romântico, que terminou em brincadeira, decoração, decadência e desespero - o papel objetivo da poesia. A poesia de Carlos Drummond de Andrade, expressão duma alma muito pessoal, é poesia objetiva. Não precisa de elogios subjetivos. Precisa de uma interpretação objetiva. Com isso, está eliminada a possibilidade duma interpretação personalista, psicologista, já inviável quando se trata de um poeta vivo, e particularmente de Carlos Drummond de Andrade, separando ele tão rigorosamente a sua vida particular e a sua poesia. (...)*

<sup>17</sup> Na linha do psicologismo, destaca-se o longo ensaio intitulado "Amor e medo", a respeito desses dois sentimentos presentes na poesia romântica brasileira. Sobretudo quando trata de Álvares de Azevedo, Mário de Andrade procura justificar-lhe certas imagens recorrentes a partir de sua relação com a mãe, a irmã e outras mulheres (In *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4 ed, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1972, p. 197-229). Antonio Candido, em *Formação da literatura*

a reação intelectual que Drummond encarnaria quando da elaboração de certos poemas, não economiza adjetivos ao caracterizar o poeta mineiro como *timidíssimo*, *inteligentíssimo* e *sensibilíssimo* (p. 33).

A unidade da obra poética de Carlos Drummond de Andrade permitiu à crítica ler os seus livros como capítulos de uma mesma obra<sup>18</sup>. Luís Costa Lima, por exemplo, identificou na poesia de Drummond aquilo que chamou de *princípio-corrosão* como *um veio subterrâneo que subjaz e alimenta as mais diversas faces da obra drummondiana*<sup>19</sup>. Antonio Candido localizou uma série de inquietudes que se cruzam e regem o bloco central da obra do poeta itabirano, responsáveis por *uma espécie de exposição mitológica da personalidade*<sup>20</sup>.

Chamado por Tristão de Athayde de *uma espécie de Baudelaire da nossa poesia moderna*<sup>21</sup>, Drummond, ao manter uma constância temática em sua longa produção

*brasileira - momentos decisivos* (4 ed, São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d, p. 178-184), utiliza o referido ensaio como ponto de partida para seu estudo sobre Álvares de Azevedo, fazendo em nota de rodapé, porém, uma ressalva no tocante a determinadas conclusões a que Mário de Andrade chegou a respeito da atividade sexual do autor de *Lira dos Vinte Anos*, as quais Candido considera reducionistas.

<sup>18</sup> (...) *os onze livros de poesia sobre os quais concentrei a análise [de Alguma Poesia a Boitempo] pareciam ser capítulos de uma mesma e única obra, tal a continuidade de um no outro.* (...) SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Record, 1992, p. 14.

<sup>19</sup> LIMA, Luís Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 137.

<sup>20</sup> CANDIDO, Antonio. "Inquietudes na poesia de Drummond" In *Vários Escritos*. 3ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 111-145. O texto de Candido, de 1965, destaca as seguintes inquietudes na obra do itabirano: reflexões sobre o eu, a família e a paisagem natal, meditações sobre poesia, consciência a respeito do *mundo caduco*. Ainda segundo Cândido, *tais perplexidades se organizam a partir de Sentimento do Mundo e José, títulos que indicam a polaridade da sua obra madura: de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese* (p. 112).

<sup>21</sup> (...) *Esta fórmula feliz exige desenvolvimento. Pois Baudelaire é, por um lado, o introdutor da sensibilidade moderna, isto é, da experiência existencial do homem da grande cidade e da sociedade de massa, na alta literatura lírica; e, por outro, o fundador de uma escrita poética moderna, escrita de ruptura radical ao mesmo tempo com a tradição clássica e com o modernismo.* José Guilherme Merquior (*Verso universo em Drummond*) apud DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa e prosa*. 6ª ed., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992, p. XLVII. A respeito da importância de Baudelaire para a poesia moderna, Iumna Maria Simon, em *Drummond: uma poética do risco* (São Paulo, Ática, 1978, p. 50), ressalta a tensão entre o *ideal* e o *spleen* presente na poesia do autor de *Les fleurs du mal*.

poética (as inquietudes identificadas por Antonio Candido aparecem no decorrer dos seus livros com maior ou menor intensidade), não se rendeu a uma linguagem *monocorde ou monótona*, no dizer de Antônio Houaiss<sup>22</sup>: antes, sua poesia reunida em livros abarca desde composições delineadas conforme a estética modernista (como o poema-piada) até aqueles que, focalizando o movimento de desconstrução e reconstrução do signo lingüístico, se aproximam do concretismo<sup>23</sup>, havendo ainda espaço para poemas classicizantes, presentes especialmente em *Claro Enigma* (1951)<sup>24</sup>.

Se a poesia de Drummond, como frisou Mário de Andrade, revela a personalidade de um homem *timidíssimo*, suas relações com a terra e a família, por exemplo, por mais pessoais que sejam, enquanto matéria-prima de muitos de seus poemas, superam a função catártica do *gauche*, figura apresentada ao leitor no primeiro poema de *Alguma Poesia*, cuja sombra acompanhará a imagem do poeta<sup>25</sup>. Dessa forma, tais poemas adquirem um caráter universal na medida em que exploram em diversos momentos de sua obra (cujo ápice é *Boitempo*) não apenas a biografia do filho de fazendeiro mineiro, mas todo o quadro social ao qual pertence o poeta<sup>26</sup>. A coerência entre a individualidade do autor e o

<sup>22</sup> HOUAISS, A. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>23</sup> *Esta poesia com sinal de menos* [referência a "Poema-orelha" de *A vida passada a limpo: e a poesia mais rica é um sinal de menos*], esta poesia reduzida à essencialidade de seu processo de signos, vinha aliás sendo perseguida também de maneira programática (porém ainda mais radical) pela poesia concreta. Não é à toa que a série de poemas-partitura de Augusto de Campos, escrita em 1953 sob a inspiração da "melodia de timbres" de Webern, se intitulava "Poetamenos" (publicada em *Noigrandes*, no. 2, 1955). CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4 ed, São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 53.

<sup>24</sup> MERQUIOR, J. G. *Op. cit.*, . 191 e seguintes. O autor identifica o mesmo tom classicizante (que, dentre outras características, significou uma revitalização do soneto) na poesia de Jorge de Lima, Murilo Mendes e Joaquim Cardozo.

<sup>25</sup> O poeta institucionalizou um de seus traços psicológicos revertendo-o em favor do personagem através do qual se organizou estética e existencialmente. O *gauche tímido* que a tudo assiste a distância é a tomada de consciência do poeta de sua própria constituição psicológica. Sendo, no entanto, uma projeção, é um ser diferente do autor, porque é a idealização daquilo que o autor pensa que um *gauche* é. SANT'ANNA, A. R. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>26</sup> A respeito de "Viagem na família", poema de José, afirma Antonio Candido: *Este poema abre um ciclo anunciado por alguns poemas anteriores e desenvolvidos paralelamente à poesia social, prolongando-se todavia depois dela, num ritmo de obsessão crescente. E é sem dúvida curioso que o maior poeta social da nossa literatura contemporânea seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição. Isto nos leva a pensar que talvez este ciclo represente na sua obra um encontro entre as suas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que o supera e contém. Além disso,*

mundo à sua volta é legitimada por sua originalidade criadora<sup>27</sup>, a qual, dialeticamente, opõe o Brasil rural e o industrial, o provincianismo mineiro e a metrópole carioca, a introspecção e a preocupação com o social.

Em vista da unidade alcançada pela poesia de Drummond, parte da crítica considera inútil dividir sua obra poética em blocos regidos ora por inquietudes pessoais, ora por preocupações sociais. Ambas estão presentes na poesia drummondiana desde sempre, variando, porém, a frequência com que se manifestam. Isso explica, em parte, porque livros como *José* (1942) e *A Rosa do Povo* (1945), que apresentam um índice elevado de poemas dedicados à reflexão de problemas sociais convivem com o memorialístico *Boitempo* (1968), que, se remete o leitor às recordações feitas pelo autor a respeito do universo da infância e da adolescência, também lhe oferece um panorama do interior mineiro (costumes, política, atividades literárias etc) das primeiras décadas deste século e do colégio jesuíta em Nova Friburgo.

Assim como na obra de Murilo Mendes, estudada na primeira parte deste trabalho, o panfleto não encontra espaço na poesia social de Carlos Drummond de Andrade<sup>28</sup>. A

---

*se observarmos a cronologia de sua obra, verificaremos que é precisamente o aguçamento dos temas de inquietude pessoal e o aparecimento dos temas sociais que o levam à sua peculiaríssima poesia familiar, tão diversa, por exemplo, da convivência lírica de Manuel Bandeira com a memória dos avós, pais e parentes mortos. CANDIDO, A. Op. cit., p. 130.*

<sup>27</sup> Segundo Joaquim-Francisco Coelho, autor de *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade* (Belém, Universidade Federal do Pará, 1973), o poeta, *preservando a sua integridade individual e a sua originalidade criadora, irmanou-se à arte do nosso prosaico tempo com fito de descobrir, na vida e sobretudo nos homens, um resto de esperança e alguma poesia.* (apud *Poesia Completa e Prosa*, p. XLVII).

<sup>28</sup> Em "Trabalhador e poesia", de *Passeios na ilha*, Drummond se ressentia da chamada poesia social, sobre a qual preparava uma antologia: *Ao coligir o material da obra, notei a relativa escassez de poemas inspirados nas técnicas de trabalho e nas personalidades dos trabalhadores. Boa parte de nossa poesia social fica em declaração de princípios, isto é, não chega a produzir-se. O poeta canta-se a si mesmo, como arauto de novos tempos, intérprete de verdades eternas, justicador de tiranos. A missão social da poesia é um dos temas constantes na preocupação de nossos vates sociais, parecendo, contudo, que o enunciado dessa missão basta em muitos casos ao poeta, dispensando-o de cumpri-la. Já não me refiro à atitude revolucionária que o gênero suscita, senão implica. Mesmo sem o propósito de modificar a vida, o poeta se afirmará social buscando refleti-la nos aspectos que definam as relações de trabalho, as condições de existência individual ou coletiva, os traços característicos de cada profissão ou ofício, sob os artificios habituais de estilização e romantização. Dir-se-á que nem tudo isto é poetizável, objeção aliás que seria lícito ao adepto das formas sociais da poesia refutar com a alegação de que apoéticos não são nunca os assuntos, porém os poetas quando não sabem tratá-los. De qualquer modo,*

sensibilidade estética do poema em prosa “O operário do mar”, de *Sentimento do Mundo*<sup>29</sup> figura como exemplo eloqüente da dialética entre forma e conteúdo: a figura abordada pertence à classe trabalhadora, no entanto, o poeta não procura reproduzir os jargões característicos desse estrato social como o faz, por vezes, ao tratar de fazendeiros e roceiros, com os quais se identifica em razão de sua origem. Para Álvaro Lins, da tensão produzida entre a palavra e aquilo que esta nomeia<sup>30</sup>, resulta o *estilo aristocrático de Drummond*<sup>31</sup>.

A conviver com o elaborado trabalho literário da poesia drummondiana, Silviano Santiago encontra em *Farewell*, livro póstumo publicado em 1996, uma simplicidade (a qual não se confunde com o afrouxamento das técnicas de composição) manifestada em três aspectos que se cruzam: o artesanato, a erotização da linguagem e o humor. A leitura

---

*observa-se em nossa poesia de caráter “público”, tão afeiçãoada ao prosaico, certa falta de familiaridade com os temas do trabalho, que por sua natureza são ricos e sugestivos. Poesia completa e prosa, p. 1410.*

<sup>29</sup> *Poesia completa e prosa, p. 59.*

<sup>30</sup> A procura pela palavra exata permitiu que Drummond encarasse o substantivo como um vocábulo pleno de significados, o que dispensaria o uso dos adjetivos (note-se a semelhança com a perspectiva do *mundo subjetivo* preconizado por Murilo Mendes, do qual trata João Alexandre Barbosa, em *Metáfora crítica*. S. Paulo, Perspectiva, 1974.): *À medida que envelheço, vou me desfazendo dos adjetivos. Chego a ver que tudo se pode dizer sem eles, melhor que com eles. Por que “noite gélida”, “noite solitária”, “profunda noite”? Basta “a noite”. O frio, a solidão, a profundidade da noite estão latentes no leitor, prestes a envolvê-lo, à simples provocação dessa palavra, “noite”. Poesia completa e prosa, p. Segundo Alfredo Bosi, a partir de *Claro Enigma* (1948-1951), Drummond buscou fazer as coisas e as palavras - nomes das coisas - boiar nesse vácuo sem bordas a que a interrogação reduziu os reinos do ser. Da poesia metafísica dos anos 50 passa Drummond à poesia objectual de *Lição de Coisas* (1959-62), livro em que o processo básico é a linguagem nominal: “(o poeta) pratica, mais do que antes, a violação e a desintegração da palavra, sem entretanto aderir a qualquer receita poética vigente” (Apresentação). BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. p. 444.*

<sup>31</sup> (...) *Dai resulta que o sentido revolucionário da poesia do Sr. Carlos Drummond de Andrade não é aquele que leva a arte a penetrar nas massas, a exaltá-las, a ajudá-las a ter consciência das suas próprias misérias e necessidades, mas aquele que transfigura o sentimento de inconformismo e revolta para que possa comover as chamadas elites econômicas.* (Poesia completa e prosa, p. XL. O comentário refere-se ao volume *A rosa do povo*.) Em “Explicação” (*Alguma Poesia*), o poeta reparte a responsabilidade pela compreensão do seu verso com o leitor, o que traduz a consciência de que a poesia é arte (fruto do talento e do manuseio da palavra) e, portanto, não se deve submeter ao gosto do público, como ocorre com os produtos da indústria cultural, porém deve suscitar-lhe reflexão, que no caso da poesia moderna, muitas vezes, decorre do estranhamento que o texto poético causa àquele que o lê: *Se o meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou./Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?* (Poesia completa e prosa, p. 33-34).

desse livro feita por Santiago, corrobora, portanto, a noção de coerência e unidade da produção do itabirano, visto que os elementos elencados pelo crítico mantêm-se ao longo da trajetória literária de Drummond, tendo sido identificados por Mário de Andrade (sem importar aqui o juízo crítico que deles tenha feito) em *Alguma Poesia*.

Ao tratar de Murilo Mendes, procuramos apontar algumas características marcantes de sua poética, visivelmente influenciada pela religião católica, a partir de 1934. Para o estudo de Carlos Drummond de Andrade, selecionamos três metapoemas que pertencem a *José e A Rosa do Povo*, o que nos obriga a uma breve leitura diacrônica das poéticas anteriores.

Os dois primeiros livros de Drummond (*Alguma Poesia e Brejo das Almas*) apresentam uma poética distante da consciência de que a poesia é, sobretudo, a arte da palavra. Como bem notou José Guilherme Merquior, isso não impediu o poeta de burilar seus versos<sup>32</sup>. Nesse momento, para Drummond, a poesia fixa o resultado dos acontecimentos humanos, subitamente registrados pela palavra, a qual reserva ao poeta a função de uma espécie de médium, como se verifica em "Poema que aconteceu"<sup>33</sup> e "Poesia"<sup>34</sup>, ambos de *Alguma Poesia*.

O primeiro dos dois poemets exhibe a confissão do poeta de que sua mão nem sabe que escreve e, provavelmente, nem se importaria se de repente o descobrisse, já que o poema que *aconteceu* é resultado de um passatempo para espantar o tédio do domingo e da vida. Da mesma forma, em "O sobrevivente", o poeta, ao afirmar ser *impossível compor um poema - uma linha que seja de verdadeira poesia*, ao concluir o texto, desconfia ter escrito um poema, como se este tivesse sido gestado involuntariamente, pois o autor adquire consciência de seu ato apenas após a concretização do mesmo.<sup>35</sup>

Em "Poesia", a situação é invertida. O poeta dedica-se à composição de um verso que se alia à resistência da pena para não se manifestar. No entanto, ao autor - sabedor da

<sup>32</sup> Verso e universo em Drummond, p. 49.

<sup>33</sup> Nenhum desejo neste domingo/nenhum problema nesta vida/o mundo parou de repente/os homens ficaram calados/domingo sem fim nem começo./A mão que escreve este poema/não sabe que está escrevendo/mas é possível que se soubesse/nem ligasse. *Poesia Completa e prosa*, p. 16.

<sup>34</sup> Gastei uma hora pensando um verso/que a pena não quer escrever./No entanto ele está cá dentro/inquieto, vivo./Ele está cá dentro e não quer sair./Mas a poesia deste momento/inunda minha vida inteira. *Poesia completa e prosa*, p. 20.

existência do verso - resta o consolo da poesia do momento a inundar sua vida. Em outras palavras, a poesia corresponde à vivência, e o poético, enquanto elemento que inspira bem-estar e satisfação, suplanta o poema, ou seja, este figura como um apêndice de um sentimento universal de beatitude, captado somente pelo poeta<sup>36</sup>.

Em *Brejo das Almas* (1934), se a poesia é apresentada como uma *besteira*<sup>37</sup> e preenche os estômagos dos desiludidos de amor<sup>38</sup>, “Segredo”, de acordo com John Gledson, configura-se como o primeiro conselho poético de Drummond destituído de ironia. Para o crítico, se se considera que aí o substantivo *canto* aparece não apenas como sinônimo de lugar retirado, mas principalmente como expressão lírica, o poema pode ser *menos um apelo ao silêncio do que uma aceitação da dissimulação e a elevação da gaucherie a princípio poético*.<sup>39</sup>

Os poemas de que trataremos pertencem a um momento decisivo na constituição da poética drummondiana, na medida em que esta acrescenta ao modernismo brasileiro três linhas-mestras estudadas por Merquior<sup>40</sup>: um realismo social que destoa do lirismo declamatório da poesia engajada; uma poesia metapoética marcada pela reflexão introspectiva da escrita; e um lirismo de interrogação existencial que anuncia a opção pelo poema filosófico presente em livros posteriores como *Claro Enigma*. Ao centrar nossa leitura nos metapoemas propriamente ditos (convém lembrar que os temas apontados por Merquior correspondem a algumas das inquietudes elencadas por Candido e que, portanto, se cruzam), tivemos de excluir outros em que a configuração de um projeto poético ou as ponderações a respeito dos processos de composição manifestam-se de

<sup>35</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 25.

<sup>36</sup> *Com efeito, o que é um poeta? Em primeiro lugar, é um homem que quer escrever poemas, e não um homem que quer viver uma aventura espiritual. Se ele faz uma aventura espiritual, é ao escrever seus poemas, e sem o querer. Mas o perigo da inspiração é que, ao solicitar o ato do poeta, ela o espanta o suficiente para torná-lo atento a seu próprio estado e à experiência que atravessa (...)*. DUFRENNE, Mikel. *O Poético*. Porto Alegre, Globo, 1969 (tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylvia Kroeff de Souza), p. 143.

<sup>37</sup> Cf. “Convite triste”: *Vamos fazer um poema/ou qualquer outra besteira. Poesia completa e prosa*, p. 49.

<sup>38</sup> Cf. “Necrológio dos desiludidos do amor”: *Os médicos estão fazendo a autópsia/dos desiludidos que se mataram./Que grandes corações eles possuíam./Visceras imensas, tripas sentimentais/e um estômago cheio de poesia... Poesia completa e prosa*, p. 51.

<sup>39</sup> *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*, p. 109.

<sup>40</sup> MERQUIOR, J. G. *Op. cit.*, p. 121.

forma alegórica, como em “A Flor e a Náusea” e “O elefante”<sup>41</sup>, ambos de *A Rosa do Povo*. Dessa maneira, selecionamos “O lutador”(José), “Consideração do Poema” e “Procura da Poesia” (*A rosa do povo*), estudados de forma competente pelos críticos da obra de Drummond, a alguns dos quais recorreremos por diversas vezes.

---

<sup>41</sup> A respeito da leitura de “O Elefante” enquanto metapoema cf. o trabalho de Iumna Maria Simon, *Drummond: uma poética do risco* (São Paulo, Ática, 1978).

## 2.1. O poeta-lutador

*O lutador*

*Lutar com palavras  
 é a luta mais vã.  
 Entanto lutamos  
 mal rompe a manhã.  
 São muitas, eu pouco.  
 Algumas, tão fortes  
 como o javali.  
 Não me julgo louco.  
 Se o fosse, teria  
 poder de encantá-las.  
 Mas lícido e frio,  
 apareço e tento  
 apanhar algumas  
 para meu sustento  
 num dia de vida.  
 Deixam-se enlaçar,  
 tontas à carícia  
 e súbito fogem  
 e não há ameaça  
 e nem há sevícia  
 que as traga de novo  
 ao centro da praça.*

*Insisto, solerte.  
 Busco persuadi-las.  
 Ser-lhes-ei escravo  
 de rara humildade.  
 Guardarei sigilo  
 de nosso comércio.  
 Na voz, nenhum travo  
 de zanga ou desgosto.  
 Sem me ouvir deslizam,  
 perpassam levíssimas  
 e viram-me o rosto.  
 Lutar com palavras  
 parece sem fruto.  
 Não têm carne e sangue  
 Entretanto, luto.*

*Palavra, palavra  
(digo exasperado),  
se me desafia,  
aceito o combate.  
Quisera possuir-te  
neste descampado,  
sem roteiro de unha  
ou marca de dente  
nessa pele clara.  
Preferes o amor  
de uma posse impura  
e que venha o gozo  
da maior tortura.*

*Luto corpo a corpo,  
luto todo o tempo,  
sem maior proveito  
que o da caça ao vento.  
Não encontro vestes,  
não seguro formas,  
é fluido inimigo  
que me dobra os músculos  
e ri-se das normas  
da boa peleja.*

*Iludo-me às vezes,  
pressinto que a entrega  
se consumará.  
Já vejo palavras  
em coro submisso,  
esta me ofertando  
seu velho calor,  
outra sua glória  
feita de mistério,  
outra seu desdém,  
outra seu ciúme,  
e um sapiente amor  
me ensina a fruir  
de cada palavra  
a essência captada,  
o sutil queixume.  
Mas aí! é o instante  
de entreabrir os olhos:  
entre beijo e boca,  
tudo se evapora.*

*O ciclo do dia  
 ora se conclui  
 e o inútil duelo  
 jamais se resolve.  
 O teu rosto belo,  
 ó palavra, esplende  
 na curva da noite  
 que toda me envolve.  
 Tamanha paixão  
 e nenhum pecúlio.  
 Cerradas as portas,  
 a luta prossegue nas ruas do sono.<sup>42</sup>*

Publicado em 1942, *José* tornou-se célebre mais em virtude do poema homônimo do que pelo conjunto do livro. Ao servir de entreto entre *Sentimento do Mundo* (1940) e *Rosa do Povo* (1945), inaugura uma nova fase na poesia drummondiana, cujas características, apontadas acima, apresentam-se com desenvoltura na coletânea de 1945.

Em *José*, intensifica-se a integração entre os assuntos públicos e privados, centrados na tematização de Itabira, o que, como observou John Gledson, não se configura como uma fuga para o autobiográfico<sup>43</sup>. Na verdade, em Drummond, a fusão entre o pessoal e o social, por não se limitar ao episódico<sup>44</sup>, amplia-se de modo a traduzir a consciência individual do poeta, e portanto a sua inadaptação ao mundo contemporâneo, isto é, a sua *gaucherie*.

Ao levarmos em conta o estudo de A. Romano de Sant'Anna, segundo o qual *o gauche explica a sociedade contemporânea, como o herói clássico explicava o mundo antigo*<sup>45</sup>, encontraremos em "José", o poema, o aniquilamento do ser humano decorrente do vazio existencial ocasionado pela crise de valores encetada pela modernidade. Assim como a redenção do homem moderno se dá na poesia drummondiana pela manifestação

<sup>42</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 82-83.

<sup>43</sup> GLEDSON, J. *Op. cit.*, p. 144. A esse respeito, considere-se, sobretudo, o poema "Viagem na família".

<sup>44</sup> SANT'ANNA, A. R. *Op. cit.*, p. 88.

<sup>45</sup> SANT'ANNA, A. R. *Op. cit.*, p. 29.

do humor e da ironia<sup>46</sup>, a luta com as palavras recuperará no indivíduo/poeta a ânsia - dialética - de se comunicar, ainda que a poesia, tal qual afirma Drummond em "Segredo" (*Brejo das Almas*) seja incomunicável.

Para Antonio Candido, a síntese entre a incomunicabilidade da palavra e a ironia aparece em "O lutador", cujos primeiros versos lembram, *pelo ritmo e a entrada no assunto, uma espécie de transposição irônica do hino escolar que abria o Segundo livro de leitura de Tomás Galhardo, usual na geração de Drummond*<sup>47</sup>.

O poema é centrado na polarização entre o poeta e a palavra, submetidos a um embate dialeticamente árduo e prazeroso, do qual esta última detém o controle. A figura do lutador contrapõe-se, portanto, à do poeta um tanto descompromissado com o processo de composição, presente em *Alguma Poesia*<sup>48</sup>.

Os primeiros versos abolem qualquer leitura utilitarista a respeito do exercício poético. Antes de mais nada, a palavra exige do poeta um comprometimento incondicional calcado muito mais no labor do que no resultado<sup>49</sup>. Isso não significa que o poeta seja

<sup>46</sup> Carlito ["Canto ao Homem do Povo Charlie Chaplin", de *A rosa do povo*], em princípio, é tão gauche quanto José, mas possui a face que mais se identifica com Carlos [Drummond de Andrade], pois tem um instrumento que faltou a José e a Kafka: o humor. Drummond chama Carlito de "poeta desengonçado", e a si mesmo, já na introdução do poema, se apresentara como "não dos maiores, mas dos mais expostos à galhofa". A uni-los e a caracterizá-los, o humor e a ironia. SANT'ANNA, A. R. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>47</sup> CANDIDO, A. "Inquietudes na poesia de Drummond", p. 137.

<sup>48</sup> (...) Numa antologia de seus versos, organizada por ele próprio, o poeta transcreve este poema na seção "poesia contemplada, o que significa que o considera sua primeira real reflexão em matéria de poética. Desnecessário acrescentar que "O lutador" representa uma ruptura definitiva com a poética do vivido, sustentada até Sentimento do Mundo. Drummond sabe agora que a poesia "não é a arte do objeto" (tal como pensava o jovem autor de *Alguma Poesia*), mas antes a arte "do nome do objeto" [Merquior cita o Antonio Candido de "Inquietudes na poesia de Drummond" ]. *Às vésperas do lirismo social de A Rosa do Povo*, ele adota decididamente uma política fundada na experiência da linguagem. Nesse sentido, realiza ao menos duas proezas decisivas além de modernizar muito mais radicalmente a estética do modernismo, indo, com a maior originalidade ao encontro da alta tradição da poesia sobre-a-poesia no lirismo pós-romântico no Ocidente (Mallarmé, Pound, Valéry), anexa às novas literaturas de expressão portuguesa uma dimensão temática nova, uma dimensão que é, em si, um indicio eloqüente do enriquecimento intelectual da forma literária. *Verso e Universo em Drummond*, p. 72.

<sup>49</sup> Tal concepção já se apresenta na primeira poética de Drummond, como no citado "Poesia", no qual o eu-poético, malgrado o tempo desprendido a compor um poema que não se concretiza, contenta-se com aquilo que chama de *a poesia deste momento/que inunda minha vida inteira*. Ainda que moderno, o conceito em questão já havia sido formulado por Horácio em sua *Epístola*

alienado em relação ao seu tempo: ao contrário, por saber-se homem do cotidiano<sup>50</sup>, entrega-se à poesia com a mesma aplicação do trabalhador comum que tenha de se apresentar ao serviço *mal rompe a manhã*.

Além de vã - o que por si só bastaria para caracterizar o exercício poético como uma atividade insana -, a luta a que se consagra o poeta o coloca em desvantagem, pois o seu adversário é múltiplo (*são muitas*); enquanto ele está só (*eu pouco*). Mesmo com uma considerável experiência literária (*José* é o quarto livro de Drummond), o poeta confessa a sua pequenez diante da força das palavras (nada frágeis, posto que algumas se comparam a javalis), com as quais mede força.

A ousadia do poeta não se confunde com a loucura, é isso não lhe traz nenhum benefício extra. Consciente dos riscos acarretados pelo combate aceito, o eu-poético ainda mantém a razão<sup>51</sup>, declarando-se impotente para encantar as palavras. Na verdade, o poeta é que é encantado pela magia do verbo<sup>52</sup>, porém não se presta ao papel de simples instrumento da poesia, como em "Poema que aconteceu". O atestado de lucidez assinado pelo próprio poeta (ele é que não se julga louco, juízo com o qual o senso comum não estaria necessariamente de acordo), compreende, em parte, a tradução de sua consciência lírica.

---

*aos Pisões : Começou-se a fabricar uma ânfora; por que, ao girar o torno do oleiro, vai saindo um pote? Em suma, o que quer que se faça seja, pelo menos, simples, uno.* (BRUNA, Jaime (org.). *A poética clássica*. 5 ed, São Paulo, Cultrix, 1992, p. 55).

<sup>50</sup> (...) *El tiempo del poeta: vivir al día; y vivirlo, simultáneamente, de dos maneras contradictorias: como si fuese inacabable y como si fuese acabar ahora mismo.* (...) PAZ, O. *El arco y la lira*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, p 266.

<sup>51</sup> *Rompendo os limites da lógica, a poesia leva o homem ao exercício da fantasia, recolocando-a em contato com sua transcendente liberdade. Não estranha, portanto, que se defina poesia como ficção ou como pensamento posto em liberdade. A tradição sempre compreendeu o poeta como o indivíduo que imagina coisas impossíveis e sonha com absurdos. Freud, que apontava o aspecto libertador da fantasia e dos sonhos, assinalava que o poeta é um indivíduo que sonha acordado, e Jung, reconhecendo no poeta um figurador de absurdos, dizia que o que diferencia o esquizofrênico do artista é que este último ainda controla seus sonhos e imagens.* SANT'ANNA, A. R. *Drummond: o gauche no tempo*, p. 220.

<sup>52</sup> Como observa Alcides C. O. Villaça, em "Nudez" (*A vida passada a limpo*), o poeta - amador de serpentes - revela uma inversão do ofício de encantador: *são as serpentes (as palavras) que o encantam* (a linha curva que se estende./ou se contrai e atrai), a ele, em sua espectação definitiva (*Minha vida, passarei, sobre a relva debruçada*). *Consciência lírica em Drummond* (Trabalho proposto como Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, FFLCH/USP, 1976.

Ainda que à mercê dos caprichos das palavras, o poeta de "O lutador" não perde a sua individualidade, no entanto articula sua defesa mantendo o autocontrole (*lúcido e frio*) e, dessa maneira, tenta (num misto de pragmatismo e humildade evangélica<sup>53</sup>) apanhar esta ou aquela para seu sustento no espaço de um dia. Como Davi diante do gigante Golias, tem de fazer uso de ardis para aprisioná-las. Num primeiro momento, as palavras deixam-se enlaçar *tontas à carícia*, contudo, fêmeas manhosas, fogem, mostrando-se e escondendo-se de maneira lúdica, a despertar o desejo do eu-poético, o qual nem com ameaça e sevícia consegue trazê-las novamente para a exposição pública, no centro da praça<sup>54</sup>. Ora entregando-se à sedução do poeta, ora rejeitando-o, as palavras é que, na verdade, mantêm o controle do jogo de forças. Mesmo que possuam características etéreas, como veremos adiante, a impressão de que elas se comportam como mulheres voluntariosas a aguardar que o poeta as encontre no centro da praça (e aqui Odisseu entrega-se ao canto das séreias sem amarras) não desaparecerá.

A insistência do poeta - solerte<sup>55</sup> - aliada às insinuações do objeto desejado mantêm aceso o combate. No presente, a promessa, no futuro a possibilidade de concretização: a arma utilizada pelo poeta (após tentativas frustradas de ameaça e sevícia) é a persuasão, vale dizer, em atitude metalingüística (logo, através do discurso), o poeta busca persuadir as palavras (*busco* - presente do indicativo), prometendo-lhes submissão e sigilo (*Ser-lhes-ei escravo/de rara humildade./Guardarei sigilo/de nosso comércio.*).

A idéia de conúbio carnal sugerida pelo vocábulo *comércio*, quando somada ao atrevimento das palavras, contrasta com a descrição feita pelo eu-poético, segundo o qual

<sup>53</sup> José Guilherme Merquior encontra em *Sentimento do Mundo* (sobretudo a partir da leitura de "Elegia 1938" e "Mundo Grande"), *um eu. franciscano: humilde e pobre [para o qual] o "sentimento do mundo" é também um sentimento de culpa, de onde uma certa tendência à autocrítica. Verso e Universo em Drummond*, p. 39

<sup>54</sup> A respeito da praça enquanto lugar público, cf. a primeira parte deste trabalho.

<sup>55</sup> Merquior atenta para o fato de que, *no plano verbal estes 93 pentassílabos tendem discretamente ao léxico "literário", atestado por palavras como solerte (v. 23), sigilo (v. 27), perpassam (v. 32), sapiente (v. 72), esplende (v. 86), acepções como a de comércio (v. 28), construções verbais enclíticas ou mesoclíticas do gênero deixam-se (v. 16) e ser-lhes-ei (V. 25). Verso e Universo em Drummond*, p. 67. Segundo Gilberto Mendonça Teles (*Drummond - a estilística da repetição*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, p. 138-139), *o poeta se move dentro da língua portuguesa. Conhece-lhe os ângulos e a elasticidade vernácula. É com o material sonoro que implanta sutilezas contextuais; suas aventuras morfológicas situam-se no campo do possível e analógico (...)*

elas não possuem carne e sangue, e cria um paradoxo entre espiritualidade e sensualidade. Diáfanas, as palavras, para quem o poeta promete guardar segredo caso se entreguem, não oferecem marcas ou garantias, que explicitem a consumação desse comércio, pois, precavidas, protegem-se, esvanecendo-se quando lhes convém, o que reforça o aspecto infrutífero do combate do poeta (*Sem me ouvir deslizam,/perpassam levíssimas/e viram-me o rosto*).

Da certeza constituinte da primeira estrofe (*Lutar com palavras é a luta mais vã.*) ao jogo de máscaras a simular a inutilidade da luta (*Lutar com palavras parece sem fruto*), o poeta explicita a consciência de, bem ou mal, saber-se também vencedor da peleja. Para tanto, submetido voluntariamente ao domínio do verbo, abdica de qualquer sentimento de revolta (*Na voz, nenhum travo/de zanga ou desgosto*), ignorando o desdém de que é vítima, o qual chega a bloquear a comunicação entre emissor e destinatário, visto que as palavras nem mesmo o ouvem, e lhe desviam o olhar. Apesar da rejeição, o poeta reafirma sua convicção de lutar, desta vez porém, solitário, como aponta o uso do verbo na primeira pessoa do singular (*Entretanto, luto*) em contraste com a forma anteriormente utilizada (*Entanto lutamos/mal rompe a manhã*), a demonstrar que o exercício poético se diferencia do sentimento do poético enquanto sinônimo de bem-estar aceito pelo senso comum.

Na terceira estrofe, o poeta dirige sua queixa solitária - e portanto, pessoal - a suas algozes. Reafirma (agora à palavra, também individualizada, no singular<sup>56</sup>) sua convicção de lutar, posto que desafiado. Diante da ineficácia do diálogo, é melhor partir para o embate propriamente dito, não sem antes expressar e contestar verbalmente as preferências da adversária cujo digladiar mescla-se ao jogo da sedução. Enquanto o poeta anseia possuir a palavra às escâncaras, num espaço aberto, de maneira a não deixar marcas e cicatrizes como depoimento eloqüente da consumação do desejo, o objeto desejado, de

<sup>56</sup> No poema "O lutador" (J), lucidamente analisado por Antônio Houaiss, a reduplicação, além de completar o número de sílabas do verso, traduz um sentido de exasperação, como se o poeta se irritasse e ao mesmo tempo sentisse superior prazer em se atirar à luta, pois sabe que vencerá (um pouco vencerá), embora termine dizendo que a luta prossegue nas ruas do sono. Assim, ao escrever *Palavra, Palavra/(digo exasperado),/se me desafia,/aceito o combate.*, a repetição adquire caráter admoestador, mas com certo tom de brincadeira que a temperatura do poema

acordo com o eu-poético, opta por uma posse impura (em oposição à sua *pele clara*), em que prazer e dor se misturam, a única possível, posto que a única criadora, no dizer de Antônio Houaiss<sup>57</sup>. A visão idealizada da luta/posse por parte do poeta seria ingênua, não fosse irônica: conforme o senso comum (e mesmo segundo algumas escolas literárias, às quais a modernidade se sobrepõe, muitas vezes, de maneira contundente, como no caso do dadaísmo e da *écriture automatique* do surrealismo francês<sup>58</sup>), o poeta é encarado como aquele que conhece a pureza da palavra, pois a manipula com devoção e cuidado. No entanto, a palavra destitui a si mesma da aura<sup>59</sup> a ela atribuída até o advento da modernidade e humaniza-se. Isso equivale a dizer que, se ainda carrega em si traços de divindade (o poeta desfruta com a palavra uma relação de amor e ódio, logo, de devoção e revolta), está muito mais próxima dos caprichos sensuais dos deuses antropo/zoomórficos da Antigüidade do que do viés ecumênico e missionário atribuído à poesia pelo Murilo Mendes católico, estudado na primeira parte deste trabalho<sup>60</sup>.

O confronto entre a palavra e o poeta parece tomar um rumo novo quando este afirma lutar *corpo a corpo*. Logo a seguir, porém, constata mais uma vez o aspecto etéreo da palavra (*Não encontro vestes,/não seguro formas,/é fluido inimigo*) diante da sua corporeidade, ao ter os músculos dobrados por sua adversária. A superioridade da palavra é novamente atestada pelo riso de escárnio diante *das normas da boa peleja*. Tal superioridade, porém, não contém qualquer juízo de valores (na realidade, nas estrofes

---

vem revelando desde o início e para o qual concorre a expressão entre parênteses. TELES, G. M. Drummond - a estilística da repetição, p. 96.

<sup>57</sup> HOUAISS, A. *Op. cit.*, p. 173.

<sup>58</sup> Cf. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.

<sup>59</sup> A respeito da aura conferida ao objeto artístico (pictórico, sobretudo) perdida com o advento da modernidade, cf. BENJAMIN, Walter. "L'oeuvre de l'art à l'ère de sa reproductibilité technique" In *Poésie et Révolution* (vol. II), Paris, Denoël, 1971, p. 171-210.

<sup>60</sup> Para o nominalismo de Drummond acostumado a lutar com palavras, as coisas tinham que estar mesmo ligadas ao nome, pois este, numa alusão talvez à deusa Palavra dos egípcios, se apresenta ao poeta como um segredo e como algo estranho e mágico que é preciso recolher (e escolher), porquanto a palavra é um ser/esquecido de quem o criou: flutua/reparte-se em signos e se inclui no semblante do mundo, em que - e como o sabe o poeta! - o nome é bem mais do que nome e a terra não passa de uma palavra espacial, tatuada de sonhos, cálculos. (LC)  
(...) A referida alusão parece mesmo consciente, pois o poeta chega a notar que o nome é um segredo egípcio que recolho/para gerir o mundo no meu verso. (LC). TELES, G. M. Drummond - a estilística da repetição. p. 96.

anteriores, a palavra deixa evidente o fato de ser amoral), antes atribui à palavra a autonomia característica e necessária para a elaboração da poesia<sup>61</sup>. Com o intuito de aproveitar-se do embate, ao menos para conseguir alguns espécimes para a labuta cotidiana, conforme já afirmara na primeira estrofe, o poeta não se ressentia da atitude daquela a quem chama de *fluido inimigo*. Ao contrário, assume lutar *todo o tempo, / sem maior proveito/que o da caça ao vento*, numa clara alusão ao caráter lúdico da poesia, que não prescinde de uma finalidade imediata. Essa leitura, a qual reitera os primeiros versos de "O lutador", é importante para que se entenda a maturidade poética de Drummond em relação à poesia moderna e modernista, já que abdica da função didática atribuída pelos antigos à poesia (*docere, delectare, muovere animos*)<sup>62</sup>, para concentrar-se no prazer produzido pelo texto poético (*delectare*), sobretudo para quem o elabora<sup>63</sup>. Convém lembrar, a despeito da figuração do exercício poético como luta (e, concomitantemente, como jogo de sedução), que a satisfação encontrada pelo poeta em seu ofício mescla-se ao esforço - inútil - da caça à palavra, que se deixa enlaçar quando lhe convém (remetemo-nos outra vez à primeira estrofe). Drummond, a exemplo de Murilo Mendes, também enxerga no vento uma metáfora eloqüente para traduzir a espontaneidade do movimento da palavra poética, que sopra onde quer. A diferença entre os dois mineiros é que, para Murilo a palavra, bem ou mal, revela parte de seu itinerário e o convoca a partilhar dele, enquanto para o itabirano a poesia reserva a sua face mais volúvel.

A estrofe de que tratamos acima (3a.) sintetiza a relativa inutilidade encontrada pelo poeta no desempenho de sua atividade e, apesar disso, o esforço do mesmo para se aproximar do objeto desejado, cuja matéria é o éter, revestido, contudo, de sensualidade. Para aquecer o duelo cujas normas se neutralizam em virtude dos caprichos daquela que o desafia, o poeta possui um lenitivo eficaz: a ilusão. Sendo a sua ocupação lúdica<sup>64</sup>,

<sup>61</sup> (...) *Lo poético es poesia en estado amorfo; el poema es creación, poesia erguida. Sólo en el poema la poesia se aísla y revela plenamente.* (...) PAZ, O. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>62</sup> Referimo-nos novamente a Horácio que, na *Epístola aos Pisões*, estabelece a tripla função da poesia (BRUNA, J. *Op. cit.*, p.65).

<sup>63</sup> Isso não significa que a poética drummondiana exclua o *docere* e o *muovere animos*, antes os reconstitui, principalmente no que tange à necessidade de o homem tomar partido diante da vida, como vimos, uma das idéias fixas de Mário de Andrade legadas ao itabirano.

<sup>64</sup> No verso final de "Elegia" (*Fazendeiro do Ar*), segundo John Gledson, Drummond, no conjunto do poema, *faz a última virada, desta vez para interrogar-se sobre a sua própria criação*: "e já

construída a partir da combinação entre linguagem e imaginação, o poeta engrossa o coro dos fingidores (como veremos adiante, poesia e mentira não se confundem) que, a exemplo daquele celebrado por Fernando Pessoa em "Autopsicografia"<sup>65</sup>, antes de mais nada iludem-se a eles mesmos, vale dizer, através da prestidigitação verbal<sup>66</sup> reconstroem o mundo à sua volta, para em seguida apresentá-lo ao leitor.

A ilusão do eu-poético mistura-se ao pressentimento, isto é, ao desejo que beira a concretude; nesse sentido, o poeta suspeita *que a entrega se consumará*, numa evidente referência ao comércio carnal entre ele e a palavra. Chega, portanto, a ver as palavras (no plural, em conjunto) a lhe ofertarem, submissas, uma série de agrados. Essa visão, fruto do pressentimento criado a partir da ilusão da vitória da luta contra as palavras apresenta uma gradação, na qual as adversárias, individualmente ainda que em coro, oferecem *seu velho calor, sua glória feita de mistério, seu desdém, seu ciúme*. Note-se nessa lista um roteiro que se inicia com o contato sensual supostamente conhecido do poeta (cuja marca é o adjetivo *velho* associado a *calor*), passa pelo ápice do compartilhamento da glória da palavra, que se constrói através do mistério (a epifania que se traduz pela vitória sobre a esfinge poética e pelo segredo enfim compreendido no *reino das palavras?*) e termina no

---

*não sei se é jogo, ou se poesia". Merquior sugere - e nós duvidamos - que "jogo" e "poesia" são a mesma coisa. Drummond está evidentemente consciente das relações íntimas entre as duas coisas - também não rejeita o seu próprio poema, e dizer que não sabe se é poesia ou não, é, no contexto de sua poesia, sinal de uma certa confiança. É melhor compreender a frase como expressão da dúvida que tão freqüentemente o assalta nos poemas deste período. Qualquer forma, por bela que seja em si mesma, tem que parecer molde tosco imposto à variedade infinita. O verso demonstra uma modéstia característica, não uma imodéstia necessária. Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade, p. 263.*

<sup>65</sup> O poeta é um fingidor/Finge tão completamente/Que chega a fingir que é dor/A dor que deveras sente. (...). PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanhos e outros poemas* (seleção e introdução de Massaud Moisés). São Paulo, Cultrix, 1993.

<sup>66</sup> A respeito do livro de poemas de 1945, afirma J. Gledson que (...) *A Rosa do Povo está cheio de imagens que podem ser obscuras, mas que são quase sempre intensas e evocativas, tanto que o leitor tem uma idéia do seu significado, embora nem sempre conheça o seu sentido exato. Parte da magia da poesia - e Drummond achava o papel do artista parecido ao do mágico [grifo nosso] - é a sua capacidade de dar novo significado às coisas mais vulgares. Diz, mais exatamente - "quanto mais obscuros, mais falam"; se o seu significado não é óbvio, transcendem, por isso mesmo, com mais facilidade os sistemas normais e estabelecidos de comunicação. Os poemas estão cheios de imagens que deveriam falar, mas que guardam silêncio - o piano, o retrato, por exemplo. A sua força, como a de Chaplin, encontra-se na sua irredutibilidade. O poeta desconfia da língua, sabendo que ela pode subjuga-lo, envolvê-lo em idéias e conceitos inconscientes.* GLEDSON, J. *Op. cit.*, 205.

desdém, acompanhado do ciúme, estes últimos, traços característicos do exercício pendular de atração e repulsa presente na conquista amorosa e sintetizados no provérbio popular *Quem desdenha quer comprar*.

A essa altura do texto, se o poeta confessa iludir-se a respeito do sucesso de sua empresa, demonstra uma intimidade maior com as palavras, já que não as caracteriza mais como entidades puras e cristalinas. Tende a considerar natural que elas ora se manifestem altaneiras em virtude de *sua glória feita de mistério*, ora se percam em futilidades de enamoradas. Dessa maneira, guiado por *um sapiente amor* (síntese da dialética entre razão e emoção, bem ao gosto da poesia moderna<sup>67</sup>), aprende a fruir de cada palavra *a essência captada e o sutil queixume*. Ou seja, o poeta, mesmo se em nível ilusório, apreende a individualidade de cada palavra, e regozija-se, pois, através do conhecimento da constituição de suas adversárias passa dirigir o comércio estabelecido com elas, que se torna mais delicado e penetrante: as palavras, nos devaneios do eu-poético, não se deixam mais enlaçar, porém têm a sua substância apreendida e compreendida, e mesmo o seu gemido de lamentação torna-se tênue.

A desilusão do eu-poético ao retornar à realidade é traduzida pela interjeição *ai* precedida da conjunção adversativa *mas*, a indicar contrariedade. Enquanto vê com os olhos fechados (em estado de imaginação e de suspensão da realidade, portanto), o poeta distancia-se da lógica do mundo real e, assim, pode entregar-se à ilusão<sup>68</sup>. No momento em que começa a se retirar do universo onírico, representado no poema pelo ato de *entreabrir os olhos*<sup>69</sup>, tudo se esvanece. A breve duração da ilusão (que é ao mesmo tempo sonho, burla e algo efêmero) se dá *entre beijo e boca*, imagem que carrega em seu

<sup>67</sup> Ao tratar da importância de Rousseau para a compreensão da modernidade, Friedrich ressalta *a tensão indissolúvel que atravessa toda a sua obra*. Segundo o crítico trata-se da *tensão entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva, entre o pendor à seqüência lógica do pensamento e a submissão às utopias do sentimento - um caso particularmente sedimentado da dissonância moderna*. FRIEDRICH, H. *Op. cit.* p. 23.

<sup>68</sup> *A poetização do cotidiano, graças à fantasia que o poeta coloca nas coisas banais, resulta do sonho - traduzido pela tentativa de escrever o nome da amada com letras de sopa - em choque como cartaz proibitivo, no também antológico "Sentimental"(...)*. GOLDSTEIN, Norma S. "Carlos Drummond de Andrade" In PINTO, Edith Pimentel (org.). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo, FFLCH/USP, 1994, p. 95-104.

bojo a idéia do desenlace que ocorreria caso o poeta não reiniciasse o regresso ao mundo real<sup>70</sup>. A mediação entre a palavra e o poeta é fugaz e incompleta: o instante ínfimo correspondente a um quase-beijo perde-se mal o eu-poético entreabre os olhos, vale dizer, antes mesmo que transponha plenamente os limites entre o real e o imaginário. O castelo de sonhos construído pelo poeta evapora-se, a revelar que tanto a palavra quanto a imaginação são voláteis.

A luta entre o poeta e as palavras é contínua e, portanto, transcende as delimitações temporais. Chamada de *inútil duelo* pelo poeta, o embate dialético de forças com adversárias tão ardilosas prolonga-se, apesar do fim do dia, sem perspectiva de solução (*e o inútil combatê/jamais se resolve*). Por conseguinte, o poeta dedica-se à sua arte em tempo integral, em estado de vigília e em sonho, distanciando-se do *lirismo funcionário público* execrado por Manuel Bandeira<sup>71</sup>. Tanto no espaço público (*ao centro da praça*) quanto sob o teto de um refúgio ou de uma residência (*Cerradas as portas*), a luta prossegue nas ruas do sono, verso a indicar que o exercício poético exige do lutador o manuseio da inspiração e da técnica, do consciente e do inconsciente. Nesse sentido, o poeta, ao aceitar o desafio das palavras, entrega-se ao movimento pendular de seu ofício, o qual, se exercido de forma competente, equilibra-se entre o registro da leitura de

<sup>69</sup> Evocamos novamente Bachelard: (...) *o homem é o ser entreaberto*. BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 225. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi)

<sup>70</sup> *O mundo é grande e cabe/nesta janela sobre o mar./O mar é grande e cabe/na cama e no colchão de amar./O amor é grande e cabe no breve espaço de beijar.* ("O mundo é grande", *Amar se aprende amando* In *Poesia completa e prosa*, p. 1043.

<sup>71</sup> Referência a "Poética" (BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. 4 ed, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 207) Adolfo Casais Monteiro, em "Bandeira e Drummond" (*Figuras e Problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, IEB-USP, 1972, p. 135-137), faz um estudo comparativo a respeito dos dois poetas, do qual citamos um pequeno trecho referente aos livros publicados em 1930: *Libertinagem e Alguma Poesia tinham a mesu olhos, independente do seu específico valor, e numa época em que ainda mal conhecia a moderna poesia brasileira, o interesse de me revelar dois caminhos chave da evolução desta, duas versões, diferentes mas afins, duma invasão da poesia pela realidade cotidiana, que marcavam um nítido divórcio do verde-amarelismo - e acabavam por ser mais brasileiras do que este, cuja frescura (às vezes) não era suficiente para vencer a sua estrutural pobreza de expressão, tão evidente que ele não pôde constituir senão uma fase, um ponto de passagem, em autênticos poetas, como Cassiano Ricardo. Mas o cotidiano de Drummond diverge profundamente do cotidiano de Bandeira - é, ao mesmo tempo, mais "pensado" e mais "material". E daí o profundo interesse do paralelo entre ambos.*

mundo/observação realizada pelo autor e a introspecção necessária para a elaboração do texto poético<sup>72</sup>.

A imagem da palavra impressa no sudário da noite, o qual envolve o poeta (este, mais uma vez, deixa-se possuir por sua adversária) constitui-se no estopim da continuidade da peleja, por sua vez, impregnada de *tamanha paixão e nenhum pecúlio*, características que indicam que a poesia não se submete ao pragmatismo do lucro ou às exigências dos sistemas produtivos<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> A crítica genética ensina que o processo de criação de um texto poético é sempre uma história íntima (e daí, o resíduo indecifrável que às vezes sobra nas mãos do intérprete) e uma história social enquanto partilha significações e valores com o outro, função primeira de toda linguagem. BOSI, A. "Nos meandros do manuscrito" In WILLEMART, Philippe. *O Universo da criação literária.*, p. 11.

<sup>73</sup> No sentido oposto, Renato Barilli observa que (...) O "poeta" dos nossos dias sabe bem que, não havendo já uma necessidade social desta natureza [rituais de elogio], ele deverá viver exercendo outras profissões; procurará então não afastar-se demasiado do âmbito das "letras", procurando assim ganhar a vida como professor, ou trabalhando para a indústria cultural (imprensa, editoras), ou inserindo-se num setor que corresponde também a uma adaptação atual do velho gênero laudatório já muito típico da retórica, a publicidade. De fato, muitos poetas de hoje prestam a sua obra junto de agências publicitárias, ou nas seções promocionais de grandes empresas, com a tarefa de fornecerem textos altamente persuasivos acerca das virtudes dos produtos fornecidos pelas respectivas "casas". BARILLI, Renato. *Curso de Estética*. Lisboa, Editorial Estampa, 1992 (tradução de Isabel Teresa Santos), p. 65.

## 2.2. A mensagem, a viagem.

*Rosa do Povo*, publicado em 1945, representa, de acordo com a crítica, o momento decisivo da poesia drummondiana, que precederia a fase mais amargurada de sua carreira literária (*Claro Enigma*, 1951)<sup>74</sup>. Nesse volume, o poeta revela-se plenamente consciente do exercício poético e do alcance dessa atividade, como se observa em “Consideração do Poema”, “Procura da Poesia”, “A flor e a náusea” e “O elefante”, entre outros. Admitindo ser uma espécie de porta-voz da sociedade contemporânea, o poeta, através de seu canto, exprime a angústia do homem moderno a partir da abordagem de sentimentos que não são apenas seus, mas inerentes a todos<sup>75</sup>.

De acordo com Álvaro Lins, para quem Drummond possui um estilo aristocrático, o caráter revolucionário da poesia de *A rosa do povo* resulta, por um lado, da não subserviência da poesia ao populismo ou à panfletagem e, por outro, da não observância da arte pela arte, que tornaria estéril a palavra poética. Nesse sentido, afirma que Drummond *desenvolve a vigilância com uma lucidez implacável*<sup>76</sup>. Tal contexto teria permitido a expansão das três esferas temáticas isentas de sublime, no dizer de José Guilherme Merquior, a saber: a poesia sobre a poesia, o lirismo filosófico e uma certa poesia do cotidiano<sup>77</sup>. Por sua vez, Antonio Candido atenta para o fato de *Rosa do Povo* fundir as perspectivas sociais de *Sentimento do mundo* e as perspectivas mais pessoais de *José*<sup>78</sup>.

Símbolo do amor, a rosa do povo (que, sugestivamente, se abre em “Mário de Andrade desce aos infernos”<sup>79</sup>, poema dedicado ao *daimon* paulistano, sempre insistente para que o jovem Drummond participasse da vida) despetala-se escandalosamente, e seu

<sup>74</sup> GLEDSON, J. *Op. cit.*, p. 163.

<sup>75</sup> (...) *la formación lírica es siempre al mismo tiempo expresión subjetiva de un antagonismo social (...)*. ADORNO, T. W. “Discurso sobre lírica y sociedad” In *Notas de literatura*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1962, p. 62.

<sup>76</sup> LINS, Álvaro. “Rosa do Povo” In DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa e prosa*, p. XL (o referido texto é um excerto de *Jornal de Crítica*, 5a. série. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1947, p. 83-85). Cf. ainda nota 32.

<sup>77</sup> MERQUIOR, J. G. *Op. cit.*, p. 108-109. Para o autor, quanto ao estilo de Drummond, existem ao menos duas estéticas do sublime: uma que prolonga a elocução neo-romântica nascida com *Sentimento do Mundo*, e outra que aborda o sublime com a contenção, isto é, o antipatetismo típico da arte moderna.

<sup>78</sup> CANDIDO, A. “Inquietudes na poesia de Drummond” In *Op. cit.*, p. 115.

rubor mistura-se ao sangue do poema, vertido quando traspassado pelo mesmo povo, conforme veremos a seguir. Nesse contexto, a rosa transforma-se num índice de resistência, à semelhança da flor de “A flor e a náusea”, a qual, mesmo feia (sem o viço das flores idealizadas, portanto), é uma flor, capaz de furar *o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio*<sup>80</sup>.

Nesse livro encontram-se dois dos metapoemas mais célebres de Drummond, “Consideração do Poema” e “Procura da Poesia”. Para Antônio Houaiss, aquele funciona como exordial do livro ao qual este se opõe de forma complementar, *se se abstrair da pendularidade intrínseca à poesia de Carlos Drummond de Andrade*<sup>81</sup>. Enquanto no primeiro, o poema é atravessado pelo povo, o segundo apresenta-se como uma sorte de decálogo do exercício poético. Ambos denotam a coerência do projeto literário drummondiano, à medida que, juntamente com “O lutador”, testemunham em uníssono o esforço do poeta em definir um programa que privilegie em primeiro plano o contato com a palavra poética, a partir do qual se manifestará o poema.

#### *Consideração do Poema*

*Não rimarei a palavra sono  
com a incorrespondente palavra outono.  
Rimarei com a palavra carne  
ou qualquer outra, que todas me convêm.  
As palavras não nascem amarradas,  
elas saltam, se beijam, se dissolvem,  
no céu livre por vezes um desenho,  
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.*

*Uma pedra no meio do caminho  
ou apenas um rastro, não importa.  
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.*

<sup>79</sup> *Poesia completa e prosa*, 175-178.

<sup>80</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 97.

<sup>81</sup> HOUAISS, A. *Op. cit.*, p. 85-86.

*São todos meus irmãos, não são jornais  
nem deslizar de lanchas entre camélias:  
é toda a minha vida que joguei.*

*Estes poemas são meus. É minha terra  
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem  
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna  
em qualquer estalagem, se ainda as há.  
- Há mortos? há mercados? há doenças?  
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,  
por que falsa mesquinhez me rasgaria?  
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.  
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,  
da ausência de comércio,  
boiando em tempos sujos.*

*Poeta do finito e da matéria,  
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,  
boca tão seca, mas ardor tão casto.  
Dar tudo pela presença dos longínquos,  
sentir que há ecos, poucos, mas cristal  
não rocha apenas, peixes circulando  
sob o navio que leva esta mensagem,  
e aves de bico longo conferindo  
sua derrota, e dois ou três faróis,  
últimos! esperança do mar negro.  
Essa viagem é mortal, e começá-la.  
Saber que há tudo. E mover-se em meio  
a milhões e milhões de formas raras,  
secretas, duras. Eis aí meu canto.*

*Ele é tão baixo que sequer o escuta  
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto  
que as pedras o absorvem. Está na mesa  
aberta em livros, cartas e remédios.  
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,  
o uniforme de colégio se transformam,  
são ondas de carinho te envolvendo.*

*Como fugir ao mínimo objeto  
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,  
eu sei que passarão, mas tu resistes,  
e cresces como fogo, como casa,  
como orvalho entre dedos,  
na grama, que repousam.*

*Já agora te sigo a toda parte,  
e te desejo e te perco, estou completo,  
me destino, me faço tão sublime,  
tão natural e cheio de segredos,  
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,  
o povo, meu poema, te atravessa.<sup>82</sup>*

Para além do poema, destacado no título, o texto reserva também espaço para breves comentários a respeito da poesia e do poeta, numa clara alusão à interseção desses elementos. O poema, portanto, aparece como o resultado consciente das opções estéticas e literárias de seu autor (cf. 1a e 2a. estrofes), gestado enquanto ícone de resistência (cf. 3a. estrofe) e fator de coesão entre os indivíduos (4a. estrofe), o qual eclode escandalosamente (5a. e 6a. estrofes), tal qual a flor de “A flor e a náusea”, mesclando-se aos homens, destinatários da mensagem posta num navio pelo poeta.

Nesse quadro, a primeira estrofe adquire o tom de um manifesto em favor da liberdade do poeta e da própria palavra poética. Os quatro primeiros versos ressaltam a inutilidade da rima pela rima, ou seja, a incongruência entre a utilização desse recurso estilístico calcada apenas no efeito sonoro e o conjunto do texto poético. Assim como em “Poema de sete faces”, onde a se fixar como rima entre mundo/Raimundo o eu-poético prefere ser *uma solução*, em “Consideração do poema”, a falta de correspondência apontada pelo poeta entre sono/outono cede à “rima” sono/carne ou a qualquer outra possibilidade. Ressalta-se, dessa maneira, a lição modernista (e moderna) de que não se deve confundir forma e fôrma, porém aquela precisa funcionar como instrumento modelador do discurso poético<sup>83</sup>. A poesia drummondiana é pródiga na utilização criativa e inovadora dos recursos lingüísticos e literários, visto, por exemplo, ter adquirido em pleno modernismo um matiz classicizante em determinado momento de sua obra, como visto acima, dialogando com a tradição. Ademais, o autor de *A Rosa do Povo* é insuspeito

<sup>82</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 94-95.

<sup>83</sup> *O verso continua a existir. Mas corresponde aos dinamismos interiores brotados sem pré-estabelecimentos de métrica qualquer. E como cada transformação é geralmente traduzida num juízo inteiro (tomo juízo na mais larga acepção possível) segue-se que na maioria das vezes o verso corresponde a um juízo.* ANDRADE, Mário de. “A escrava que não é Isaura” In *Obra Imatura*. 3 ed, Belo Horizonte, Martins/Itatiaia, 1980, p. 228.

para criticar a realização de poemas submetidos ao rigor da forma, já que se utiliza em abundância da rima enquanto recurso expressivo, contudo, sem a obsessão parnasiana ou a pretensão de realizar malabarismos à maneira de Guilherme de Almeida<sup>84</sup>.

A reiterar o que é expresso nos outros metapoemas de Drummond aqui estudados, a autonomia das palavras (*não nascem amarradas, saltam, são puras e largas*, além de *autênticas e indevassáveis*) atribui ao poeta a função de organizador das mesmas em forma d poema. Tal organização, no texto poético, não necessita obedecer às regras da língua, mas é livre como uma nuvem (*no céu livre por vezes um desenho*) cujos contornos pertencem ao acaso e à imaginação de quem a observa.

Segundo o eu-poético, pouco importa que o resultado do exercício literário seja uma pedra no meio do caminho (referência biobibliográfica ao célebre “No meio do caminho”<sup>85</sup>) ou um rastro. Essencial para ele é a incorporação ao coração (*ao fatal meu lado esquerdo*<sup>86</sup>) dos poetas que considera seus, tarefa que se torna possível apenas ao leitor atento, atribuição primeira do verdadeiro poeta. Nesse sentido, autores tão diferentes como Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Pablo Neruda, Guillaume Apollinaire e Maiakovski freqüentam a segunda estrofe e o peito do eu-poético, o qual seleciona o melhor de cada um deles. Em outras palavras, numa perspectiva moderna, encara com naturalidade a influência<sup>87</sup> recebida de seus poetas prediletos, sem se render a qualquer ímpeto de desconforto ou, pior, à tentação do plágio e da epigonia. Ao contrário, estabelece uma fraternidade (*são todos meus irmãos*) com os autores citados,

<sup>84</sup> Cf. MARTINS, Hércio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1968.

<sup>85</sup> Cf. “Legado”, de *Claro enigma* (In *Poesia Completa e prosa*, p. 2012): *De tudo quanto foi meu passo caprichoso/na vida, restará, pois o resto se esfuma,/uma pedra que havia em meio do caminho*, no qual a referida pedra parece confundir-se com o rastro de “Consideração do poema”. Atente-se ainda para a utilização do verbo *haver* em vez de *ter*, empregado no poema original e da opção pela preposição simples *em*, substituindo o *no* de “No meio do caminho”, substituições feitas para adequar o verso *No meio do caminho tinha uma pedra* à estrutura rítmica do soneto (eis um exemplo da classicização da poesia drummondiana de que fala Merquior). Cf. ainda DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Uma pedra no meio do caminho: biografia de um poema*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1967.

<sup>86</sup> *Do lado esquerdo carrego meus mortos./Por isso caminho um pouco de banda. “Cemitérios - IV/ De bolso”* In *Fazendêiro do Ar (Poesia completa e prosa)*, p. 254).

<sup>87</sup> A respeito do conceito de influência e criação literária, cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro, Imago, 1991 (tradução de Arthur Nestrovski).

cantores do cotidiano (a elegância de Neruda, a consciência social de Maiakovski etc), deixa-se impregnar por esse gesto, o que lhe permite fazer da poesia um projeto de vida: *é toda minha vida que joguei*.

O passo seguinte é a absorção dos poemas alheios e o início do trabalho de composição (se o poeta não domina a palavra, ao menos a capta em sua essência e a transforma em poema, o que equivale a dizer que partilham da intimidade do ofício). Na tentativa de definir os poemas que considera seus, o eu-poético refere-se à terra (*É minha terra e é ainda mais do que ela*), remetendo-nos a “A Palavra e a Terra”, de *Lição de Coisas* (1962), onde esses dois temas drummondianos se cruzam explicitamente. Caracteriza-os ainda como *qualquer homem ao meio-dia em qualquer praça*, a sugerir a dimensão do poético acessível ao homem comum, cuja sombra projeta-se por completo ao sol do meio-dia num espaço público<sup>88</sup>. Relaciona ainda os poemas à *lanterna em qualquer estalagem*, o que o aproxima do filósofo o qual, com uma lanterna, colocou-se à procura de um homem íntegro, ansioso por saber se ainda os havia em seu tempo. Tais considerações prenunciam a eclosão do poema no cotidiano dos homens e na sua interseção com o povo, como veremos adiante. O poético enquanto sentimento universal incorpora-se à poesia e vice-versa.

Conforme John Gledson, há um ar de confiança em “Consideração do poema” que impressiona logo de início. Para o crítico,

(...) “Estes poemas são meus” é mais do que uma declaração de propriedade, é uma afirmação de poder criativo: “Eu fiz estes poemas”, poderia ter dito. A lista de poetas que admira, brasileiros e estrangeiros, revela uma camaradagem, mas também uma independência; pode até admitir um “furto” a Vinicius. Esta confiança dominante está acompanhada de uma consciência do risco que nos lembra a precariedade do poeta. Jogou toda a sua vida (v. 19), e está consciente, na metáfora estendida da viagem marítima, que é uma empresa perigosa - de fato, leva a uma derrota inevitável, como a vida à morte: “esta viagem é mortal, e começá-la”.<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Cf. nota 54.

<sup>89</sup> GLEDSON, J. *Op. cit.*, p. 195.

A integração do poeta com o mundo a sua volta dá-se na medida em que, *ser explosivo, sem fronteiras*, incorpora os mais diversos elementos da vida humana (mortos, mercados, doenças), apropriando-se deles. Contudo, a gradação da posse ( *Estes poetas.../Estes poemas.../É tudo meu*) não corresponde a um sentimento de *falsa mesquinhez*, porém à ampliação da capacidade de apreender a realidade externa, que se introjeta num *coração maior que o mundo*, já apresentado ao leitor em “Poema de Sete Faces”<sup>90</sup>. Para selar o vínculo entre o poeta e a História, o eu-poético elege a imagem do beijo, cuja pureza do toque é capaz de fazer frente aos valores - mesquinhos - da sociedade (*O beijo ainda é um sinal, perdido embora,/da ausência de comércio,/boiando em tempos sujos*. - acreditamos que comércio corresponda aqui, sobretudo, a sinônimo de troca, e não de relações sexuais ilícitas, como em “O lutador”, acepção que não se descarta de todo, em virtude da oposição entre a pureza do beijo e os *tempos sujos* ). Destituídos de intenções ocultas, os beijos depositados *na face branca* (do poeta?), *nas principiantes rugas*, sugerem as experiências acumuladas à exaustão e decorrentes de um intenso viver, as quais o poeta pretende tocar.

Estabelecendo uma relação de cumplicidade com o cotidiano, o poeta torna-se uma espécie de porta-voz de seu tempo. Para tanto, estabelece como ponto de partida para sua atividade o *finito* e a *matéria*, posto que toda metafísica que desconsidera os mundo terreno é incompleta<sup>91</sup>. Não permite, no entanto, que o sentimentalismo contamine o seu canto, ao contrário, firma-se como cantor *sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas*, cultivando sua capacidade de indignação<sup>92</sup>. Ao se situar na História, o poeta permite a si mesmo a dialética das sensações, legitimada pela coexistência entre *boca tão seca* e um

<sup>90</sup> *Mundo mundo vasto mundo,/se eu me chamasse Raimundo/seria uma rima, não seria uma solução./Mundo mundo vasto mundo,/mais vasto é meu coração. Poesia completa e prosa, p. 4.*

<sup>91</sup> Em “Arte de Amar” (*Belo Belo*), Manuel Bandeira sustenta: *As almas são incomunicáveis./Deixa o teu corpo estender-se com outros corpo./Porque os corpos se entendem, mas as almas não* (GUIMARÃES, J. C. *Manuel Bandeira - beco e alumbramento*. São Paulo, Brasiliense, 1984. A respeito do erotismo na poesia drummondiana, cf. BARBOSA, Rita de Cássia. *Poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Ática, 1987.

<sup>92</sup> A respeito da capacidade de indignação do poeta, e portanto de sua relativa independência diante do leitor, cf. dois momentos da poesia drummondiana: “Explicação”, de *Alguma Poesia* (*Se meu verso não deu certo, foi seu ouvido que entortou./Eu não disse ao senhor que não sou senão poeta?*), e “Oficina Irritada”, de *Claro Enigma* (*Eu quero compor um soneto duro/como poeta*

*ardor tão casto*. Note-se a presença do advérbio de intensidade *tão* a reforçar a antítese entre o substantivo *ardor* e o adjetivo *casto*, o que acentua o efeito produzido pela conciliação de dois conceitos semanticamente opostos.

O eu-poético, a fim de insistir no gesto de interligação entre a poesia e os homens (*Dar tudo pela presença dos longínquos*), constrói uma bela imagem em que a necessidade de comunicação aparece representada num cenário vivo (*ecos/cristal/peixes circulando/aves de bico longo conferindo sua derrota/dois ou três faróis*) que se contrapõe à dureza da rocha oceânica. A mensagem colocada num navio constitui-se na força motriz que põe a funcionar os demais elementos do referido cenário: a vida que acompanha a embarcação agrega-se a ela em todas as dimensões (sob o navio, ecos, cristal, peixes; acima, aves, faróis). Portanto, a mensagem - palavra poética - confunde-se com esses elementos, pois, como veremos adiante, irradia-se, expande-se. Nesse contexto, mesmo as aves que conferem sua derrota carregam em seu gesto uma parcela de esperança<sup>93</sup>, sentimento expresso ainda pelos dois ou três faróis apontados no poema (*últimos!* - observe-se a pontuação a indicar a importância atribuída pelo poeta a eles) que ousam enfrentar a escuridão do mar negro.

Todavia, ao mar negro não se opõe um “mar de rosas”, antes uma *viagem mortal*, à qual se refere o eu-poético com reticência, ao promover a ruptura sintática do discurso: a oração *e começá-la* não possui qualquer espécie de complemento - pode-se subentender

---

*algum ousara escrever./Eu quero pintar um soneto escuro,/seco, abafado, difícil de ler...)* *Poesia completa e prosa*, p. 34 e 211.

<sup>93</sup>*Corrosão, como a empregaremos, não se confunde com derrotismo ou absentismo. Ao contrário, no contexto drummondiano ela aparece como a maneira de assumir a História, de se pôr com ela em relação aberta. É deste modo que a vida não aparece para o poeta mineiro como jogo fortuito, passível de prazeres desligados do acúmulo dos outros instantes. Ela não é tampouco cinza compacta, chão de chumbo. Ao invés dessas hipóteses, a corrosão que a cada instante a vida contrai há de ser tratada ou como escavação ou como cega destinação para um fim ignorado. Em qualquer dos dois casos - ou seja, quer no participante quer no de aparência absentista - o semblante da História é algo de permanente corroer. Trituração. O princípio-corrosão é, por consequente, a raiz, talvez amarga, que irradia da percepção do que é contemporâneo.* (LIMA, Luís Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 136). Na poesia drummondiana, o princípio-corrosão de que trata Costa Lima e a esperança não se excluem. A esse respeito, cf. também o “Soneto da perda esperança”, de *Brejo das Almas* (*Poesia completa e prosa*, p. 39-40), o qual compreende a desesperança (*Perdi o bonde e a esperança*), mas também a possibilidade de redenção do homem: *Entretanto há muito tempo/nós gritamos: sim! ao eterno*.

algo como *é mortal também* - e essa ausência de informação sugere, de maneira sutil, a contenção do poeta em não repetir o mesmo conteúdo do célebre de Dante a respeito do inferno: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*<sup>94</sup>. A magnificência da revelação dos mistérios da palavra (a consumação da posse impura, a penetração no reino das palavras) é absoluta tal qual o aleph borgeano, pois começar a viagem mortal é *saber que há tudo*, e ainda adquirir a capacidade de *mover-se em meio a milhões e milhões de formas* que, ao mesmo tempo em que são *raras, secretas, duras*, são também *puras, largas, autênticas, indevassáveis*. Este é o canto do poeta: a viagem em si mesma, o deleite pela descoberta das possibilidades oferecidas pelo código linguístico, a alegria em promover o intercâmbio entre os homens, através da palavra. O canto é o próprio canto, o desdobramento da metalinguagem em tautologia fértil e expressiva<sup>95</sup>. Contraditório, posto que produto da reflexão humana (*Ele é tão baixo que sequer o escuta/ouvido rente ao chão. Mas é tão alto/que as pedras o absorvem*), o canto amplia-se de tal maneira que transborda do texto escrito (*livros, cartas e remédios*) para o contexto no qual se insere. Logo, o desafio da *viagem mortal* é vencido e as pequenas derrotas decorrentes do périplo apenas acrescentam valor ao fato de a mensagem embarcada atingir o destinatário. Vale dizer, o poeta-odisseu sabe que retornará a Ítaca, ainda que tenha de perambular durante anos por mares e regiões inóspitos.

Portanto, o poema - corporificação do canto - torna-se o objetivo primeiro de todo o empenho daquele que o compõe. Se é possível extrair poesia de qualquer situação (*Como fugir ao mínimo objeto/ou recusar-se ao grande?*) - conceito que se opõe ao que vigorou até o advento da modernidade<sup>96</sup>, segundo o qual apenas determinados temas ou assuntos (o amor, as virtudes, a religiosidade, as causas sociais, entre outros) mereceriam

<sup>94</sup> Inferno, III, 7.

<sup>95</sup> A respeito das figuras de linguagem, cf. BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *As figuras de linguagem*. São Paulo, Ática, 1989.

<sup>96</sup> *A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe da nossa inteligência. Pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido. Não é preciso mais "escuridão da noite nos lugares ermos" nem "horas mortas do alto silêncio" para que a fantasia seja "mais ardente e robusta", como requeria Euríco - homem esquisito que Herculano fez renascer nos idos hiemais de um Dezembro romântico*. ANDRADE, M. "A escrava que não é Isaura", p. 208.

ser retratados em verso<sup>97</sup>, o poema, por sua vez, adquire uma dimensão que ultrapassa qualquer tema ou *leitmotiv*, a qual se manifesta com a intensidade do fogo ou com a tranqüilidade de uma casa ou do *orvalho entre dedos, na grama, que repousam* (novamente a sugestão de movimento intercalado à de quietude). A insistência do poeta em afirmar duas vezes a perenidade do poema frente aos temas (*os temas passam,/ eu sei que passarão, mas tu resistes*<sup>98</sup>) representa uma declaração de autoridade da criatura (poemas) formulada pelo próprio criador (poeta), o qual a incorpora como uma espécie de profissão de fé<sup>99</sup>.

Conforme “Consideração do Poema”, o resultado da relação entre o poema e o poeta é a completude deste último, alcançada pelo fato de ambos tornarem-se indissociáveis (*Já agora te sigo a toda parte,/e te desejo e te perco, estou completo/me destino*). Nesse sentido, observe-se a quantidade de adjetivos elencados pelo eu-poético - a qual poderia ser indefinida, não fossem as reticências - para demonstrar os efeitos da simbiose entre ele e o texto poético: *me faço tão sublime,/tão natural e cheio de segredos,/tão firme, tão fiel...*

Os últimos dois versos do poema tonaram-se célebres em virtude da riqueza plástica da imagem neles contidas. Dirigindo-se ao poema, como já o fizera no verso 51 (*são ondas de carinho te envolvendo*), o eu-poético retrata-o atravessado pelo povo, como se este fosse uma lâmina<sup>100</sup>. Ao confundir-se com o cotidiano - representado aqui pelo povo, expansão do conceito de leitor - , o canto do poeta demonstra que a aposta feita pelo mesmo (*é toda minha vida que joguei / e já não sei se é jogo, ou se poesia*, conforme consta em “Elegia”, de *Fazendeiro do Ar*), se não lhe traz lucro, lhe oferece

<sup>97</sup> Com o olho, ou o ouvido, educado dentro dos esquemas parnasianos, quando não (ultra-) românticos, não poderiam esses comuns leitores [os críticos de “No meio do caminho”, de *Alguma Poesia*] descortinar poesia onde faltava o grande tema - a frase-bombástica, a pompa verbal, a solenidade melódica. E dificilmente poderiam compreender que estas não conseguiriam servir a comunicação de um “acontecimento” cotidiano, e (aparentemente) simples e trivial, até porque não acreditavam que de um acontecimento trivial, simples, cotidiano, se pudesse tirar poesia. (...) SARAIVA, Amaldo. In DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Uma pedra no meio do caminho - biografia de um poema*, p. 9-10.

<sup>98</sup> Cf. BOSI, A. “Poesia resistência” In *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977, p. 139-192.

<sup>99</sup> *O céu e a terra passarão, mas as minhas palavras não passarão*. Mt. 24, 35.

satisfação: tal qual a posse impura de que trata “O Lutador”, o poema entrega-se à lâmina, expõe suas entranhas ao ser lido. Em outros termos, comunica (-se).

---

<sup>100</sup> Iumna Maria Simon, no trabalho já citado, atenta para a ambigüidade da estrutura sintática desse verso, que permite ler *meu poema* como aposto de *o povo*.

## 2.3. No reino das palavras.

*Procura da Poesia*

*Não faças versos sobre acontecimentos.  
 Não há criação nem morte perante a poesia.  
 Diante dela, a vida é um sol estático,  
 não aquece nem ilumina.  
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.  
 Não faças poesias com o corpo,  
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.  
 Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro  
 são indiferentes.  
 Não me reveles teus sentimentos,  
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.  
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.*

*Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.  
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.  
 Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de  
 espuma.*

*O canto não é a natureza  
 nem os homens em sociedade.  
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.  
 A poesia (não tires poesia das coisas)  
 elide sujeito e objeto.*

*Não dramatizes, não invoques,  
 não indagues. Não percas tempo e mentir.  
 Não te aborreças.  
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.*

*Não recomponhas  
 tua sepultada e merencória infância.  
 Não osciles entre o espelho e a  
 memória em dissipação.  
 Que se dissipou, não era poesia.  
 Que se partiu, cristão não era.*

*Penetra surdamente no reino das palavras.  
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.*

*Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço.*

*Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível, que lhe deres:  
Trouxeste a chave?*

*Repara:  
ermas de melodia e conceito  
elas se refugiaram na noite, as palavras.  
Ainda úmidas e impregnadas de sono,  
rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.<sup>101</sup>*

*Procura da Poesia*, a começar pelo título, retrata a cruzada empreendida pelo poeta em busca do objeto-graal peculiar de seu ofício: a própria poesia. Nesse sentido, esse metapoema drummondiano funciona como um roteiro da atividade literária, o qual aponta para duas direções: uma que, através da reiteração da negação (1a., 2a., 3a., 4a. e 5a. estrofes e os últimos versos da 6a.) evidencia aquilo que *não* é poesia, e outra (6a., 7a. e 8a. estrofes), caracterizada pela presença do imperativo afirmativo, a indicar quais atitudes a serem tomadas pelo verdadeiro poeta sempre que este dá forma aos poemas, os quais, de antemão, já existem.

Os quatro primeiros versos do poema (*Não faça versos sobre acontecimentos./Não há criação nem morte perante a poesia./Diante dela, a vida é um*

<sup>101</sup> *Poesia completa e prosa*, p. 95-97.

*sol estático, não aquece nem ilumina.*) indicam ao candidato a poeta<sup>102</sup> que a poesia independe da vida, da natureza e das instituições humanas. Sob essa ótica, a palavra poética não se confunde com a vida, antes a representa (mímese). Em Drummond, como visto acima, essa lição provém, dentre outras fontes, de Mário de Andrade, o qual aconselhava o jovem itabirano a viver plenamente, a fim de não transformar a literatura num simples instrumento de *mea culpa* ou de canal para o extravasamento de desejos e frustrações.

Para o exercício poético, portanto, não se constituem como imprescindíveis as *afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais* (verso 5), entre outros elementos que componham a biografia do autor. No metapoema em questão, não se pretende negar as experiências pessoais do poeta (o que contradiria boa parte da produção poética drummondiana) ou mesmo os versos de ocasião, porém mostrar-se consciente da necessidade de a poesia distanciar-se do *eu* daquele que a elabora, numa estratégia que permite transformar valores e vivências subjetivas em realizações universais.

Nos versos subsequentes da primeira estrofe, corpo e sentimento são descartados enquanto elementos do exercício poético. Adverso à efusão lírica (leia-se: à comunhão com a dimensão do poético apontada por Drummond em “Poesia”), o corpo comporta-se como um universo reduzido a partir do qual o indivíduo nem sempre chega ao autoconhecimento (note-se o elenco de adjetivos a reforçar a idéia de que o corpo é um mundo hermético: *excelente, completo e confortável*), o que se dirá ao compromisso com a poesia. Ademais, liga-se ao concreto, palpável e sensual, opondo-se ao espírito, celeiro das idéias e das palavras selecionadas para expressá-las. Já os sentimentos, como vimos acima, são pessoais e intransferíveis, e, para servirem de ponto de partida para a composição de um poema (o mesmo vale para tudo o que é vivenciado somaticamente: *gota de bile, careta de gozo, dor no escuro*) devem apresentar-se universalizados, isto é, precisam ser partilhados entre o poeta e o leitor (cuja presença é revelada em “Procura da Poesia” por intermédio do pronome pessoal oblíquo *me*, no 10o. verso). Despidos do equívoco, os sentimentos habilitam aquele que se exercita na poesia a verbalizar suas

<sup>102</sup> Na crônica “Poesia sem deuses”, Drummond ironiza a concepção de que *a poesia é negócio de deuses, e baixa ara cada um em hora imprevisível*, ao criar a personagem Estácio, inventor da

experiências e permitem que este siga com proveito *a longa viagem* evocada por Drummond em “Consideração do Poema”. Por sua vez, o último verso, cujo conteúdo paraleliza-se com o quinto, possui um caráter peremptório: pensamentos e sentimentos não são ainda poesia, porém apenas matéria-prima para a luta com as palavras.

Na breve estrofe seguinte, o aprendiz de poeta é novamente convidado a abster-se de sua biografia no desempenho da atividade literária, deixando, assim, de interferir diretamente nos acontecimentos, visto que a poesia não se confunde com *o movimento das máquinas* (a produção, os conflitos sociais etc.) nem com *o segredo das casas* (os dramas de convivência, os traumas, as paixões familiares etc.). Por outro lado, a poesia não se coaduna também com uma espécie de lirismo gratuito, constantemente eleito como matriz de produções (muitas vezes ditas) poéticas calcadas nem lugares-comuns: *Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma*<sup>103</sup>.

O canto elaborado pelo poeta adquire um matiz quase utópico à medida em que o eu-poético de “Procura da Poesia” sustenta, na quarta estrofe, não ser ele organizado por intermédio da natureza ou das instituições humanas (*O canto não é a natureza nem os homens em sociedade*), o que não nega, evidentemente, que as mesmas sirvam de base para a composição de poemas, como vimos ao ler as estrofes anteriores. Nesse sentido, tanto os elementos naturais (*chuva e noite*) quanto os traços inerentes ao ser humano (*fadiga e esperança*) despem-se de qualquer significado em virtude da autonomia da poesia<sup>104</sup>. Nessa mesma estrofe tem-se ainda a primeira afirmação no poema a respeito do

---

máquina de fazer versos. *Poesia completa e prosa*, p. 1303.

<sup>103</sup> O verso citado lembra o alumbramento da adolescente Clarissa, personagem do romance *Música ao Longe*, de Érico Veríssimo, diante da produção poética sentimentalista de um autor considerado por ela uma espécie de príncipe encantado, e a decepção da mesma ao descobrir que o poeta é, na verdade, um homem comum.

<sup>104</sup> *Serão admitidos poetas? Em que número? Se foram proscritos das repúblicas ideais e das outras, pareceria cruel bani-los também da ilha de recreio. Contudo, devem comportar-se como se poetas não fossem: pondo de lado os tiques profissionais, o tecnicismo, a excessiva preocupação literária, o misto de esteticismo e frialdade que costuma necrosar os artistas. Sejam homens razoáveis, carentes, humildes, inclinados à pesca e à corrida a pé, saibam fazer alguma coisa simples para o estômago, no fogão improvisado. Não levem para a ilha problemas de hegemonia e ciúme.* “Divagações sobre as ilhas In *Passeios na Ilha (Poesia completa e prosa*, p. 1378). No texto citado, o autor reitera a importância de a poesia nortear o exercício poético, vale dizer, que a técnica, a inspiração e a confecção de poemas atendam aos objetivos de um projeto literário, e não o castrem.

que seja a poesia, mesmo que intercalada por um conselho ou ordem formulado pelo uso do imperativo negativo: *A poesia (não tires poesia das coisas)/elide sujeito e objeto.*

O movimento de desconstrução/reconstrução da realidade pela palavra poética abole categorias inicialmente opostas (*sujeito e objeto*<sup>105</sup>), investindo na complementaridade entre as mesmas. Se, por um lado, a poesia não deve ser extraída das coisas, por outro, a ligação entre a palavra e a coisa (as quais, neste contexto, podem ser tomadas como sujeito e objeto, respectivamente) estreita-se em virtude de esta última ser recriada cada vez que é nomeada<sup>106</sup>.

A lista de proibições (sugestões?) prossegue com um alerta para que o candidato a poeta não se perca em *dramatizar*, *invocar* ou mesmo *indagar*. O primeiro verbo, pode-se dizer, refere-se a uma técnica de convencimento e persuasão baseada na comoção causada no interlocutor virtual (o poema que, na 6a. estrofe, o eu-poético solicitará que não seja adulado?); já *invocar e indagar* remetem à possibilidade de desvendamento de um mistério ou enigma (outro tópico presente na 6a. estrofe quando se ressalta a necessidade de silêncio para penetrar no reino das palavras. Ademais, o aprendiz de poeta deve controlar suas emoções, assenhoreando-se das variações de estados de espírito diante das sinuosidades do ofício de escritor: *Não te aborreças.*

No entanto, a ordem mais importante expressa na 4a. estrofe é *Não percas tempo em mentir*, pois, carrega uma breve lição de poética. Embora ficção e mentira pertençam a um universo alheio à realidade nos mais diversos graus, já que recontam a realidade sob vários prismas, o fingir do ficcionista é mais bem elaborado - conforme sustenta Fernando Pessoa no célebre "Autopsicografia"- e, para durar, tem de calcar-se na tradição oral ou escrita de um povo e obedecer a determinadas convenções, como a verossimilhança. A mentira, por seu turno, mesmo se duradoura em virtude de direcionamentos

<sup>105</sup> Segundo Affonso Romando de San'Anna, no poema *O Lutador há a aceleração da vida como um empenho físico total; o corpo converte-se em sujeito-objeto [grifo nosso], gerador de vida, conquistador do tempo e dominador do espaço (...). Op. cit., p. 91.*

<sup>106</sup> *La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo. (...) Hablar era re-crear el objeto aludido. La exacta pronunciación de las palabras mágicas era una de las primeras condiciones de su eficacia. (...) La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica. Mas las palabras son rebeldes a la definición. PAZ, O. Op. cit., p. 29*

ideológicos<sup>107</sup>, tende a ser desmascarada (vide o provérbio popular *A mentira tem pernas curtas*), perdendo, assim, o fascínio exercido sobre o homem. Portanto, aquele que deseja entregar-se ao exercício da poesia deve saber distinguir entre a ficção e o fingimento comum e vulgarizado (ambos os vocábulos possuem a mesma origem etimológica, o verbo latino  *fingere*).

Seguindo o modelo das estrofes anteriores, logo após os versos marcados pela negação, há três outros importantes para que se compreenda a poesia enquanto atividade alheia aos modos de produção, à qual o poeta se devota, consciente de que não lhe renderá nenhum pecúlio (“O lutador”), porém lhe proporcionará os perigos e os prazeres de uma viagem mortal (“Consideração do Poema”). Os versos

*Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,  
vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família  
desaparecem na curva do tempo é algo imprestável*

evidenciam a incompatibilidade entre o exercício poético e a ordem burguesa, identificada de forma hiperbólica pelo consumismo e pelo culto à família, seus ícones (*mazurcas, esqueletos de família*) sua prepotência e ignorância (*abusões* pode ser lido como *grandes abusos* e *superstições, ilusões*). Enquanto tais elementos são deglutidos pelo esquecimento decorrente do passar do tempo, no sentido oposto, a poesia firma-se como resultado perene da atividade humana. A indicar sua indignação perante os valores da sociedade de consumo, o eu-poético, no verso 25, expande sua gama de interlocutores,

<sup>107</sup> De um modo geral, nas Histórias literárias, a poesia apresenta-se como um índice de resistência e, portanto, embora em muitos casos esteja a serviço desta ou daquela causa, instituição ou personalidade, opõe-se, ao menos quanto à forma, àquilo que é estabelecido como padrão lingüístico. A respeito disso, considere-se a importância das primeiras canções portuguesas, as quais, se exaltavam as convenções do amor cortês (cantigas de amor), abriram espaço para o eu-lírico feminino (cantigas de amigo), além de contribuírem para a formação da língua escrita. De acordo com Octavio Paz, (...) *La poesía es un alimento que la burguesía - como clase - ha sido incapaz de digerir. De ahí que una y otra vez haya intentado domesticarla. Sólo que apenas un poeta o un movimiento poético cede y acepta regresar al orden social, surge una nueva creación que constituye, a veces sin proponérselo, una crítica y un escándalo. La poesía moderna se ha convertido en el alimento de los disidentes y desterrados del mundo burgués. A una sociedad escindida corresponde una poesía en rebelión. Y aun en este caso extremo no se rompe la relación entrañable que une al lenguaje social con el poema.* PAZ, O. *Op. cit.*, p. 40.

passando a dirigir-se não apenas a um destinatário, mas a muitos, como atesta a utilização repentina e pontual dos pronomes pessoais *vossos* e *vossas*.

Ao criticar o excesso de biografia na poesia, o eu-poético centra-se no culto à memória e à infância. Esta última, *sepultada e merencória*, não deve ser levemente escavada e recomposta a fim de servir de matéria-prima para a atividade literária. Ademais, a poesia não se deve configurar como porta-voz de um capricho narcísico ou como sinônimo de mero registro de experiências pessoais, como consta do conjunto formado pelos versos 27 a 30, que reproduzem uma das principais características da poesia moderna: a diminuição da importância do eu<sup>108</sup>. Nesse sentido, o exercício poético coloca-se acima da memória individual, sobretudo quando esta se constitui de elementos efêmeros (*Que se dissipou, não era poesia./Que se partiu, cristão não era.* - leia-se *cristão* como sinônimo de positivo, aproveitável), visto que a palavra poética apresenta traços de perenidade que suplantam a citada memória individual, os valores familiares e sociais, exigindo, portanto, estruturas linguísticas e temas com os quais o leitor se identifique e/ou que sejam questionados pelo mesmo, quando causarem estranhamento<sup>109</sup>.

A partir da 6a. estrofe, o eu-poético passa a se dirigir ao poeta virtual, utilizando-se dos verbos no imperativo afirmativo (exceções feitas aos cinco últimos versos dessa estrofe). As ordens e/ou conselhos referem-se às atitudes que devem ser tomadas em relação à palavra poética por aquele que deseja manuseá-la com desenvoltura.

Inicialmente é exigido do poeta (se chegou até o *reino das palavras*, resolveu parte do engima, sendo, assim, digno do ofício a que se propõe) a sutileza de um assaltante de primeira linha: *penetra surdamente* (isto é, sem alarde) *no reino das*

<sup>108</sup> FRIEDRICH, H. *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>109</sup> *La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación.* PAZ, O. *Op. cit.*, p. 38. A respeito dos acontecimentos (ou do cotidiano) naquela que chama de primeiro lirismo de Drummond, Merquior afirma que, para o itabirano, *a poesia é o assalto do acontecimento; não o dos jornais, bem entendido, mas o acontecimento verdadeiramente humano: a revelação súbita das violências da vida, ou pelo menos do sentido oculto de seu curso "normal".* (MERQUIOR, J. G. *Op. cit.*, p. 49). Lembramos ainda "Consideração do poema", onde o eu-poético destaca que os poetas citados por

*palavras*, posto que são caprichosas (como visto em “O Lutador”) e perturbar-lhes pode ser fatal para a concretização dos poemas. Por sua vez, estes *esperam ser escritos*, portanto já existem, antecedem o poeta (cf. “Poema visto por fora” de Murilo Mendes), hibernam à espera de desabrochar no papel (*Estão paralisados, mas não há desespero, há calma e frêscura na superfície intata.*), silentes (*Ei-los sós e mudos*), ainda não totalmente carregados da expressividade que a poesia lhes atribui (*em estado de dicionário*)<sup>110</sup>.

Logo em seguida, o poeta necessita demonstrar equilíbrio e paciência, vale dizer, deve entregar-se à atividade literária de forma a dosar lirismo e técnica, inspiração e trabalho intelectual. Para tanto, o projeto de um poema é tão importante quanto a composição propriamente dita (*Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.*) e, muitas vezes, supera a compreensão do autor, pois o precede, independe de seus atributos (*Tem paciência, se obscuros*)<sup>111</sup>, demandando-lhe calma (outra lição de “O Lutador”), já que possuem personalidade estimulante (*Calma, se te provocam.*). Segundo o eu-poético, para o poeta consciente dos meandros da atividade que desenvolve, cada texto produzido se dá naturalmente (*Espera que cada um se realize e consume*) desde que sejam respeitados o movimento pendular entre a realização do poema (*com seu poder de palavra*) e a reflexão que a prepara (*e seu poder de silêncio*).

Com o intuito de reforçar a importância do respeito ao biorritmo dos poemas, o eu-poético assume novamente o tom proibitivo ao ordenar ao poeta o apuro da sensibilidade para reconhecer o momento adequado de eclosão do poema (*Não forces o poema a desprender-se do limbo*); o espírito de renúncia aos ditames da produtividade, privilegiando o aspecto lúdico da atividade literária, a qual não se configura como um investimento seguro de resultados garantidos (*Não colhas no chão o poema que se*

---

ele são todos seus irmãos, não são jornais, ou seja, fazem parte de um cotidiano que não morre com o “vencimento” diário de uma notícia qualquer.

<sup>110</sup> Ele [o poeta Keats] se instruiu no paraíso dos poetas, seduzido por prestigiosos exemplos. Será necessário, então, identificar inspiração e vocação, e dizer que são os poemas preexistentes que solicitam o poeta à poesia? Mas se ele foi sensível à sedução de uma certa linguagem, não será por se sentir premido a dizer alguma coisa à qual só convinha nessa linguagem? (...). DUFRENNE, M. *Op. cit.*, p. 146.

<sup>111</sup> Drummond retoma aqui um conceito da poética de *Alguma Poesia*. Cf. “Poema que aconteceu”.

*perdeu*)<sup>112</sup>; o discernimento para identificar qual a forma mais bem acabada do poema, com que o autor deve conviver conscientemente, sem mistificações, após aperfeiçoar sucessivas versões de um mesmo texto. (*Não adules o poema. Aceita-o/como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada/no espaço.*). A própria biografia literária de Drummond demonstra ter ele permitido que seus poemas fossem incubados, primeiramente publicados em revistas e livros, para aparecer em forma de livro apenas em 1930 (vimos que *Alguma Poesia* contém poemas datados de 1924), após constante insistência de Mário de Andrade.

A compreensão da palavra, como visto nos poemas estudados, exige contemplação e intimidade, dada a pluralidade de significados contidos num só vocábulo, entre outros motivos. Em virtude disso, a relação entre significado e significante e entre a palavra e a coisa nomeada exige do poeta intuição, mas também consciência da responsabilidade de selecionar e combinar palavras. Em “Procura da poesia”, o poeta é compelido a aproximar-se das palavras e a observar-lhes as peculiaridades. Da mesma maneira que em “O Lutador”, elas se apresentam de forma velada, pois *cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra*, contexto que reproduz o mote pessoano do fingimento do poeta. Porém, não existe aqui a revelação ou a recriação da dor ou de qualquer sentimento ou sensação, antes ocorre a oposição entre mil faces indecifráveis e uma que se apresenta despida da multiplicidade dos significados, disfarçada de letra morta, provavelmente *em estado de dicionário*. Nesse sentido, a máscara (*face neutra*) figura como a antesala do desdém e da indiferença da palavra diante do poeta (à semelhança do acontecido na luta insana descrita no metapoema de José) manifestados na pergunta, *sem interesse pela resposta, pobre ou terrível* que lhe seja dada: *Trouxeste a chave?* A articulação dessa pergunta - à primeira vista, retórica, visto que aquela que formula não demonstra interesse em sabê-la respondida - funciona como a indagação de uma senha de manipulação cujos componentes, basicamente, são o talento e a técnica.

---

<sup>112</sup> Em “Meditação no Alto da Boa Vista”, de *Passeios na Ilha*, Drummond desenvolve o conceito de bolsa literária, segundo ele, prática comum no universo das letras, administrado por camarilhas que se pautam pela *camaradagem* e pelo *espírito vindicativo*. *Poesia completa e prosa*, p. 1427-1429.

Apesar de a palavra poética ser anterior ao poeta, conforme visto acima, esta existe apenas quando escrita (*Lá estão os poemas que esperam ser escritos.*). Desse modo, ainda que se apresente àquele que se consagra à atividade literária assinalada pelo desdém e por uma postura afetada, inegavelmente, relaciona-se com ele de forma simbiótica. A última estrofe alerta o poeta para a ambigüidade dessa relação: as palavras, esvaziadas de expressividade sonora (*melodia*) e semântica (*conceito*), abrigam-se na noite; porém, mostram-se frágeis somente num primeiro momento (*Ainda úmidas e impregnadas de sono*), visto que se entregam ao movimento da correnteza, gesto que recupera a noção de que é preciso naturalidade no trato com as palavras<sup>113</sup>, as quais não se debatem contra o curso das águas, mas *rolam num rio difícil e se transformam em desprezo*. Em outros termos, necessitam da figura do poeta, aguardam ser pescadas (ou enlaçadas, tal qual em “O Lutador”), contudo sem abdicar da superioridade (*Algumas, tão fortes como o javali* - novamente “O Lutador”) que lhes permite seguir correnteza abaixo sem perder a fleugma.

---

<sup>113</sup> Com efeito, o poeta deve estar sempre pronto para ouvir o apelo que lhe é dirigido. O mundo que deve dizer é o seu mundo e eis porque é verdade que ele se exprime e se revela sempre no poema. Na verdade, esse mundo só tem para ele o sentido que lhe é concedido segundo seu a priori existencial. A escolha feita por ele não é escolha; é o fato da Natureza nele, que responde à Natureza fora dele; mas essa natureza nele é sua invariável subjetividade. DUFRENNE, M. *Op. cit.*, 141.

### 3.0. Conclusão.

A riqueza da obra dos poetas estudados reside, dentre outros motivos, na capacidade de definir posturas individuais no tocante à estética modernista, o que permitiu a ambos, por exemplo, transitar pelo verso livre e pelo soneto, sem que isso significasse um retorno aos cânones literários anteriores à Semana de Arte Moderna de 1922. Dessa maneira, a independência desses autores que estrearam em livro no ano de 1930 foi determinante para corroborar as conquistas que Mário de Andrade reconheceria no Modernismo, vinte anos após a realização da Semana, sobretudo o *direito permanente à pesquisa estética*<sup>1</sup>.

Grosso modo, a trajetória poética de Murilo Mendes engloba desde a adesão a recursos estilísticos característicos dos modernistas da primeira hora, como o poema-piada, até poemas claramente influenciados pela religião católica, pelo surrealismo e pelo experimentalismo dos anos do pós-guerra. Por sua vez, a poesia drummondiana também bebe diretamente das fontes modernistas, para, gradativamente, distanciar-se das mesmas, à medida que configura seu projeto literário, cuja temática percorre inquietações individuais e preocupações filosófico-existenciais e sociais.

Muitas são as semelhanças e as diferenças entre as produções literárias dos dois mineiros. Atendo-nos àquilo que é comum a ambos, principalmente no tocante à consciência lírica e ao exercício poético, encontramos na ironia<sup>2</sup> um instrumento de crítica contundente à aura mítica em torno da figura do poeta, vigente nos círculos literários antes do advento do Modernismo.

Em *História do Brasil*, livro de Murilo Mendes publicado em 1932, considerado por boa parte da crítica um corpo estranho à obra do poeta de Juiz de Fora, como vimos na primeira parte deste trabalho, o autor aborda de forma bem humorada a fragilidade da história do país e de suas instituições. Para tanto, em diversos momentos recorre ao uso do poema-piada (ainda conforme a crítica, um dos pecadilhos de Murilo e Drummond, que teriam permanecido atados aos modelos dos modernistas dos anos 20), do qual destacamos “Amostra da poesia local” (LIII), que, associado à “Amostra da Ciência

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 45.

<sup>2</sup> A ironia se manifesta nos poemas estudados na medida em que, no nível do significante, parecem estar de acordo com o distanciamento entre o poeta e a multidão, enquanto que o significado nega essa postura. A respeito da ironia como figura de linguagem, cf. BRANDÃO, Roberto de O. *As figuras de linguagem*. São Paulo, Ática, 1989 e DUCROT, Oswaldo & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. 6a. ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, p. 333. (tradução de Antônio José Massano e outros).

Local” (LIV)<sup>3</sup>, traduz o provincianismo das letras nacionais nas primeiras décadas da República.

*Tenho duas rosas na face  
Nenhuma no coração.  
No lado esquerdo da face  
Costuma também dar alface,  
No lado direito não.<sup>4</sup>*

Nesse poema, a tirania da técnica é representada, sobretudo, pela incongruência semântica da rima pobre resultante do conjunto *face/face/alface*, que nada lembra a liberdade de criação apregoada pelo Drummond de “Consideração do poema” (*Não rimarei a palavra sono/com a incorrespondente palavra outono./Rimarei com a palavra carne/ou qualquer outra, que todas me convêm.*). Em “Amostra da Poesia Local”, as rosas acesas na face, provável imitação do rubor das donzelas européias idealizadas, opõem-se ao vazio do coração, a representar a ausência de sensibilidade em relação à máscara estampada no rosto do eu-poético. O efeito humorístico da alface que brota do lado esquerdo (o direito permanece improdutivo: a incongruência manifesta-se novamente no plano das imagens, subordinadas à rima extraída do par *coração/não*) decorre da imprevisibilidade desse acontecimento, aliada à nobreza secular da rosa na poesia em contraste com o prosaísmo da alface<sup>5</sup>.

Já em *Bumba-meu-poeta*, escrito nos anos de 1930 e 1931, o poeta reúne uma série de convidados para uma função festiva, a qual termina, antropofagicamente, com a morte do anfitrião. Nesse longo poema, elementos da lírica (musa), do folclore popular (o bumba, a mãe-d’água), do cotidiano nacional (deputado) e da religiosidade popular (anjo, S. Francisco), entre outros, transformam-se em verdadeiros tipos, emparelhando-se no universo mítico-folclórico arquitetado pelo eu-poético.

Enquanto coordenador da função, o poeta se permite um toque de afetação (utilização do galicismo *merci*) num ambiente, segundo ele, sem cerimônia (o bumba-meu-boi que inspira o folguedo dirigido pelo poeta é uma festa popular), como evidencia a

<sup>3</sup> O poema trata da angústia de um filólogo que se suicida com uma faca alemã por não conseguir descobrir se *Brasil* se escreve com *s* ou com *z*. MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*, p. 185-186.

<sup>4</sup> MENDES, M. *Poesia completa e prosa*, p. 185.

<sup>5</sup> Em “Não comerei da alface as verdes pétalas...”, Vinicius de Moraes rejeita o consumo de vegetais em nome de uma alimentação mais consistente. MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*, p. 282-283.

colocação do pronome reflexivo *se* no início da oração: *Se sentem sem cerimônia, sejam bem-vindos, merci*. Na postura de anfitrião, contrapõe-se à esterilidade intelectual do professor a quem acusa de não lhe ter ensinado nada. Rechaça também a demagogia do político (cujo pensamento real, expresso entre parênteses, opões-se a sua fala populista) permitindo-lhe, porém, permanecer na festa. Acolhe o jornalista, porta-voz do cotidiano e, portanto, considerado pelo poeta uma espécie de co-responsável pela criação literária. É ainda condescendente com o agitador, o qual, de maneira caricatural, parodia o final do *Manifesto comunista (Poetas de todos os planetas,/uni-vos...)* ao mesmo tempo em que entoava verdadeira ode à preguiça (*Já trabalhei muito hoje,/camaradas, quero entrar*).

A responsabilidade pelo sucesso da função, o poeta a atribui à primeira namorada, elevada ao nível de musa, como a namorada morta, que, pelo fato de ser lembrada pelo organizador da festa, deixa de ser alma penada. No elenco das personagens femininas, destacam-se ainda a rima e a mulher da vida - enquanto à primeira o poeta pede que se comporte e não insista nas melodias, não faz restrições à entrada da segunda.

Em "Bumba-meu-poeta", arcaico e moderno se cruzam, a partir do diálogo estabelecido pelo eu-poético com os diversos convidados. Dessa maneira, o ritmo da função é heterogêneo, ora regido por um coro de vitrolas, ora por um jazbande. Numa síntese antropofágica, precursora do tropicalismo<sup>6</sup>, S. Francisco de Assis e um arlequim encantado pelo país freqüentam a mesma festa. O santo, a personagem da *Commedia dell'Arte*, a mãe-d'água de cabelos curtos trazida por um submarino (como a namorada morta entregue por um avião, essa personagem, que perdeu os folclóricos cabelos longos, e o transporte que utiliza realizam a síntese entre o arcaico e o moderno) determinam a desmitificação da imagem do poeta, o qual, numa alusão ao *Banquete* de Platão, é mais uma vez expulso da república, no entanto, agora, erigida por ele mesmo. Ironicamente, os últimos versos do poema (*O poeta morreu! Que será feito de mim?/Vamos buscar outro poeta/em qualquer lugar - aqui*<sup>7</sup>) remetem o leitor ao provérbio popular *rei morto, rei posto*, vale dizer, o absolutismo do cânone aborta o projeto de coletivização da poesia, transformada em *res pública*, visto que, ao poeta que recusa a institucionalização de sua imagem e de seu ofício em forma de busto, determinados convivas (como o ditador, os mascates e o povo) preferem o diagnóstico do doutor a respeito da pretensa loucura do anfitrião (*O diagnóstico, pelo menos/se salvou, é o principal*). A morte, por conseguinte,

<sup>6</sup> A respeito do conceito de antropofagia, cf. CAMPOS, Haroldo, "Uma poética da radicalidade" In ANDRADE, Oswald. *Pau-brasil*. 5ª ed., São Paulo, Globo, 1990, p. 7-53. Grande parte dos estudiosos da música brasileira consideram Oswald um tropicalista *avant la lettre*.

<sup>7</sup> De acordo com o cancionário popular, *o meu boi morreu/que será de mim?/Vamos buscar outro, maninha,/lá no Piauí!*

retira o articulador do bumba de um universo onde não poderia exercer a missão profética que Murilo Mendes enxergava na atividade literária. Resta ao poeta sacudir o pó das sandálias<sup>8</sup>?

*Política Literária*<sup>9</sup>

A Manuel Bandeira

*O poeta municipal  
discute com o poeta estadual  
qual deles é capaz de bater o poeta federal.*

*Enquanto isso o poeta federal  
tira ouro do nariz.*

O pequeno “Política literária”, de *Alguma Poesia*, refere-se à redução do exercício poético às disputas encetadas pelas camarilhas pseudoliterárias e institucionais, representadas nesse poema de Drummond pelas três esferas de poder que compõem a República Federativa do Brasil (o município, o Estado, o governo federal). A indiferença do poeta federal, a retirar ouro do nariz tal qual um governante ou funcionário da administração pública que faça do seu cargo uma sinecura, reitera a inutilidade da discussão entre os poetas municipal e estadual. Dedicado a Manuel Bandeira, declaradamente *farto do lirismo comedido* e do *lirismo funcionário público*<sup>10</sup>, “Política literária”, ao parodiar os vícios da política nacional, transporta para a literatura os valores de uso e troca que regem o exercício da politicagem. Indicando a frequência com que essas relações se dão no campo da literatura, na crônica “Do homem experimentado”, Drummond afirmaria que *de ordinário, o convívio das letras não cria amigos, mas cúmplices*<sup>11</sup>.

Quando não submetida à institucionalização, a palavra poética se torna capaz de contestar o poder constituído. Em “O rei e o poeta”<sup>12</sup>, de *Contos plausíveis*, este último é

<sup>8</sup> Cf. Mt 10, 14. O bumba-meu-boi constitui-se de um *bailado popular cômico-dramático, organizado em cortejo, com personagens humanos e fantásticos e cujas peripécias giram em torno da morte e ressurreição do boi* (BUARQUE DE HOLLANDA, A. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. São Paulo, Folha de S. Paulo/Nova Fronteira, 1995, p. 108). Significativo, portanto, que Murilo compare o poeta ao boi, o qual, no folguedo original ressuscita.

<sup>9</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa e prosa*, p. 14.

<sup>10</sup> BANDEIRA, Manuel. “Poética” In *Poesia completa e prosa*. 4ª ed., Rio de Janeiro, Nova Aguilar S. A., 1993, p. 207.

<sup>11</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Poesia completa e prosa*, p. 1426.

<sup>12</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Poesia completa e prosa*, p. 1293-1294.

o responsável pela alteração de um mistério (o narrador não sabe se se trata de lei, decreto ou folclore) em determinado reino imaginário: a capacidade de o Rei, a Rainha e o Príncipe não defecarem. Sem temer a pena de enforcamento, o poeta sustenta também possuir tal característica, posto que o excesso daquilo que come se transforma em poesia. Ao mastigar um pedaço de pão diante do monarca, compõe um soneto no qual nega a existência do sangue azul, cujo verso final (*Azul, só mesmo o azul de Mallarmé*) leva o rei a comer três biscoitos e tentar um triolé. Incapaz de articular um verso que seja, o rei é acometido de insuportável dor de barriga e corre em direção ao banheiro. Desbanca-se, desse modo, a arrogância régia, através da pureza do azul mallarmaico. Enquanto o poder real (os ocupantes do trono são elencados com as iniciais maiúsculas, de maneira a personificar os papéis por eles representados) se coaduna com o autoritarismo, a poesia produzida pelo plebeu no lugar das fezes representa a dimensão do infinito e se configura como uma janela para a imaginação, para a pluralidade do jogo verbal, insinuado pela referência a Mallarmé<sup>13</sup>.

Contudo, se o poeta prioriza em sua arte o beneplácito da crítica fácil e a veneração popular, sua produção corresponde a um palavreado estéril. Em "Nota social"<sup>14</sup>, também de *Alguma Poesia*, o poeta, ovacionado pela turba, é o centro das atenções de uma cidade, desde o momento em que chega à estação até se trancar num quarto de hotel. O inventário de suas atividades é marcado pela repetição do sintagma *o poeta*, o qual, como sujeito real e gramatical das orações que expressam atitudes e sentimentos, fixa uma máscara imutável na face do homenageado (*O poeta chega na estação./O poeta desembarca./O poeta toma um auto./O poeta vai para o hotel.*). Apesar do calor da multidão, o poeta se sente invadir pela melancolia, ao contrário de uma cigarra, ignorada por todos, estabelecida numa *árvore gorda, prisioneira de anúncios coloridos, árvore banal que ninguém vê*, a cantar ao sol. Nesse cenário, a presença do poeta acaba por obliterar sua produção, ao passo que a cigarra desenvolve o seu canto, a despeito da indiferença dos ouvintes. A espontaneidade do inseto supera o artificialismo da relação entre o poeta e o público, a qual se exime da própria poesia, já que no contato entre o homem das letras e seus admiradores não há qualquer referência ao exercício de criação ou à leitura. O poeta não (se) comunica e, desse modo, torna-se letra morta.

<sup>13</sup> Segundo o poeta francês, *un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. CAMPOS, A. e outros. *Mallarmé*. 3 ed. São Paulo, Perspectiva, 1991.

<sup>14</sup> DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Poesia completa e prosa*, p.18-19.

## 4.0. Bibliografia

*A bíblia* (tradução ecumênica). São Paulo, Loyola/Paulinas, 1996.

ADORNO, T. W. "Discurso sobre lírica e sociedade" In *Notas de literatura*. Ediciones Ariel, Barcelona, 1962.

AGHION et alii. *Héros et dieux de l'Antiquité - guide iconographique*. Paris, Flammarion, 1994.

ANCEL, D. Alfred. *Para compreender a mentalidade operária*. São Paulo, Frente Nacional do Trabalho e Ação Operária Católica, 1961 (tradução de Hilda Conceição Pinto Éboli).

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5a. ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974.

\_\_\_\_\_. "O artista e o artesão" In *O baile das quatro artes*. São Paulo, Martins Editora, 1963.

\_\_\_\_\_. *De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias completas)*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

\_\_\_\_\_. *O empalhador de Passarinho*. São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d.

\_\_\_\_\_. *A Lição de amigo: Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade*. 2a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1988.

\_\_\_\_\_. *O movimento modernista*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.

\_\_\_\_\_. *Obra Imatura*. 3a. ed., Belo Horizonte, Martins/Itatiaia, 1980.

ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro, Educom, 1976.

ARAÚJO, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. 2a. ed., Petrópolis, Vozes, 1972.

ÁVILA, Afonso (coord. e org.). *O modernismo*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1996 (tradução de Antônio de Pádua Danesi).

BANDEIRA, Manuel. "Itinerário de Pasárgada" e "Apresentação da Literatura Brasileira". In *Poesia completa e prosa*. 4a. ed., Rio de Janeiro, Nova Aguilar S.A., 1993.

- BARBOSA, Francisco de Assis. *Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1954.
- BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora crítica*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1974.
- BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa, Editorial Estampa, 1992 (tradução de Isabel Teresa Santos).
- BARTHES, Roland. "Littérature et méta-langage" in *Essais Critiques*. Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- BAUDELAIRE, Charles. "Curiosités esthétiques" In *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1932, 2 volume.
- BENJAMIN, Walter. "L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" In *Poésie et révolution* (tradução de Maurice de Gandillac). Paris, Denoël, 1971, p. 171-210.
- BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1905.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro, Imago, 1991 (tradução de Arthur Nestrovski).
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33a. ed., São Paulo, Cultrix, 1994.
- \_\_\_\_\_ (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo, Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_ *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Estudo sobre os manuais de Retórica e Poética brasileiros do século XIX*. São Paulo, FFLCH-USP, 1972.
- \_\_\_\_\_ *As figuras de linguagem*. São Paulo, Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Poemas sobre a poesia na literatura brasileira*. São Paulo, FFLCH/USP, 1992.
- \_\_\_\_\_ *A tradição sempre nova*. São Paulo, Ática, 1986.
- BREMOND, Henri: *La poésie pure ave un débat sur la poésie par Robert de Souza*. Paris, Bernard Grasset, 1926.
- BRUNA, Jaime (org.). *A poética clássica*. 5a. ed., São Paulo, Cultrix, 1992.
- BUARQUE DE HOLLANDA, A. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. São Paulo, Folha de S. Paulo/Nova Fronteira, 1995.

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. 4a. ed., Petrópolis, Vozes, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2a. ed., São Paulo, Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 4a. ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, s/d, 2º volume.
- \_\_\_\_\_. "Inquietudes na poesia de Drummond" In *Vários escritos*. 3ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 111-145.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 3a. ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1973.
- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira III - Modernismo*. 3 ed, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Farewell*. São Paulo/Rio de Janeiro, Record, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Tempo, vida, poesia - confissões no rádio*. 2a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1986.
- \_\_\_\_\_. (seleção e montagem). *Uma pedra no meio do caminho - biografia de um poema*. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. 8a. ed., Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1992.
- DUCROT, Oswaldo & TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. 6a. ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1982, (tradução de Antônio José Massano e outros).
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre, Globo, 1969 (tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza).
- ELIOT, T.S. "A Tradição e o Talento Individual" In *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa, Guimarães, s/d. (tradução de Fernando Mello Moser).
- ELUARD, Paul. *Oeuvres complètes* (volume I). Paris, Gallimard, 1971.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado Letras, 1994.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna. Da metade do séc. XIX a meados do séc. XX*. São Paulo, Duas Cidades, 1978 (tradução brasileira).
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1981.

- HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.
- KIEFER, Charles. *Mercurio veste amarelo: a poética nas cartas de Mário de Andrade*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira. Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- LUCAS, Fábio. "Aspectos da crítica de Mário de Andrade" in *Mário de Andrade (estudos)*, Belo Horizonte, Edições MP, 1965.
- MARTINS, Hércio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1968.
- MARTINS, Wilson. *O modernismo*. 3a. ed., São Paulo, Cultrix, 1969.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- \_\_\_\_\_. "A poesia social" In MEIRELES, Cécilia. *Obra poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S. A., 1986, p. 52-53.
- \_\_\_\_\_. *Recordações de Ismael Nery*. 2a. ed., São Paulo, Edusp/Giordano, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976 (tradução de Marly de Oliveira).
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL, 1979.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, IEB-USP, 1972.
- MOTA, Carlos Guilherme. "Cultura e Política no Estado Novo<sup>1</sup>". In *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979 (vol. 7), p. 87-94.
- ✕ MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo, Edusp/Giordano, 1995.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
- PINTO, Edith Pimentel (org.). *O escritor enfrenta a língua*. São Paulo, FFLCH/USP, 1994.
- SACCONI, L. A. *Minidicionário Sacconi da Língua Portuguesa*. São Paulo, Atual, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 4a. ed., Rio de Janeiro, Record, 1992.

SCHWARZ, Roberto. "O psicologismo na poética de Mário de Andrade" In *A sereia e o desconfiado - ensaios críticos*. 2 ed, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo, Ática, 1978.

SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco - 1930 -1964*. 9a. ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988 (tradução de Ismênia Antunes Dantas).

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Itatiaia, Belo Horizonte, 1965.

SUSSEKIND, Flora. 'Murilo Mendes: um bom exemplo na História!'. In *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979 (volume 7), p. 147-169.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond - a estilística da repetição*. 2 ed, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1976.

---

\_\_\_\_\_. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.

VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. *Consciência lírica em Drummond*. São Paulo, FFLCH/USP, 1976.