UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

ESMERALDA BARBOSA CRAVANÇOLA

Poesia Liberdade
Um estudo da poética muriliana

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Poesia Liberdade
Um estudo da poética muriliana

Esmeralda Barbosa Cravançola

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Betina Bischof

São Paulo
2010

Para Mauro e Graça, com todo meu afeto.

AGRADECIMENTOS

Ao trilhar essa vereda em busca do conhecimento, muitos foram aqueles que me ajudaram a prosseguir. E agradecer é uma forma de reconhecer o apoio, o carinho e a paciência de todos.

Ao Luiz, sempre atencioso e prestativo desde o primeiro momento em que pisei no Departamento, como simples ouvinte.

À Lucilha Magalhães, funcionária do Museu de Arte Murilo Mendes - UFJF, pelo auxílio na minha consulta à biblioteca que foi de Murilo Mendes e pelas poucas, mas significativas conversas nos intervalos para o café.

Aos meus colegas Anderson, Fábio, Maíra e Paula, leitores de meus textos e críticos de grande valia.

Aos professores Jorge de Almeida e Iumna Maria Simon pelo tanto que aprendi em suas aulas e com suas falas.

Ao professor Fábio de Souza Andrade, pela leitura atenta e cuidadosa de meu texto, contribuindo ainda mais para o desenvolvimento da dissertação.

Ao professor Joaquim Alves de Aguiar, pelas anotações valorosas que fez de meu relatório de qualificação; toda minha admiração pelo modo de ser professor.

À minha prima Graziela, pelos estudos bíblicos: ainda procurando a luz da luz.

Ao meu irmão Maurinho, que quer e merece um parágrafo.

A algumas pessoas especiais em minha jornada, das quais aqui não posso esquecer: minhas tias Cristina e Juricélia, meu tio Luiz e Edna.

À Betina, essa centelha de luz mais brilhante em meu caminho, que além de me ensinar a nadar, me transformou num peixe grande.

Ao Henrique: amigo e companheiro de todas as horas. Todo meu amor.

Aos meus pais, por tudo que sou hoje.

Quando pensa ter janelas para o eterno, o escritor perde contato com os seus iguais, sente-se beneficiado por luzes que não pode comunicar à turba ignara que fervilha abaixo dele; mas, se já concluiu que não se escapa da própria classe pelos bons sentimentos, que não existe consciência privilegiada em lugar algum, e que as belas-lettras não constituem atestado de nobreza, se chega a compreender que o melhor meio de ser atropelado por sua época é voltar-lhe as costas ou pretender elevar-se acima dela, e que não se chega a transcendê-la fugindo dela, mas sim assumindo-a para transformá-la, isto é, ultrapassando-a na direção do porvir mais próximo, então ele escreve por todos e com todos, porque o problema que procura resolver com seus meios próprios é o problema de todos.

Jean-Paul Sartre, *Que é literatura?*

RESUMO

Este trabalho estuda a obra do poeta Murilo Mendes, em especial, o livro Poesia Liberdade. A partir da sua relação com as conquistas de 1922, sua obra é vista como ramificação e continuação do primeiro modernismo, além de ter sofrido as influências da vanguarda surrealista e do cristianismo, ambas criando imagens desconcertantes e, algumas vezes, desconcertadas. Se, como já se afirmou, a imagem conta tanto em Murilo, a leitura de Poesia Liberdade possibilita um estudo de como se desenvolve a arte combinatória na poética muriliana.

Estudamos também a experiência artística do poeta de criar um novo mundo dentro do caos, fazendo aquilo que parece fora da ordem revelar justamente uma nova ordenação para as coisas, procurando, no entanto, responder até que ponto isso é possível formalmente – no poema – e historicamente – na práxis vital, abrindo uma reflexão no interior da própria obra.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Poesia; Modernismo; Literatura e Sociedade.

ABSTRACT

This study analyzes Murilo Mendes' work, particularly the book Poesia Liberdade. Since its relationship to the conquests of 1922, his work has been seen as a ramification and continuation of the first modernism, and has suffered influences from the surrealist vanguard and the christianism, both having created disconcerting and, sometimes, disconcerted images. If, as it has already been affirmed, image is so important in Murilo's work, reading Poesia Liberdade enables a study of how the combinatory art in Murilo's poetry is developed.

We have also studied the artistic experience of the poet in creating a new world among the chaos, making what seems to be disordered reveal just a new order, aiming, however, to answer how far that is possible—in the poem—and historically—in the vital praxis, opening a new reflection in the work itself.

Key-words: Murilo Mendes; Poetry; Modernism; Literature and Society.

SUMÁRIO

I. A poesia habita o mundo	p. 8
1. A herança	p. 9
2. A vanguarda	p. 13
3. A religião	p. 17
4. A metáfora	p. 19
5. A crítica	p. 20
6. O livro	p. 25
II. Poesia liberdade	p. 30
1. Dos braços... pende a ópera do poeta	p. 34
2. Poesia em planos múltiplos	p. 48
3. Entre goles de delírios	p. 68
III. Conclusão	p. 82
Referências Bibliográficas	p. 85

I. A poesia habita o mundo

*? Por que achar o fio do labirinto
O importante é viver dentro dele
("Maran Atha!" in Poesia Liberdade)*

Escrever sobre a poesia de Murilo Mendes é um grande desafio por vários motivos. Mesmo ele sendo considerado um grande poeta, não se vê com frequência cursos voltados somente para sua poética como vemos para Drummond ou João Cabral. O estudo de sua obra vem, na maioria das vezes, diluído entre cursos mais abrangentes, em que sua poesia aparece para explicar alguma outra coisa (como a relação entre Modernismo Brasileiro e o Surrealismo) e não ao contrário. A fortuna crítica, apesar de ter boa qualidade, não chega a ser abundante. Além disso, se pensarmos nos bancos escolares, o poeta surge em fim de aula como o poeta católico que escreve de forma complexa e que os alunos não chegam a entender e por isso mesmo é deixado às margens. E se ficarmos em um plano mais raso ainda, como as conversas entre 'amantes' da poesia, muitos nem ouviram falar do poeta, ou se ouviram não sabem muito bem do que se trata. O estudioso da obra de Murilo Mendes encontra questões contraditórias e problemáticas em uma poesia que não se deixa ver com facilidade e que durante os vários anos em que se desenvolveu sofreu mudanças de tom significativas. Possivelmente, o fazer poético muriliano seja único em nossa literatura e por isso mesmo leve o leitor a uma dificuldade de aproximação, o que não significa dizer que essa aproximação não seja possível.

1. A herança

O primeiro livro de Murilo Mendes é publicado em 1930 – Poemas – e foi escrito entre 1925 e 1929. As conquistas do Modernismo – “fim dos preceitos formais, incorporação crítica da dimensão estética, a busca pelo nacional, a libertação do espírito popular”¹ serviram de contribuições que permitiram o surgimento da poesia de 30. Os poemas desse livro aceitam alguns mecanismos de radicalização formal, próprios do primeiro momento modernista, o que podemos observar em poemas como “Canção do exílio”, “Casamento”, “Família russa no Brasil”, “Cantiga de Malazarte”, entre outros.

No caso brasileiro, os criadores do nosso Modernismo derivam em grande parte das vanguardas europeias. Mas os poetas da geração seguinte, nos anos 1930 e 1940, derivam imediatamente deles – como se dá com o que é fruto de influências em Carlos Drummond de Andrade ou Murilo Mendes.²

Em relação à influência dos modernistas de 22 sobre os poetas que se lançam na década de 1930, João Luiz Lafetá aponta Mário de Andrade como uma personalidade decisiva a muitos deles – Drummond, Murilo, Jorge de Lima - : “chegavam a assimilar até mesmo seus cacoetes”³.

Nas artes e na literatura, foram mais flagrantes do que em qualquer outro campo cultural a “normalização” e a “generalização” dos fermentos renovadores que nos anos de 1920 tinham assumido o caráter excepcional, restrito e contundente, próprio das vanguardas, ferindo de modo cru os hábitos estabelecidos.⁴

Essa “normalização” da qual Candido nos fala significa a relativa incorporação das conquistas de 20 aos hábitos artísticos e literários nos anos 30. Em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, o crítico completa essa ideia quando fala da dialética do localismo e do cosmopolitismo, deixando evidente que no decênio de 30 houve um equilíbrio entre a

¹ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista” in Aspectos da Literatura Brasileira. 6ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1978, pp. 23-25.

² CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” in A educação pela noite e outros ensaios. 5ª ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 184.

³ LAFETÁ, João Luiz. “A representação do sujeito lírico na Pauliceia Desvairada” apud BOSI, Alfredo (org.) Leitura de poesia. São Paulo: Ática, 1996, p. 55.

⁴ CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura” in A educação pela noite e outros ensaios. Op. cit., p. 223.

pesquisa local e as aspirações cosmopolitas⁵.

As conquistas de 1922 serviram de alicerce aos artistas de 1930, que propiciaram continuação ativa da liberdade estética, levando em conta não apenas as influências estrangeiras, mas também a tradição que os antecedia. Ao lembrar isso, não posso deixar de citar as palavras de Antonio Candido:

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores. Isto significa o estabelecimento do que se poderia chamar um pouco mecanicamente de causalidade interna, que torna inclusive mais fecundos os empréstimos tomados às outras culturas⁶.

Quando a obra do poeta surge, há no país uma revolução cultural da qual todos vão participar, direta ou indiretamente. Se há resquícios das conquistas de 20, ao mesmo tempo vai se configurando um novo pensamento.

Os anos de 1930 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.⁷

Ainda sobre esse mesmo período, vale ressaltar algumas ideias de Lafetá, que complementam as apresentadas por Candido.

(...) o movimento atingiu durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era contingência ou necessidade do período de combate estético.⁸

Já nas cartas de Murilo a Drummond, é possível encontrar comentários, não apenas à elaboração de suas obras, mas sobre sua concepção de poesia e sua posição dentro do modernismo, (carta datada de Pitangui, 3 de fevereiro de 1931)⁹:

(...) nunca comunguei com certas ideias do Graça - perpétua alegria, entusiasmo pela máquina, América do Norte, etc. Isto é - não acho isto finalidade nenhuma, como também não penso em combater a máquina, Deus me livre. (Minha Wassermann é francamente positiva.) O que

⁵CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945" in Literatura e Sociedade. 8ª ed., São Paulo: Editoras T. A. Queiroz, Publifolha, 2000, p. 127.

⁶CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento" in op. cit., p. 184.

⁷CANDIDO, Antonio. "A revolução de 30 e a cultura" in op. cit., p. 220.

⁸LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p. 31.

⁹GUIMARÃES, Júlio César Castañon. Distribuição de papéis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 19.

pretendo frisar é que meu livro não tresanda a estas admirações formidáveis pela obra do esforço humano - você compreende. Acho que o carnaval, por exemplo, é um título de glória muito maior para o homem, para a sua capacidade de gênio, do que o arranha-céu. A minha inquietação (desejo situá-la, porque já está se tornando muito literário falar em tal coisa) é a de um sujeito que não vê continuidade no mundo - vivo em estado de evaporação constante - precisava de mais olhos, mais eletricidade, todos os espaços, ou nenhum espaço. Seria capaz de dar um tiro na cabeça porque não posso suportar às vezes tanta coisa bonita e formidável que vejo na minha frente. Conforme digo num poema - (me permita me citar - agora sou poeta laureado, e venho nos jornais!...) - tenho horas de seiscentos minutos - meus aborrecimentos não são vagos, sei muito bem quais são. Sou escravo duma infinidade de potências descontínuas do mundo - não tenho temperamento, ou por outra, tenho vários temperamentos. Acordo padre e anoiteço moleque. Daí minha dificuldade diante da "vida prática" - e sou a desordem. Ultimamente tenho feito esforços pra ver se arranjo uma eternidadezinha - mas qual! Está difícil. O instantâneo, o imediato, não me larga. Mas o mundo hoje é terrível espetáculo. Basta abrir um jornal pra ficar arrepiado. Quanto à luta de classes, estive pensando em tomar parte nalguma campanha, agir, mas depois vi que era besteira. Pra qualquer classe que me transfira sou infeliz. Além disto, não consegui resolver o meu próprio problema econômico, acho loucura pretender resolver o da humanidade.

Lafetá escreve que após a revolução de 30 e de seus aspectos voltados para uma luta ideológica, – não podemos nos esquecer que sua tese defende um modernismo mais estético no primeiro momento e mais ideológico no segundo – há uma abertura para posições conservadoras; entre elas cita uma “literatura espiritualista, essencialista, metafísica”. Ora, se pensarmos na poesia de Murilo Mendes, podemos até classificá-la com os três adjetivos citados, mas de maneira alguma categorizá-lo como um intelectual conservador. Lafetá não faz isso, porém, diz que “chegando ao seu término (a década de 30) assiste a um quase esquecimento da lição estética essencial do Modernismo: a ruptura da linguagem”¹⁰. Fazemos aqui apenas um acerto, explicitando que o “quase” expresso por Lafetá fica por conta justamente de poetas como Murilo Mendes, que levam a ruptura da linguagem adiante, ao longo de suas obras; ou seja, em Murilo, ao contrário, essa característica ganha força, principalmente nas décadas de 30 e 40, e podemos ver em sua obra o que Lafetá reclama se diluir ao longo dos anos: o sentido mais íntimo da modernidade. Acreditamos que, além de ser um poeta que traz em suas obras muito das conquistas de 1922, ele continua

¹⁰ LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. Op. cit., p. 31.

experimentando, produzindo com maturidade uma obra única e mantendo a “tensão na linguagem”.

Desde o Romantismo, desenvolveu-se no país uma literatura que buscou compensar nosso atraso material por meio da supervalorização dos aspectos regionais, elevando o pitoresco e o exótico como uma razão de otimismo social. Em outra chave, bem diferente da romântica, podemos ver na poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade novo otimismo frente ao atraso. Essa herança aparece na fatura de alguns poemas murilianos como um otimismo apoiado numa ideia religiosa não dogmática ou ideológica, traduzindo um ‘jeito’ brasileiro de fazer poesia, no qual os defeitos, vez por outra, tornam-se superioridades. Não quero dizer aqui que o poeta tenha especificidades de cor local ou coisa do gênero. Ao contrário. Ele compõe uma tradição, aos moldes eliotianos, em que o conhecimento e a erudição serão pontos importantes para a sua formação. Exemplo é sua escrita em francês e italiano, não por recalque ou cópia, mas por sua permanência na Europa depois de 1955 e por seu amplo conhecimento da estrutura das línguas. Pensar em francês ou italiano nada tem demais se voltarmos nosso olhar para sua produção em língua portuguesa.

Estas observações devem nos servir apenas para salientar que a obra do poeta pode e deve se encaixar em uma tradição literária universal, mas queremos pensá-la como ramificação e continuação da literatura brasileira. Sendo assim, podemos, ao mesmo tempo, ver na sua poesia um fruto do modernismo de 1922, bem como sua emancipação refletindo o embate do mundo empírico com a arte literária, resultando numa visão pessimista em relação ao presente e problemática em relação ao futuro.

2. A vanguarda

Murilo Mendes, inserido na tradição modernista brasileira, apresenta uma obra densa e reconhecivelmente distinta dos poetas de sua época. Sua poesia exprime uma busca pela essência da vida e um enfrentamento que pode ser visto, a princípio, como um afastamento da realidade e que se impulsiona para dentro da própria obra. Essa busca e esse enfrentamento têm uma característica que deve ser entendida como um dos pontos em sua poesia: união de um surrealismo profano e um catolicismo ecumênico em que ambos se impregnam mutuamente, em uma iluminação criada a partir, justamente, da tensão entre esses dois elementos. Junto a isto, para que o universo poético se construa, Murilo Mendes vislumbra um mundo desconcertante que nos é apresentado por meio de imagens metafóricas muito particulares.

A imagem poética, as técnicas que ele incorporou de outras artes, assim como a permeabilidade entre arte e vida, revelam uma convicção muito clara: a reunião de elementos heterogêneos com vistas não à simples somatória de contrates, mas à alteração qualitativa do conhecimento e da experiência.¹¹

A realidade que se mostra ao poeta está cindida e sua vontade de suprir o que a vivência não pode proporcionar vem por meio de seu “ofício”. Murilo Mendes reorganiza as informações objetivas e constrói arranjos poéticos muito interessantes com auxílio de técnicas surrealistas.

O surrealismo, visto como “o último instantâneo da inteligência europeia”, nas palavras de Walter Benjamin, levanta conceitos radicais de liberdade e “mobiliza para a revolução as energias da embriaguez”¹², porém de forma desconfiada. Sabemos da fatalidade da arte em sua obrigação de exprimir através do conhecido algo que cause estranhamento. Além disso, segundo Adorno, a questão do onírico análogo às composições só pode ser aceita, na medida em que a lógica da existência empírica é subtraída. Mesmo assim, haverá um resquício da

¹¹ MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: A poesia como totalidade. São Paulo: Edusp; Giordano, 1995, p.18.

¹² BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” in Magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v.1), p. 32.

singularidade dos objetos que foram retirados de seus contextos, havendo, portanto, uma decomposição ou rearranjo, e não dissolução¹³. Logo, ao pensar, por exemplo, na palavra ‘elefante’, não se consegue esquecer seu sentido primeiro de dicionário, mesmo que se queira imprimir à palavra ‘elefante’ um novo conceito. O mesmo deve ocorrer com a espontaneidade.

A espontaneidade, mesmo nos processos psicanalíticos de associação, não é de modo algum espontânea. Todo analista sabe o quanto é trabalhoso e difícil, quanta vontade é requerida para a expressão espontânea, que ocorre na situação analítica graças justamente a esse esforço, um esforço que, certamente, também configura a situação artística pregada pelos surrealistas.¹⁴

Há um esforço de expressão de um novo tempo, mesmo que após a Segunda Guerra o choque surrealista seja reconhecidamente ineficaz. No artigo de Walter Benjamin sobre o movimento, há uma citação de Apollinaire muito pertinente a respeito da experiência com a palavra:

A rapidez e a simplicidade com as quais os espíritos se habituaram a designar com uma só palavra seres tão complexos como uma multidão, uma nação, um universo, não tinham na poesia sua contrapartida moderna. Os poetas contemporâneos preenchem esta lacuna e seus poemas sintéticos criam novas entidades que têm um valor plástico tão composto quanto os termos coletivos.¹⁵

Apollinaire compreende que o mundo precisava de expressões equivalentes para o novo que se apresentava e observa que essa expressão pode ser definida por meio de velhas palavras quando combinadas de maneira surpreendente, criando novos valores e conceitos.

O surrealismo busca escapes para as aparências exteriores do mundo procurando testemunhá-las pelo poder poético, principalmente quando as situações provocam no homem o medo do que é presente e ele procura um refúgio fora deste mundo.

O leitor de poesia surrealista encontra-se na mesma posição de Breton diante de Nadja; parte à deriva do real, guiado por gênios que o reconciliam com o mundo, lhe indicam que a verdadeira vida está ausente, que se pode reencontrá-la numa imagem, num olhar, num estremecimento que nos unem ao mundo verdadeiro pelo que este tem de irracional: o surrealismo criou realmente o mito necessário a esta sociedade que o seu antropocentrismo e

¹³ ADORNO, Theodor W. “Revendo o surrealismo” in Notas de literatura I. Op. cit., p. 136.

¹⁴ Ibidem, p.137.

¹⁵ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” in op. cit., p. 28.

a sua dessensibilização conduzem à beira da catástrofe moral e também física.¹⁶

O que nos interessa da atitude surrealista para o entendimento da obra de Murilo Mendes é menos a transmutação de dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, do que o procedimento artístico de justaposição descontínua das imagens na lírica: a montagem, que será utilizada de forma singular e chegará à obra muriliana pelo viés de experimento do trabalho artístico, em que o poeta vê sempre o poema como uma experiência e não como algo total, acabado.

Mas não há apenas surpresa, há antes, segundo Aragon, descoberta, pelo observador, de uma tomada de posição moral. O maravilhoso assim constituído não tem efetivamente apenas valor de novidade, implica a substituição¹⁷ de um mundo ao qual nos tínhamos habituado por outro mundo.

A divisa muriliana: Poesia Liberdade – liberdade que fosse capaz de criar novos mundos dentro da poesia, que fossem reconhecidos por meio de um super olhar, tanto da arte como daquele que a recebe.

O Brasil apresentava um horizonte propício ao desenvolvimento das vanguardas. Por isso, a vanguarda que chega a Murilo Mendes nesse primeiro momento de sua carreira e vai se “acomodando” em sua obra ao longo dos anos, não foi fruto primeiro do contato com os artistas europeus – Giorgio De Chirico, Jean Miró, Marc Chagall, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, André Breton, Pierre Jean Jouve, para citar apenas alguns nomes – mas já essa maneira brasileira de recebê-las.

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. Ora, para realizar tais princípios os vanguardistas europeus foram buscar inspiração, em grande parte nos procedimentos técnicos da arte primitiva, aliando-os à tradição artística de que provinham e, por essa via, transformando-a; mas no Brasil – já o notou Antonio Candido – as artes negra e ameríndia estavam tão presentes e atuantes quanto a cultura branca, de procedência europeia. O senso do fantástico, a deformação do

¹⁶ DUROZOI, Gérard. LECHERBONNIER, Bernard. O surrealismo – teorias, temas, técnicas. Coimbra: Almedina, 1972, p.205.

¹⁷ Ibidem, p. 245.

sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística.¹⁸

Ao citar Antonio Candido, Lafetá refere-se principalmente ao texto “Literatura e cultura de 1900-1945”, em que a assimilação das vanguardas surge como desrecalque localista:

O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. (...) O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda como o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro.¹⁹

Davi Arrigucci diz caber a Murilo o “lugar do assombro” numa “arte de extremos” e completa dizendo que sua obra vai em busca da experiência nesse mundo desencontrado por meio da articulação “arriscada e difícil” da linguagem poética:

Por mais inconformista que seja (...) seu humor tem outros móveis e alvos distintos daqueles dos surrealistas franceses, pois se radica em chão histórico-social muito diverso. (...) É do mundo contemporâneo que nasce a disposição à negatividade própria de seu inconformismo, que responde justamente com ironia e senso de humor ao que não pode conciliar verdadeiramente na realidade pela analogia.²⁰

A “harmonia feita de tensões cara à sensibilidade moderna e explorada ao máximo por Murilo”²¹ é a descoberta da arte combinatória em que o poeta consegue, em muitos casos, a síntese.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. Op. cit., p. 22.

¹⁸ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900-1945” in Literatura e sociedade. Op. cit., pp. 110-112.

¹⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. “Arquitetura da memória” in O cacto e as ruínas. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 1999, p. 104-107.

¹⁸ Ibidem, p. 98. ¹⁸ LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o Modernismo. Op. cit., p. 22.

¹⁹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900-1945” in Literatura e sociedade. Op. cit., pp. 110-112.

²⁰ ARRIGUCCI JR., Davi. “Arquitetura da memória” in O cacto e as ruínas. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 1999, p. 104-107.

²¹ Ibidem, p. 98.

3. A religião

Seguindo os passos de Fábio de Souza Andrade²², e fugindo dos estereótipos que afirmam existir na obra de Murilo Mendes elementos clássicos compondo a essência de uma poesia sintaticamente complexa, podemos chegar a uma valorização da imagem acima de outros recursos poéticos, ligada diretamente ao surrealismo.

A precedência da imagem brota nas leituras do simbolismo francês e prolonga-se até o orfismo hermético e cristão da obra madura. Sua influência decisiva não foi nem o contato com o futurismo italiano (Marinetti e Soffici), nem com o francês (Apollinaire e Cendrars), que pesaram no movimento experimentalista de 20, mas sim com aspectos centrais do surrealismo.²³

Essa valorização da imagem – conseguida a partir da década de 30, quando a fase heróica do modernismo brasileiro dava lugar a novas manifestações artísticas – é acompanhada de um catolicismo, além de ecumênico, órfico; é nesse período que Murilo Mendes sofre uma re-conversão ao catolicismo²⁴. Em 1934, ao escrever o livro Tempo e Eternidade, junto a Jorge de Lima, a tentativa de ambos é restaurar a poesia em Cristo.

Mas, se Tempo e Eternidade não é um ponto alto na poesia de Jorge de Lima e Murilo Mendes, por que então dedicar tanta atenção a este texto? A resposta talvez esteja no papel de transição que cumpre na poesia de temática religiosa de Jorge de Lima e na aproximação conjunta de ambos da poesia metafísica, das dificuldades expressivas que ela cria e de como ela conduz a uma poesia hermética.²⁵

Fábio utiliza os conceitos encontrados no livro Poetas do Brasil, de Roger Bastide; segundo ele, essa poesia é de caráter hermético porque não fala do eterno diretamente, mas

²² ANDRADE, Fábio de Souza. O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Edusp, 1997. As idéias discutidas nesse trecho são baseadas neste estudo de Fábio sobre Jorge de Lima e Murilo Mendes.

²³ Ibidem p. 32.

²⁴ A re-conversão de Murilo Mendes ao catolicismo ocorre no velório do artista e amigo Ismael Nery, narrada por Pedro Nava em O círio perfeito (Memórias 6), p. 318, e que vale ser transcrita: “De repente uma fala começou a ser percebida. Parecia no princípio uma lamentação, depois um encadeado de frases tumultuando na excitação de uma palestra, que depois se elevou como numa discussão, subiu, cresceu, tomou conta do pátio feito um atroado de alteração e disputa, clamores como num discurso e gritos. Era Murilo bradando no escuro. Era uma espécie de arenga, com fluxos de onda – ora recuando e baixando, ora avançando, subindo e enchendo a noite com seus rebôos graves e seus ecos pontudos. Os do portão foram se aproximando numa curiosidade da roda estupefata e calada em cujo centro um Murilo, pálido de espanto ou como de um alumbramento, gesticulava e se debatia como se estivesse atracado por sombras invisíveis. Só ele as via e aos anjos e arcanjos que anunciava pelos nomes indesvendáveis que têm no Peito do Eterno ocultos para todos os mais.”

²⁵ ANDRADE, Fábio de Souza. O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima. Op. cit., p. 37.

“retrocede no tempo até o limite último onde o tempo nasce da decomposição do eterno”, possuindo assim “zonas de obscuridade”²⁶.

Ainda segundo Bastide, há duas fontes para a poesia religiosa. A primeira seria uma associação primitiva entre imagens e encantamento sonoro em um discurso mágico, em busca da intervenção no mundo, transfigurando a linguagem cotidiana em fórmulas recreativas da ordem das coisas.

A poesia é ação, criação e não contemplação da natureza ou expressão de sentimentos. Seu objetivo é suscitar o que ainda não existe, fabricar; ela continua sendo, antes de tudo, um instrumento de ação sobre o real, tal qual a frase do mágico ou o gesto do feiticeiro, seja quando excita a coragem do guerreiro, seja quando molda a alma do leitor segundo a vontade do poeta, seja quando ela realiza, enfim, acima do mundo real, um mundo ilusório de aparências mágicas.²⁷

A segunda seria uma inspiração divina, como se essa experiência da divindade equivalesse a uma possessão transportando a um mundo sobrenatural, destruindo o significado tradicional das palavras e convertendo-o em oração.

O conhecimento do sobrenatural provoca, no metafísico, o sentimento muito claro da oposição entre os dois mundos; por conseguinte, a linguagem cotidiana não pode bastar para exprimir esse domínio desconhecido para onde ele foi levado, pois as palavras têm um significado tradicional, sociológico, uma significação mística. Daí toda oração se transformar em canto e todo canto terminar em oração.²⁸

Para Fábio, o que existe na poesia de Murilo Mendes é uma compatibilização dessas duas fontes de poesia religiosa identificadas por Roger Bastide. O aspecto relacionado ao futuro, buscando aquilo que ainda não existe, não anula o outro, nem as tensões em relação ao estado presente das coisas.

A obra muriliana, nesse sentido, vai tanto se preocupar com a ideia da reconciliação do homem com o mundo como, em alguns momentos, o poeta deixará de ser criador para ser testemunha da realidade fora do espaço da percepção habitual, por meio de um espaço interior e espiritual.

²⁶ BASTIDE, Roger. “Estudos sobre a poesia religiosa brasileira” in Poetas do Brasil. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997, pp.103-149.

²⁷ Ibidem, p. 134.

²⁸ Ibidem, p. 135.

4. A metáfora

O estudo da metáfora na obra de Murilo Mendes se faz da maior importância para compreender uma linguagem poética que combina arranjos verbais a processos de significação em que sentimento e imagem se fundem em um tempo subjetivo e histórico. A forma como o poeta vai se apropriar das imagens insólitas para compor seu corpus literário demonstra sua capacidade de absorção da arte moderna combinatória; suas criações ganham um colorido novo, desconcertante, em alguns momentos, de difícil acesso às significações, mas vão representar o mundo caótico em que estão inseridas.

A poesia moderna aproxima elementos que tendem a se afastar um do outro; a metáfora não nasce de uma necessidade de conduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos. O que sobressai muito mais nesse ponto é a violência do choque das duas camadas estranhas entre si: unir um elemento a algo distante de si, desenvolver “as combinações mais desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta, ou mesmo, lógica”²⁹.

Em uma análise da obra de Georg Trakl, Modesto Carone mostra que o poeta tenta articular coisas conhecidas a outras, que não poderiam ser evocadas ou representadas de outra maneira porque para elas ainda não existe uma linguagem. Esta começa a existir somente *com* e *no* poema. Uma linguagem fragmentada que se poderia associar a uma leitura do mundo desconexo, fraturado, ilógico, representada principalmente pela metáfora³⁰.

A realidade desmembrada ou dilacerada pela violência da fantasia jaz na poesia como campo de ruínas. Acima deste encontram-se irrealidades forçadas. Mas ruínas e irrealidades encerram o mistério e, por este, os poetas líricos compõem versos.³¹

O poeta, e aqui incluo Murilo Mendes, faz uso, assim, de outra modalidade de organização da linguagem; através dessa violação de padrões consagrados, a realidade surge

²⁹ FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 206.

³⁰ CARONE, Modesto. Metáfora e Montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 38.

³¹ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 211.

transformada, ou seja, é reunida numa nova ordem, que pode ser confundida com desordem. O poema não se empenha apenas em produzir o mundo segundo categorias já existentes, mas em instaurar um novo mundo por meio de uma linguagem metafórica. A metáfora, “além de atualizar as potências contidas na faculdade imaginativa, se apresenta como o único meio de que dispõe o poeta” para expressar aquele ponto, não sendo um simples “ornamento do discurso”³².

A partir de enunciados semanticamente simples, encontra-se uma tensão insólita, recíproca entre os elementos, que estará presente, em maior ou menor grau e com variações, em toda a poesia de Murilo Mendes, mesmo que a atitude do poeta se modifique ao longo dos anos.

O período de sua obra que se pretende observar – principalmente de 1943 a 1945, momento em que escreve Poesia Liberdade – é talvez o mais conturbado, experimental e revelador: período de metamorfoses significativas para a continuação de seu trabalho poético, período em que a realidade se apresenta em ruínas e em meio à escuridão.

5. A crítica

Ao comentar os livros de quatro grandes poetas que publicaram em 1930 – Drummond, Bandeira, Schmidt e Murilo – Mário de Andrade evoca algumas características da obra do poeta de Juiz de Fora.

É preciso atingir o lirismo absoluto, em que todas as leis técnicas e intelectuais só apareçam pelas próprias razões da libertação, e nunca como normas preestabelecidas. (...) Impenetrável, visceral, inconfundível, há brasileirismo tão constante no livro dele, como em nenhum outro poeta do Brasil. (...) É o resultado importantíssimo desse aparente individualismo no que ele tem de mais complexo, de mais precário e desierarquizado: é que em vez de pormenorização pessoal a obra é profundamente humana e genérica.³³

³² Ibidem, p. 39.

³³ ANDRADE, Mário de. “A poesia de 30” in op. cit., pp. 41, 43 e 44.

A obra de Murilo apresenta um efeito de coletividade e essa é uma das apostas do poeta, um lirismo que busca compartilhar da angústia e dos problemas de sua época. Por outro lado, ao acompanhar a leitura de seus poemas, ficamos diante de uma individualidade que se mostra avessa ao coletivo. Mas Adorno nos dá a medida (e se não completa, ao menos torna mais evidentes as palavras de Mário de Andrade) em sua “Palestra sobre Lírica e Sociedade”:

A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência – aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor.³⁴

Esse aparente individualismo faz reverberar seu permanente conflito com o mundo exterior e o quanto o poeta alarga sua capacidade criadora, de maneira autêntica e autônoma, em busca da coletividade.

Antonio Candido, em poucas páginas, resume algumas tendências da lírica moderna presentes na obra de Murilo Mendes ao analisar um poema do livro As metamorfoses (1938-1941): “O pastor pianista”³⁵. O crítico persegue o caminho da articulação da linguagem poética, demonstrando que as tensões e as ambiguidades do poema nos levam a um efeito surpresa – uma realidade nova – conseguido pela linguagem figurada, principalmente a metáfora, fugindo às associações normais em busca de uma estética do exagero.

Em uma “pastoral fantástica” em que os elementos estão trocados, o poeta nos deslumbra com um cenário surrealista (lembrando Terra lavrada, 1923-1924, de Joan Miró) e cria relações novas entre os objetos, gerando uma transcendência inesperada mas atuante; ou seja, ele cria um novo nexo, coerente em si mesmo; “uma normalização peculiar da discrepância” e esse processo vai se acumulando no poema de forma a dar credibilidade e

³⁴ ADORNO, T. W. “Palestra sobre lírica e sociedade” in op. cit., p. 71.

³⁵ CANDIDO, Antonio. “Pastor pianista/pianista pastor” in Na sala de aula (Caderno de análise literária). Série Fundamentos, 8ª ed., São Paulo, Ática, 2002, pp. 81-95.

coerência ao todo. Assim, a escolha das palavras rompe a normalidade e funda um discurso poético na “violação do código da linguagem usual”³⁶.

Essa normalidade ilusória, em que uns versos contaminam os outros, gera uma “poética da ausência” em que não se obtém o significado esperado pelas palavras. Estes são substituídos por outros fora da lógica empírica. O que se pensava abstrato torna-se concreto e, a partir dessa tensão, Candido indica que essa poética cria um embate entre o impossível (da linguagem) e a luta do homem para se exprimir.

De fato, eles (os meios de comunicação) significam que o homem se comunica com os deuses, não pelos meios previstos, isto é, adequados especificamente a esse fim (prece, êxtase, revelação, milagre), mas por meios anormais de extrema banalidade, como os fatos da natureza, o amor, a visão do mundo e dos seres no seu cotidiano, que são modos de ser, agir e ver integrados no ritmo da vida; e não vínculos do homem com a transcendência³⁷.

Antonio Candido, num breve comentário sobre A idade do serrote (1965-1966) em que evidencia ser Murilo Mendes radicalmente poeta (pelo fato de mesmo ao escrever em prosa, escrever poesia ou de modo poético), ressalta mais uma vez a questão da normalidade: “o comum é visto como extraordinário e o extraordinário é visto como se fosse comum”³⁸.

Outro crítico da poesia de Murilo Mendes, Murilo Marcondes de Moura, vê em “Aproximação do terror”, de Poesia Liberdade (1943-1945), partes que ao serem lidas vão sendo esquecidas ou ficam como resíduo, afirmando uma lógica também diferente da habitual, causal imediata: irregular e fragmentada, em que esses pedaços surgem como enigma para o leitor³⁹.

Mário de Andrade percebe na poesia de Murilo Mendes aquisição de ritmos pessoais e o intercâmbio de planos, em que “o abstrato e o concreto se misturam constantemente,

³⁶ FRIEDRICH, Hugo. Op. cit., p. 212.

³⁷ CANDIDO, Antonio. “Pastor pianista/pianista pastor” in Na sala de aula (Caderno de análise literária). Op. cit., p. 94.

³⁸ CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia” in A educação pela noite. Op. cit., p. 71.

³⁹ MOURA, Murilo Marcondes de. “Os jasmims da palavra jamais” apud BOSI, Alfredo (org.) Leitura de poesia. São Paulo: Ática, 1996.

formando imagens objetivas”⁴⁰. Ele foi talvez o primeiro a ter coragem de ver o poeta em sua complexidade e em suas irregularidades – as quais pretendemos estudar – sempre pensando em questões estéticas, além de ver na obra do poeta mineiro uma “desapropriação da arte em favor da integralidade do ser humano”.

Tanto Antonio Candido como Murilo Marcondes escrevem sobre a dificuldade de aproximação da obra muriliana e comentam a questão religiosa, tão cara ao poeta. Candido fala em desejo de humanizar num sentido de promover a valorização da escala humana, em uma modernidade religiosa. Já Murilo Marcondes pensa em confluência de procedimentos artísticos ultramodernos e visão católica, mas num tom amargo de esperança.

Sem dúvida o compromisso está eivado de religiosidade, mas é fundamental notar que o tom angustiado do poema desloca a visão religiosa de seu horizonte em geral explicativo e pacificador para o campo das perturbações⁴¹.

Alguns críticos apontam diferenciações ao longo da produção muriliana, que não chegam propriamente a delimitar fases, mas indicam enfoques e características distintas na evolução de sua poesia, principalmente no que se refere às primeiras obras e àquelas escritas a partir de 1937. Antonio Candido, por exemplo, assinala que Murilo Mendes consegue ir do “supra-real incrustado no cotidiano e da subversão do mundo pelo espírito até um despojamento seco e preciso”.⁴² Mário de Andrade vê no início da obra do poeta uma satirização que foge da poética muriliana, como em “O jogador de Diabolô”. Alfredo Bosi⁴³, por sua vez, também ressalta que o tom piadístico é uma influência determinante do movimento modernista que não perdura nas obras seguintes do poeta. Assim, podemos considerar que entre Poemas (1925-1929)⁴⁴ e Tempo e Eternidade (1934) a poesia de Murilo procura por si só encontrar o próprio rumo. Com Jorge de Lima em Tempo e Eternidade é notória a interferência religiosa, devido à

⁴⁰ ANDRADE, Mário de. “A poesia de 30” in op. cit., p. 42.

⁴¹ MOURA, Murilo Marcondes de. “Os jasmims da palavra jamais”, op. cit., p. 121.

⁴² CANDIDO, Antonio. Presença da Literatura Brasileira – Modernismo. 10^a ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 23.

⁴³ BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 39^a ed., São Paulo: Cultrix, 1994, p. 498.

⁴⁴ Assinalamos que as datas citadas são de escritura dos livros e não propriamente as datas de publicação.

adesão ao catolicismo e às influências geradas pelo amigo Ismael Nery. Nesse momento, Murilo Mendes persegue a ideia de que o ‘social’ não se opõe ao ‘religioso’. Ainda segundo Bosi, esse misticismo procura adentrar nas profundezas das instituições para atingir o cerne da linguagem religiosa, que está centrada na ligação entre o homem e o universo, que é inerente a todo processo artístico também.

A partir de A poesia em pânico (1936-1937), podemos sentir o clima de alucinação e sonho, assim como as aparições do fluxo pré-consciente. Nos livros seguintes, As Metamorfoses (1938-1941), Mundo Enigma (1942) e Poesia Liberdade (1943-1945), o poeta demonstra perplexidade diante de um mundo desconjuntado e vai procurar eliminar os lugares-comuns, na tentativa de dinamizar as relações entre o poeta e o mundo e unir o mundo das formas ao mundo da transcendência.

Numa tentativa de retorno ao princípio, o poeta vê o mundo em fragmentos, necessitando ser refeito pelas metamorfoses representadas por meio das palavras. Por meio de autocontrole e disciplina, o poeta vai construindo sua poética; é como se do meio do caos, o poeta conseguisse tirar a matéria de sua poética, contrariando aqui as palavras de Bandeira: “Murilo Mendes é um dos bichos-da-seda de nossa poesia, isto é, o que consegue tirar tudo de si mesmo”⁴⁵.

Haroldo de Campos, em “Murilo e o mundo substantivo”, fez algumas considerações sobre Poesia Liberdade, deixando evidente que os aspectos formais desse livro, como a dissonância no campo da imagem, ocorrem em poemas anteriores:

O poema de modo muriliano típico é uma espécie de gerador iterativo de sintagmas, que se escandem completos e acabados, uns após os outros, articulados por uma combinatória capaz de abrigar a concórdia na discórdia.⁴⁶

O projeto estético do poeta constitui-se a partir de uma busca inicial por termos

⁴⁵ BANDEIRA, Manuel. “Apresentação de Murilo Mendes” apud MENDES, M. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 34.

⁴⁶ CAMPOS, Haroldo. “Murilo e o mundo substantivo” apud MENDES, M. Poesia completa e prosa. Op. cit., p. 41.

divergentes e promove correspondências que se transformam numa fusão, por meio de uma estruturação linguística construída a partir de imagem – vocabulário – e ritmo – aspectos sonoros.

São estes alguns termos de construção que são capazes de legitimar a singularidade de Murilo Mendes dentro de um grupo de poetas que surge sob o impulso da liberação pregada e praticada pelos modernistas de 22. Querer um envolvimento integral com a totalidade da vida, ou buscar por uma unidade da poesia, ou ainda, ver o fazer poético como um trabalho de reajuste e de ação no mundo, devem ser analisados no tempo histórico em que essa obra se desenvolve.

6. O livro

Poesia Liberdade é dividido em duas partes, as quais Murilo Mendes denominou *Livro Primeiro* e *Livro Segundo*. O primeiro foi escrito em 1943 e ganhou o subtítulo de “Ofício humano”. O segundo, escrito entre 1944 e 1945, foi nomeado também como “Poesia liberdade”.

Neste livro encontramos uma síntese da obra muriliana até aquele momento: poeta modernista marcado pela revolução cultural da década de 30, sem perder também as marcas trazidas pelo modernismo de 22; poeta que tenta juntar as linhas entre o sagrado e o profano; poeta das metamorfoses, da imagem, do erotismo, do humor, do caos, da renovação. Todas essas adjetivações poderiam ser utilizadas, separadamente, para cada um dos seus livros anteriores (n’ O visionário poderíamos ressaltar o erotismo; em Tempo e Eternidade, a junção entre o sagrado e o profano; n’ Os quatro Elementos, a renovação; n’ As metamorfoses, o caos e a imagem), mas elas se casam de maneira peculiar nos 59 poemas que compõem o

livro, numa lógica em que a desarticulação resulta em articulação, no auge de seu experimentalismo.

Enquanto escrevia Poesia liberdade, alguns acontecimentos importantes da vida do poeta podem ser ressaltados, como sua internação em um sanatório para cuidar da tuberculose e a morte de seu pai, ambos em 1943. Entre os anos de 1944 e 1945, são publicadas três de suas obras: As metamorfoses, Mundo Enigma e O discípulo de Emaús.

Em 1945, também são lançados outros livros de grandes escritores brasileiros, como é o caso de Mar absoluto, de Cecília Meireles e O engenheiro, de João Cabral de Melo Neto. Outro fato memorável de 1945 é a morte de Mário de Andrade em fevereiro, pouco tempo antes da rendição da Alemanha e do fim da Segunda Grande Guerra.

Murilo Marcondes de Moura retoma bem esses aspectos no prefácio à edição lançada em 2001 e lembra o período da escritura do livro – Estado Novo e 2ª Guerra Mundial. Nessa mesma época, outro livro de enorme valor era lançado – A rosa do povo, de Carlos Drummond de Andrade.

Segundo o estudioso, o núcleo do livro é de “tonalidade agônica”, reconhecidamente pelas imagens corporais e pela linguagem da teatralidade em que o espaço é cenário; outras características que o autor de A poesia como totalidade resalta são: pesquisa da linguagem que resulta no inacabado e a “poética da cólera”, em que se ligam visão artística, política e religiosa, tudo isso convivendo com um “princípio-esperança”⁴⁷.

A primeira parte do livro é marcada pelo corpo, pela música, pelas flores e pelo céu. As partes do corpo são personificadas na natureza: *braço de mar, duas palmas de coqueiro afagam-se, o universo marcha*; a natureza se incorpora ao poeta: *galhos de minhas mãos, alguém acende meu ombro*, e se mistura a metonímias que vão representando um mundo

⁴⁷ MOURA, Murilo Marcondes de. “Introdução” apud MENDES, Murilo. Poesia liberdade. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.15.

fragmentado, colado, justaposto: *o corpo todo verá, os braços espantam os restos de noite, perdi o braço de Maria da Saudade.*

Braços, pernas e bocas convivem com sombras, fantasmas, névoas e véus que surgem com a morte coletiva e uma terra que *chove suor e sangue*. Além disso, a natureza aparece insistentemente. As ações ocorrem durante o dia (manhã/tarde) e a noite, junto a tempestades e relâmpagos. Mas há o céu, as estrelas e as nuvens ora como jardins suspensos ora como algo de pedra (terrestre) e feroz (personificada), como se quisesse vestir os poemas com *a couraça do céu*.

A enumeração pode parecer cansativa, mas vale verificar a presença da música e de seus derivativos: *melodia, música, cântico, coro, cantiga, músicos, concerto, cordas*; há os instrumentos e seus variados sons: *lira, xilofone, saxofone, címbalo, oboé, cravo, clarim, harpa, flauta, tambor, piano*, compondo uma verdadeira orquestra poética em que *todas as formas servem-se mutuamente* entre *jardins, roseiras, buquês, violetas, rosas, jasmins, camélias, gerânios*.

A orquestra também produz ruídos num coro de gritos, tosse, martelos e serrotes, convivendo com o *pensamento de guerra* e com o Cristo, a Igreja, a Serpente, o *Ente dos entes*, a Virgem Maria.

Ao mesmo tempo em que há os choques entre elementos díspares, há também o choque entre elementos que deveriam ser harmoniosos, mas que na fatura do poema transformam-se também em contradição (*Formas esperam/Nossa cooperação/No campo fértil/Da funda morte,/Da vida envolvente/Sempre a crescer* – “Poema estático”). Não é á toa que nenhum crítico discorde da ideia de ser Murilo Mendes o poeta das contradições.

A sua arte combinatória, na maioria dos poemas, é inquietante e nela podemos verificar momentos de profundo lirismo (*E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra/Estendidos no meu coração* – “Elegia nova”). Encontramos também algumas produções em que há um

descompasso formal, principalmente nos momentos em que prevalecem as ideias religiosas (*Salve salve minha rainha/ Ó clemente ó piedosa ó doce Virgem Maria/?Como pode uma rainha ser também advogada.* – “Murilo menino”). O poema perde esteticamente quando aparece o chamado “princípio-esperança”, numa tentativa de “conservar a memória de algo harmônico” – para usar as palavras do crítico Murilo Marcondes de Moura –, recaindo mais para o “projeto ideológico”.

A segunda parte do livro comprova algumas ideias da primeira, contudo, o clima fica mais tenso e angustiante (*o céu de temor e zinco*). A natureza perdura (*A aurora levantará as pálpebras*) e a ênfase nos braços fica ainda mais visível: *O abismo bate palmas, Abriste as plumas do antebraço, braço do destino, meus braços resolvem atos, braços comunicantes, braços das lavadeiras, braços do poeta*, intensificando a fragmentação do indivíduo. Já não existe um cerne do eu para comprovar sua existência e o poeta está interligado às coisas pelos seus pedaços; sua comunicação com o mundo se dá a partir de partes, justapostas ou não, muitas vezes contraditórias, e pode até se efetivar, mas a partir de condições que lhe forem apresentadas; neste caso, caóticas.

As flores permanecem, apesar de aparecerem menos na segunda parte: *roseira, rosa, camélia, crisântemos, violeta, azálea, dália*. Em livros anteriores, as flores estão presentes, mas de modo menos efetivo e de maneira generalizada: flores, ou no máximo roseiras. Aqui, além da variedade de nomes de flores como no verso *Que ligação tem os dedos com a dália que os segura?*, pode-se levantar a hipótese de a flor dália, que tem pouca durabilidade e é uma espécie híbrida, sugerir – se não forço em demasia a alusão – uma transitoriedade e, ao mesmo tempo, uma grande variedade de formas que se apresentam ao poeta, não só de seres como de situações.

Surgem *montanha, campo, regato, colina, rochedo*, não como representação de um lugar pacato, mas em meio às *armas de ódio, martelos, metralhadoras, cruces, guilhotinas e espadas*.

E a música é mais ruidosa, acompanhando os sons das armas: *canto obscuro, canto da sibila, tambores velados, fanfarra, corneta, rude violoncelo, trombones de queixa, sinos da consciência, gramofone, violoncelo azul de guerra*.

Esse levantamento meramente descritivo, que visa a nos aproximar aos poucos do todo de Poesia Liberdade, deve ser acompanhado pelo ajuste de lembrar o momento em que o livro foi escrito. É certo que a guerra não surge apenas como um dos motivos dos poemas, mas ela permeia todo o livro, regulando o sofrimento individual e coletivo representado nos poemas pelos procedimentos modernos como a montagem, pelas imagens insólitas, pela tensão entre o total e o fragmentário, numa vertigem de acontecimentos que vão passando pelos olhos convulsivos do poeta, numa experiência do inacabado e do perturbador.

Em 1949, em Paris, foi lançado o livro Janela do Caos, com litografias de Francis Picabia. Dos seis poemas escolhidos por Murilo Mendes, quatro pertenciam ao livro Poesia Liberdade (“As lavadeiras”, “Poema dialético”, “Choques” e “Janela do caos”). Em carta de 2 de maio de 1949 para Francis Picabia, Murilo ressalta:

O título primitivo desse poema era “Janelas do caos”, no plural. Depois resolvi alterá-lo, passando-o para o singular. Acho que esse título poderá dar nome ao volume todo – parece-me que é um resumo do espírito da minha poesia.⁴⁸

Seguindo as ideias do poeta, talvez possamos acompanhar o que é possível vislumbrar por meio dessa janela e atravessar os espaços deixados por ela, encontrando não só os efeitos da angústia, mas também suas reações em busca da poesia liberdade.

⁴⁸ GUIMARÃES, Júlio Castañon. (org) Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007, p.25.

II. Poesia liberdade

Como bem observado pelo crítico José Guilherme Merquior, o nosso modernismo foi um movimento muito heterogêneo e por conta de tantas variantes não se constituiu como uma escola. Esse é um bom argumento para defender a posição de que não haja em nossa literatura nenhum outro poeta como Murilo Mendes no que diz respeito à sua poética, tampouco alguém que tenha seguido seus passos no século XX. O crítico também aponta muito bem a posição desde sempre modernista que coube ao mineiro de Juiz de Fora, cuja obra não precisava inaugurar nenhuma novidade, o que foi tarefa dos modernistas de 22. Além disso, talvez – ainda segundo Merquior – tenha sido a ligação extrema com o “cunho existencial” do surrealismo e sua “carga utópica” que tenham feito de Murilo Mendes uma voz solitária, mas não ausente.

Essa relação com o surrealismo não se dá apenas no projeto estético em si, mas no contato permanente com artistas ligados ao movimento. Seu modernismo não está apenas no contato com a vanguarda bretoniana; ele vai todo o tempo atualizar a linguagem, de maneira libertária, e aproveitando as técnicas antropofagicamente para fazer uma arte tanto quanto possível nacional, com temas e formas variados.⁴⁹

Ao mesmo tempo em que há modernismo e surrealismo à brasileira na obra de Murilo Mendes, há para o poeta um não lugar, no sentido de que não se filia de maneira alguma a escolas ou partidos; e ao mesmo tempo, na década de 60, conseguimos observar tanto essa postura como a de se enquadrar na sua época, sendo seu contemporâneo:

A Augusto,
A Décio Pignatari
À brava turma de Noigandres e invenção,
Afetuosa lembrança de um poeta que, embora não concreto, busca há anos
o essencial da linguagem.
Quero marcar aqui minha simpatia espontânea e sincera, sem compromisso
de grupo, por uma turma q. deseja integrar-se na correnteza da época, justo
no momento em q. uma certa parte da crítica brasileira se levanta contra as

⁴⁹ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. “Notas para uma murilosopia” apud MENDES, Murilo. Poesia Completa e prosa. Op. cit., pp. 11-21.

pesquisas modernas, indo de reboque a poetas de 2ª categoria, neoparnasianos, neo-árcaes, etc. (Roma, Fe. 1960)

Essa dedicatória de Murilo Mendes, encontrada em livro do poeta – Tempo Espanhol – na biblioteca que pertenceu ao concretista Haroldo de Campos, faz saltar aos olhos uma disponibilidade ao novo e ao que fosse pesquisa da linguagem, algo que foi essencial a Murilo. Poucos anos depois, em 1964, na Introdução de sua Antologia Poética, lançada em Lisboa, o poeta volta ao mesmo enfoque:

Quanto a esta antologia, penso ser lícito indicar que é o livro-resumo de alguém que desde adolescente crê na força da poesia como técnica social e individual de interpretação da rude matéria da vida; que, visto crer outrossim na convivência entre os homens, na metamorfose contínua das coisas, na possibilidade de se edificar um mundo mais civilizado, onde as ideias de paz e de justiça se respirem como um canto, um ritmo (...).⁵⁰

Podemos ver na sua poesia um trabalho social; ele o explicita em carta a Alceu Amoroso Lima, já em 1931, bem como sua espera e ao mesmo tempo sua busca pelo novo, além do impulso de ver esse novo reverberar algum tipo de ação:

(...) O Brasil suicida-se. Basta abrir um jornal pra se ficar arrepiado. Neste sossego mineiro tenho refletido sobre a atitude dos intelectuais em face do caso brasileiro. Pensei mesmo em me enfiar em algum movimento sério. Fiquei esperando os programas e manifestos. O de S. Paulo é ridículo, atrasado e literário, o de Minas é mais equilibrado, mas platônico. Ficarão os intelectuais do Brasil reduzidos à situação de 'clérigos'. Ainda pra se julgar isto com segurança, seria preciso definir o conceito de ação. Junto a mim, acho que a ação pode implicar romantismo. O espírito romântico é o de desordem e revolução. O espírito clássico é o de ordem. Este século é profundamente romântico. Há certas atitudes contemplativas muito fecundas. Si eu conseguir escrever um grande poema, terei trabalhado mais para o Brasil do que si fosse pra praça pública pregar liberalismo, etc à multidão. Para qualquer classe que me transfira, serei infeliz.(...)⁵¹

É possível ver resquícios de algumas características murilianas em Poesia Liberdade, Tempo Espanhol ou n' A Idade do Serrote, mas as posições tomadas, os temas e as formas poéticas vão sofrendo mudanças significativas.

Como acredito ser Poesia Liberdade um livro central, talvez um divisor de águas da poesia muriliana, voltei-me à análise de como o processo artístico do poeta mistura uma unidade católica – que na composição de alguns poemas falha, não pela questão religiosa, mas

⁵⁰ MENDES, Murilo. "Introdução" in Antologia Poética. Lisboa: Agir, 1964.

⁵¹ Carta datada de 23/03/1931, pertencente ao acervo do Museu de Arte Murilo Mendes – UFJF.

sim por conta da própria feitura do poema –, a outros poemas, nos quais mesmo aparecendo o homem de fé, ele utiliza imagens que vão ajudar a compor mosaicos, partindo de metáforas complexas, tomando emprestado do surrealismo alguns mecanismos que levam o leitor a campos da contradição próprios de sua boa poesia.

Essa contradição surge também em sua visão católica e seu cristianismo vai ao encontro do que Unamuno chama de “lucha”:

La vida es lucha, y la solidaridad para la vida es lucha y se hace en la lucha. No me cansaré de repetir que lo que más nos une a los hombres unos con otros son nuestras discórdias. Y lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discórdias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discórdias. Sólo se pone uno en paz consigo mismo, como Don Quijote, para morir. (...) Es que el cristianismo, la cristandad más bien, desde que nació en San Pablo, no fué doctrina, aunque se expresara dialécticamente: fué vida, fué luchar, fué agonía.⁵²

É esse espírito de luta perante os absurdos da vida que Murilo Mendes exprime sob forma de figuras artísticas, exprimindo também a angústia do mundo de então, sendo altamente representativo não só no plano dos conteúdos como dos meios de expressão em que desenvolve seu percurso criador, numa busca agônica do divino, a qual Luciana Stegagno Picchio acrescenta a ideia de que “sua rigorosa religião católica” é “temperada pela doçura brasileira”⁵³.

Os textos de análise que se seguem não comportam, nem poderiam, uma síntese de Poesia Liberdade, devido à diversidade de formas, tons, gêneros e temas, além das mais variadas questões conduzidas por uma poesia de caro valor oferecida ao leitor. O que vai se apresentar nas leituras é um poema puxando o outro; as análises parecem ser uma continuação da outra, uma gradação em busca do projeto maior da poesia muriliana.

Na primeira leitura, funcionando um pouco como introdução, regida pelo “Poema dialético”, a tentativa é esboçar questões referentes à estrutura do poema e uma aproximação

⁵² UNAMUNO, Miguel de. La agonía del cristianismo. 3ª ed., Argentina: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1950, pp. 17, 18, 32.

⁵³ PICCHIO, Luciana Stegagno Picchio. “Vida-poesia de Murilo Mendes” apud MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Op. cit., p. 24.

da práxis, em que o ofício humano de poeta eleva o tema sobre a forma; além disso, a experiência do outro passa a ser também do poeta, momento em que se evidenciam afinidades com uma poesia instrumento.

Na segunda leitura, encabeçada pelo poema “Ofício humano”, reajustes no mundo passam a uma busca pela criação poética que represente também sua experiência individual; são evidenciados mais procedimentos em que o engajamento se mostra como um entrave à forma, tanto no que diz respeito ao catolicismo, como ao surrealismo. A gradação se intensifica, pois, destas questões, passamos a uma análise do cristianismo como agonia e sofrimento e o poeta apresenta contradições, sem tentativas de resolvê-las. Para tanto, outros poemas do livro Poesia Liberdade são mencionados, como “Murilo menino”, “Poema presente”, “Choques” e “Aproximação do terror”.

Por fim, a leitura do poema “Elegia nova” coloca-nos frente a relações de dependência entre a natureza e os elementos forjados pelo homem, numa constatação da impossibilidade de intervenção.

1. Dos braços... pende a ópera do poeta

Poema dialético

1

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

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

2

11. *Uma vida iniciada há mil anos atrás*
12. *Pode ter seu complemento e plenitude*
13. *Numa outra vida que floresce agora.*

14. *Nada poderá se interromper*
15. *Sem quebrar a unidade do mundo.*

16. *Um germe foi criado no princípio*
17. *Para que se desdobre em planos múltiplos.*
18. *Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores*
19. *São gravados no campo do infinito*
20. *Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.*

3

21. *A muitos só lhes resta o inferno.*
22. *?Que lhes coube na monstruosa partilha da vida*
23. *Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.*
24. *Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,*
25. *Nem assistiram à contínua anunciação*
26. *E ao contínuo parto das belas formas.*
27. *Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror,*
28. *Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos,*
29. *Comeram o pó e beberam o próprio suor,*
30. *Não se banharam no regato livre.*
31. *Entretanto, a transfiguração precede a morte.*
32. *Cada um deve assumi-la em carne e espírito*
33. *Para que a alegria seja completa e definitiva.*

4

34. *É necessário conhecer seu próprio abismo*
 35. *E polir sempre o candelabro que o esclarece.*
 36. *Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:*
 37. *Nossa existência é uma vasta expectativa*
 38. *Onde se tocam o princípio e o fim.*
 39. *A terra terá que ser retalhada entre todos*
 40. *E restituída em tempo à sua antiga harmonia.*
 41. *Tudo marcha para a arquitetura perfeita:*
 42. *A aurora é coletiva.*

“Poema dialético” consta no *Livro Primeiro (Ofício Humano, 1943)* e é dividido em 4 partes; nos primeiros versos do poema, deparamos com uma situação problemática: *o universo marcha para a arquitetura perfeita*. Isso leva o leitor, em uma primeira leitura, a se perguntar: o que seria essa marcha para a arquitetura perfeita em meio à Segunda Guerra Mundial?

Todas as formas ainda se encontram em esboço
Tudo vive em transformação

Essas formas apresentadas pelo poeta podem ser os objetos cuja natureza ainda não se consegue precisar, bem como podem representar o modo de expressão que o poeta adota na composição do poema. Apesar de os pronomes *todas* e *tudo* apontarem para uma totalidade, estes mesmos pronomes geram uma indefinição que se presentifica no esboço; o caminho de transformação, tanto dos seres quanto do universo, para a totalidade fica em suspenso. O conflito torna-se evidente com o uso da primeira adversativa do poema:

Mas o universo marcha
Para a arquitetura perfeita.

Apesar do esboço, o que se percebe é um planejamento, que a princípio não se sabe de onde e de quem vem, para que o mundo se edifique na sua completude e consiga atingir o mais alto grau numa escala de valores. O poeta inicia a segunda estrofe com a palavra *retiremos*, indicando a presença não só do eu-poético, mas de um outro ou outros. Ele se refere à tradição poética, como se ela estivesse disponível a todos, insistindo novamente para

o sentido da totalidade, em meio a uma adjetivação que acompanha a *arquitetura perfeita*:
profanas, antiga e secreta:

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

Os poetas propiciariam a música do mundo e o eu-poético está entre eles. Não é à toa que Murilo Mendes dedica Poesia Liberdade “aos poetas moços do mundo”, como se o ofício humano de poeta pudesse transformar a realidade, como se a vida de um completasse e continuasse a do outro, por meio do trabalho poético. É importante olhar com atenção tanto o meio como o poeta estrutura o poema quanto algumas aproximações da práxis, numa tentativa de aproximação entre poesia e recriação de uma nova arquitetura de vida. Isso também acontece no poema, entre as partes 1 e 2, numa união entre a segunda e a terceira estrofe:

*Uma vida iniciada há mil anos atrás
 Pode ter seu complemento e plenitude
 Numa outra vida que floresce agora*

Murilo faz alusão à constante renovação criadora da poesia, numa convergência do novo com a tradição, acolhendo e assimilando as tendências estéticas de todos os tempos; mesmo assim, fica em suspenso o que realmente seria essa perfeição. Até aqui, apenas um breve levantamento parafrásico, em que o tema parece ser muito mais importante do que a forma, tema este que pode ser resumido em: o ofício humano de poeta transformando a realidade. Esse é um dos problemas ao qual desejamos dar ênfase nesta análise, de modo a não aderir simplesmente ao que está dito no poema, mas também debater essas questões dentro da obra muriliana.

*Nada poderá se interromper
 Sem quebrar a unidade do mundo*

Esses versos poderiam anunciar a perda da unidade ao longo da transformação já que *interromper* e *quebrar* podem ser contrapostos a *complemento* e *plenitude*. *Nada, sem, quebrar, interromper*: são palavras que a princípio poderiam indicar valor negativo, remetendo a uma possível fratura; porém, elas colaboram para o sentido oposto, reafirmando a necessidade de deixar tudo junto. Assim, a fratura, que a princípio poderia ser observada não é transposta para o poema.

*Um germe foi criado no princípio
Para que se desdobre em planos múltiplos*

Acompanhando a leitura da obra muriliana, a palavra *germe* pode ser sinônimo de poesia. Em “Poema antecipado” há versos que nos ajudam a tatear esse significado:

*Sempre um espírito guardião sopra
Para desenvolver o germe augusto
Que foi criado no princípio*

O poeta (*espírito guardião*) desenvolve seu ofício, havendo praticamente a repetição do verso de “Poema dialético”. Em relação aos planos múltiplos da poesia, temos o exemplo de “Ofício humano”:

É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos

A partir de outros poemas do mesmo livro, podemos dizer que o poeta reitera a ideia de que a poesia – *germe* – deveria ganhar novas formas, novas possibilidades para desenvolver uma permanência na transformação da vida, trazendo ao mundo uma dicção diferenciada.

*Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores
São gravados no campo do infinito
Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.*

Mais uma vez, o poeta utiliza a primeira pessoa do plural, incluindo outros (poetas?) que gravam no tempo todos os sentimentos. O poeta aparece aqui como um espírito que encontra no seu fazer poético considerações para refletir sobre todos; ele é o guardião.

Essa insistência de Murilo Mendes em reservar ao poeta um lugar especial é ressaltada pelo crítico Murilo Marcondes de Moura. Ao tratar do poema “Manhã”, o crítico observa “a

positividade com que, no poema, é traçado o auto-retrato de poeta” e também “o modo resoluto de exaltar os poderes da poesia”; “o poeta é um criador, investido de poderes quase divinos, capaz de dar vida ao inanimado” e continua ressaltando a onipotência do poeta que além de criar, ensina: “sem este poeta, Prometeu moderno, a poesia estaria incompleta”; o crítico não vê nesta postura de Murilo Mendes um tom presunçoso, mas vê tudo isso como uma provocação⁵⁴.

Não sei se posso aceitar essa dita provocação mais como provocação e menos como evasão, uma vez que “Poema dialético” envereda por caminhos distintos de tantos outros do poeta mineiro. E se não o é, fica a indagação de o que pretende o poeta com essa poesia instrumento. Dessa maneira, podemos observar a instrumentabilidade da linguagem em dois momentos: um primeiro em que a religião surge como meio estruturador do poema (o que não está ausente neste poema); e um segundo em que o poeta é o ‘salvador’. Essa profissão de fé aparece em mais alguns poemas de Poesia Liberdade, como “Poema antecipado”, “Ofício humano”, “Overmundo”, “Quando”, “Aproximação do terror”. Soaria melhor, diante dos acontecimentos históricos, os versos de “A noite e suas operações”: *?Quem sou eu em face dos despojos da vida/Para recolher o essencial*.

Se, no fragmentar do mundo, alguns possuem *a vasta lira antiga* e podem dar continuidade a ela partindo *de outra vida que floresce*, a parte 3 do poema vai nos confrontar com uma pergunta:

*A muitos só lhes resta o inferno.
?Que lhes coube na monstruosa partilha da vida
Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.*

Esses seres que não participam de maneira positiva da *partilha da vida* não são indicados com nitidez. As palavras *muitos*, *lhes*, e os verbos na terceira pessoa do plural mostram que esses sujeitos não estão definidos, ou seja, o poeta poderia ou não estar no meio

⁵⁴ MOURA, Murilo Marcondes de. Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial – Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998 (Tese de Doutorado), pp. 129-133.

deles. Ele não estaria por exclusão se pensarmos que aqueles que sofrem não possuem um ofício como o dele, o de ser poeta.

*Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,
Nem assistiram à contínua anunciação
E ao contínuo parto das belas formas.*

Murilo retoma a primeira parte do poema em caminho inverso, mostrando que nem todos podem ser poetas. Enquanto alguns *nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores* outros *retiram das árvores profanas a vasta lira antiga*; enquanto alguns *nem assistiram à contínua anunciação e ao contínuo parto das belas formas*, outros com *uma vida iniciada há mil anos atrás podem ter seu complemento e plenitude numa outra vida que floresce agora*. E continua a estrofe, com novas partes da partilha que foram dadas ou não a esses seres:

*Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror,
Caminham conduzindo o castigo e a sombra dos seus atos,
Comeram o pó e beberam o próprio suor,
Não se banharam no regato livre.*

Nada de positivo foi reservado a eles. Há nesses versos, um contato com o castigo a que alguns são submetidos em resposta às suas ações. Se nas partes 1 e 2, um espírito puro grava suas dores no campo do infinito, na parte 3 resta aos seres um agora de inferno, pó e suor.

Se dividíssemos a parte três em duas estrofes a partir do décimo verso, teríamos uma terceira estrofe com dez versos, como a primeira e a segunda. Essa divisão poderia ser reconhecida já que os três últimos versos da parte 3 remontam novamente à arquitetura perfeita do ser, ou seja, a adversativa – *entretanto* – rompe com a vida infeliz, querendo sua anulação.

*Entretanto, a transfiguração precede a morte.
Cada um deve assumi-la em carne e espírito
Para que a alegria seja completa e definitiva.*⁵⁵

⁵⁵ Esses três versos compõem uma estrofe na 1ª edição, de 1947, na versão para Janela do Caos e na antologia Poesias (1925-1955).

A indeterminação do sujeito continua evidenciada por *cada um*. E assim como a *arquitetura perfeita*⁵⁶ é uma passagem problemática do poema, o mesmo acontece com a alegria que seria *completa e definitiva*. Para que o fracasso não seja total, o poeta insere a possibilidade de felicidade por meio de uma passagem religiosa: a transfiguração. Apesar de vir em letra minúscula como substantivo comum, não se pode deixar de lado o poeta católico que é Murilo Mendes, tampouco deixar de ver esses versos como uma citação à Transfiguração – estado glorioso em que Jesus Cristo aparece a três de seus discípulos; nessa parte do poema surge mais uma vez a saída por meio do divino. No fragmento seguinte, o poeta sugere uma ideia de transformação também baseado em palavras bíblicas⁵⁷, porém, de forma menos grandiosa:

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

Nesses versos não deparamos nem com o espírito perfeito nem com o desvalido dos céus, mas com uma proposta que remete indefinidamente a todos os seres, de conhecimento e re-conhecimento de suas ações e pensamentos, mesmo que o terreno seja quase impenetrável, numa inserção da poesia na vida prática.

*Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.*

Há uma mudança na marcha do universo, apesar da repetição de *tudo*; a marcha é para esperar, marcha da estagnação, da parada, que vai contra o primeiro momento do poema, uma vez que não há transformação na inércia. A existência, seja ela do poeta ou daqueles que comem pó, – pois é expressa pelo pronome *nossa* –, é apenas espera (*vasta expectativa*), desde o passado até o futuro, que aqui também retoma a parte 2 do poema, em que as vidas

⁵⁶ Em outro poema de *Poesia Liberdade*, essa arquitetura aparece entremeada de motivos bíblicos: “Poema novo” - (...) Eis-me agora na tocaia do licorne/Respirando pela boca dos outros,/Ferindo pelo braço dos outros:/Até que me reste como última forma de contemplação/A arquitetura perfeita de eucaristia.

⁵⁷ “Sois vós que fazeis brilhar o meu farol, sois vós que dissipais as minhas trevas”. Sl.17,29.

dos poetas seriam um *continuum* – *uma vida iniciada há mil anos/ pode ter seu complemento e plenitude/ numa vida que floresce agora.*

*A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.*

Faz-se necessária uma atenção à escolha do vocabulário. Se a terra deveria ser de todos, possivelmente ela deveria ser dividida ou distribuída, no sentido de compartilhar, repartir. Mas a palavra *retalhada* está mais voltada para o significado de dilacerar, despedaçar, esfrangalhar. De fato, se pensarmos em tons de significação, cortar algo em retalhos aproxima-se mais de uma fragmentação do mundo do que de uma unidade em arquitetura perfeita, de um todo. A escolha dessa palavra é uma das poucas brechas que o poema nos dá para enxergar além do conteúdo algo ‘educador’.

*Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora é coletiva.*

O verso 41 retoma dois versos da primeira estrofe – versos 3 e 4 (*Mas o universo marcha / Para a arquitetura perfeita*). Se a marcha é de expectativa, pode-se concluir que a arquitetura perfeita, se for empiricamente possível, não será alcançada, ao menos que o último verso do poema se faça verdade:

A aurora é coletiva.

Esse novo viver seria de todos; entretanto, ficamos diante de um perene e circular presente; apesar do esforço máximo para encontrar o que se deseja, há um mundo retalhado, mas que remete à fragmentação e a um mundo partilhado em vagas possibilidades. A própria marcha é espera, ela não aponta para a aurora. O verbo “é” (*é coletiva*), embora apareça conjugado no presente do indicativo, demonstra um saber e não a efetivação de um fato.

[Em Murilo Mendes] o processo histórico e os ciclos da natureza parecem se confundir num mesmo devir perene, que tem o ritmo cíclico de destruição e regeneração a que está submetida a existência humana.⁵⁸

⁵⁸ ARRIGUCCI, Davi. Op. cit., p. 125.

As partes 1 e 2 de “Poema dialético” são marcadas pelo tempo presente, com algumas exceções, mas todas ligadas ao que permanece. Esse presente ocorre com o subjuntivo *retiremos* e com os verbos *encontram*, *vive*, *marcha*, *pertence*, *nasce*, *acrescenta*. Na parte 2, há um particípio passado, *iniciada há mil anos atrás*, em que a palavra *atrás* redonda o efeito do *há*, intencionado para algo que começou no passado, mas que persiste e que se ressalta com o uso dos verbos *pode ter* e *floresce*; o mesmo acontece com *foi criado* e *que se desdobra* e *é gravado*; além do verbo no presente *preside*.

Na parte 3, o passado é intensificado; porém, ou ele é ligado àquilo que não aconteceu ou a acontecimentos negativos: *o que lhes coube*, *não ouviram*, *nem assistiram*, *não puderam*, *não se banharam*; *beberam suor* e *comeram pó*. O presente só retorna ao poema após a adversativa *entretanto*, com o verbo *precede*, com o imperativo do *dever* e mais um subjuntivo *seja*.

Na última parte do poema, o presente continua e retoma a marcha do primeiro momento; mas como já foi dito, é um presente da *espera*. O futuro, que aparece tanto na parte 2 como na 4 (*poderá*, *terá*), é duvidoso. Ora, todo esse levantamento serve para inferir que há uma busca pelo tempo e o tempo originário é o presente, e o *retornar a* – o passado – liga-se ao presente. Já o futuro fica em suspenso. Mas esse presente é e não é, pois nem se configura como uma ação válida a qualquer tempo, nem é um futuro iminente, apresentando uma espécie de estagnação (o que se contrapõe à ação); mas esses aspectos também não deixam de ser ação; podemos ver essas relações, principalmente, em dois verbos do poema, na parte 4, *marchar* e *ser*.

Santo Agostinho, na 11ª confissão, potencializa e valoriza o presente, em um eterno hoje: “Todos os vossos anos estão conjuntamente parados, porque estão fixos, (...) e o vosso dia não se repete de modo que possa chamar-se cotidiano, mas é um perpétuo hoje (...)”⁵⁹

⁵⁹ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, pp. 321-322.

E continua, expressando que, se o presente, o hoje, é a eternidade, “o passado já não existe e o futuro ainda não existe” e vai além:

As coisas futuras ainda não existem; e se ainda não existem, não existem presentemente. De modo algum podem ser vistas, se não existem. Mas podem ser prognosticadas pelas coisas presentes que já existem e se deixam observar.⁶⁰

Seguindo a lógica agostiniana, apesar de não existir ainda, podemos vislumbrar o futuro. No entanto isso só é possível quando existe um presente no qual se espelhar, por meio da observação. Mas e se esse presente mostrar-se como um entrave à ação, uma vez que o campo do infinito pertence à existência da espera, ligando o passado e o futuro – “onde se tocam o princípio e o fim”?

É necessário conhecer seu próprio abismo

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:

Nossa existência é vasta expectativa

Tudo marcha para a arquitetura perfeita:

A aurora é coletiva.

O predicado *É necessário*, com o verbo anteposto ao sujeito e o adjetivo *necessário* com implicação de neutralidade, não indica propriamente ação ou estado, mas algo que deveria ser feito e não chega a ser concretizado, soando mais como um conselho do que como uma ação. Em *nossa existência é vasta expectativa*, a existência não se mostra como concreta, pois ela é expectativa; também em *a aurora é coletiva* não há uma ação porque essa aurora não ocorreu, mesmo apresentando verbo no presente; ela, paradoxalmente, é uma espera.

Em um poema como o de Drummond, “A noite dissolve os homens” (Sentimento do Mundo), a aurora difere dessa do poema de Murilo Mendes. Em Drummond há uma espécie de futuro vislumbrado, mas a aurora de fato ocorre nos versos do poema. Apesar de difícil, ela

⁶⁰ Ibidem, p.327.

surge. É inequívoco que em Drummond essa expectativa de aurora se mostre mais consciente, mais alerta à crença geral e coletiva:

(...)
Aurora,
entretanto eu te diviso ainda tímida,
inexperiente das luzes que vais acender
e dos bens que repartirás com todos os homens.
 (...)

Podemos identificar essa aurora, que surge como vislumbre de possibilidade de um recomeço, na imagem de reconstrução que aparece na análise de Murilo Marcondes de Moura à “Carta a Stalingrado” (Rosa do povo):

Stalingrado são as ruínas e a morte, mas é desse crescimento da destruição que poderá ser erigida a ‘cidade do amanhã’. Essa contradição, se assim pode ser chamada, era experimentada por todos na época.⁶¹

No poema de Murilo Mendes isso não acontece. A aurora é prenunciada sem articulação com o presente, a não ser o verbo “é” pairando numa atemporalidade; aliás, é por causa do tempo presente que o eu-poético arrisca uma aurora distante (da expectativa), diferente daquela que se apresenta logo após uma noite, deixando entrever o amanhecer (no poema de Drummond).

Restituir a terra a uma antiga harmonia numa arquitetura perfeita após uma marcha de expectativa me leva a pensar nas “Quatro esperas”, de Antonio Candido, em que ações presentes impregnadas de prenúncios resultariam em uma realidade destruidora, mas dessa destruição viria a redenção.

Mundo das esperas angustiadas, dos atos sem sentido lógico, da surda aspiração à morte individual e social, que formam alguns dos fios mais trágicos do mundo contemporâneo.⁶²

Antonio Candido analisa a espera de maneiras diversas: ações são carregadas de presságios e uma possível destruição seria a alternativa para uma falta de saída; o esperar em

⁶¹ MOURA, Murilo Marcondes de. Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial – Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Op. cit., p. 31.

⁶² CANDIDO, Antonio. “Quatro esperas” in O discurso e a cidade. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 137.

vão pode se configurar como um destino regido por essa espera; ou ainda, ver o presente “como uma espécie de prolongamento do passado, já que ambos são igualados pela rotina que petrifica”. É possível dizer que a espera, nesses casos, é um fim em si e não constitui uma espécie de fracasso, mas sim instiga e não permite o conformismo.

Murilo Mendes observa claramente que a guerra era um acontecimento único e que não poderia permanecer indiferente à renovação de pensamentos e valores diante dela. Por outro lado, quando ela acabasse, seria possível um recomeço, liquidando a mentalidade que ele chama de “feudal”, fazendo surgir novos modos de expressão artística. Ao escrever, em 1944, um texto sobre o pintor Emeric Marcier, Murilo expõe algumas questões sobre esse artista, que estão intimamente ligadas ao seu modo de ver a obra de arte e ao “Poema dialético”:

Em cada homem existe o germe – não direi de um artista criador – mas de um amador de arte que não progride devido a motivos diversos – entre outros, o da escassa chama apostólica dos seus irmãos esclarecidos, o da indiferença ou hostilidade da maioria dos dirigentes e responsáveis pela educação pública, e o de uma organização econômica injusta que põe à disposição, somente de uma minoria privilegiada, os benefícios da cultura, que é um tesouro comum.

(...)

Ele sabe que o drama de Cristo é o drama, não só da coletividade, mas é também seu drama pessoal de artista. (...) O drama do Cristo é o drama de ontem, de hoje e de amanhã. Interpretando o mundo somente com a dimensão do tempo, os artistas não poderão transfigurá-lo. E o mundo marcha para uma transfiguração.⁶³

A poesia é sentida pelo poeta, ao mesmo tempo, como algo profundamente ligado ao destino transcendente do homem e como uma chave de conhecimento, no mesmo patamar da religião ou da ciência.

A poesia para mim vence a morte porque o texto ocupa o nosso espaço intelectual, o texto é uma afirmação de vida, o texto é não só uma projeção da nossa personalidade: é também um ponto de ligação com a comunidade.⁶⁴

Dividido em 4 partes, “Poema dialético” pode ser lido como se fossem 3 (tese, antítese e síntese), já que a parte 2 completa a parte 1. Não é um trabalho acabado; estamos diante de um esboço – do que seja um poema ou um poeta – e por isso ele se mantém em

⁶³ GUIMARÃES, Júlio César Castañon. (org.) Murilo Mendes 1901-2001. Juiz de Fora; UFJF/CEMM, 1999, pp. 62-65.

⁶⁴ Ibidem, p. 122.

transformação. Os poetas da modernidade, que colaboram para que a lira antiga permaneça, são os mesmos que colaboram para o desdobramento da poesia em planos múltiplos.

Sabemos que a palavra dialética tem vários sentidos ao longo da história; mas, se pensarmos nela no seu sentido primeiro de diálogo, em que a partir de pontos de vista diferentes supõe-se um clima de compreensão recíproca, é possível pensar em um diálogo entre o poeta e o leitor. Ou ainda, levar em conta o que o poeta pensava sobre si e sobre a dialética:

Otto Maria Carpeaux disse, certa vez, que eu sou um espírito essencialmente dialético. Isso me trouxe muito conforto. Sim, eu sou dialético, de acordo mesmo com a proposta grega (*sic*), no sentido de estabelecer relação entre tese, antítese e síntese. Existe a tese, a antítese e a síntese em mim. Alguns me acham com espírito de síntese – e eu pretendo tê-lo, pelo menos. Mas, ao mesmo tempo, as antíteses em mim são vigorosíssimas. Examino tudo de vários lados.⁶⁵

Em um primeiro momento, o poeta expõe aquele e aquilo – poeta/poesia – que podem contribuir para uma transformação (segundo a sua visão), nas partes 1 e 2. Em seguida, na parte 3, deparamos com uma interrogação sobre aqueles a quem só restou o inferno – a antítese. Não há uma resposta propriamente; ele nos oferece um “entretanto”, que aparece como uma contradição ao que veio antes – *Entretanto, a transfiguração precede a morte. / cada um deve assumi-la em carne e espírito / para que a alegria seja completa e definitiva*. É interessante verificar que na antítese, o eu-poético precisa viver o oposto a ele mesmo. A experiência vem do que se põe diante dele, não nele próprio. Uma experiência de sofrimento que é do outro e passa a ser dele por extensão, sendo esta a missão da sua poesia.

O poeta parece chegar a uma síntese parcial porque as contradições não são ultrapassadas; a marcha (representação de movimento) é uma espera (representação do estaque). E aqui chegamos ‘ao coração do devir’.

Nesse poema, estamos, decididamente, diante do tempo presente e o que ele tem a nos oferecer: *esboço e transformação, inferno e peste da alma, expectativa*. E num futuro nada

⁶⁵ ARAÚJO, Laís Corrêa de. Murilo Mendes – Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 360.

iminente: *arquitetura perfeita, alegria e felicidade, aurora coletiva*. O que há além do sofrimento e além da poesia? O que o mundo oferece ao poeta senão um sentido dialético para as coisas?

O poeta expõe a condição do eu – ou do homem – que se destrói, mas tentando uma harmonia que faz o poema chegar a tons de irrealidade. A secreta música pertence a todos, mas ninguém a possui; os homens estão abandonados e não há qualquer possibilidade de paz. Esse eu está às margens, nos subúrbios dos sentimentos e das ações.

Estamos diante de uma existência humana em seu sentido provisório, em seus limites, caminhando para uma pátria maior, que seria essa arquitetura perfeita, já que o encontro final seria com o Criador Supremo, não em uma utopia religiosa, mas em uma utopia social, da fraternidade universal, em uma transcendência maior. *A aurora é coletiva* – nesse ponto final do poema, Murilo Mendes coloca a par disso mais uma vez o leitor: a utopia deveria pertencer a todos; a espera é coletiva e por isso mesmo nos levaria a uma reflexão sobre aquilo que cada um carregaria em si para que essa nova ordem fosse alcançada. Ocorreria, então, a mudança eterna das coisas que evoluem, não de modo unidimensional, mas de acordo com um ciclo que realizaria a coincidência dos contrários, e que a superaria. Nesse caso, apenas no plano da hipótese.

Quando seu poema se aproxima da práxis, toma ares de instrumento como propósito de catequizar, numa ótica que só é possível se nos submetemos a um mascaramento da realidade em que o poema, o poeta e o leitor estão inseridos. Essa vontade deve ser permeada pela negatividade, não confundindo vontade com capacidade.

2. Poesia em planos múltiplos

Ofício Humano

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

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

10. *Esperemos na angústia e no tremor o fim dos tempos,*
11. *Quando os homens se fundirem numa única família,*
12. *Quando ao se separar de novo a luz das trevas*
13. *O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,*
14. *Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida.*

“Ofício Humano” é poema homônimo da primeira parte (1943) de Poesia Liberdade. O poema apresenta um mundo como arquivo do poeta, composto por elementos positivos e negativos, ou simplesmente opostos, parecendo necessitar de reajustes, para que se possa chegar a uma unidade.

Nas estrofes 1 e 2, percebemos a utilização de palavras que remetem a uma mudança de atitude e a uma transformação nas ações do poeta. Na primeira estrofe, ‘reajustar’ – atitude do poeta – designa uma recombinação das coisas. O poeta tira do seu arquivo algo que já foi movido e arquivado, para passar por um ‘reajuste’; ou seja, essa mudança proposta pelo poeta é de reorganização do mundo.

E vai retirando... para que sejam reajustadas

Na segunda estrofe, apesar de os verbos se encontrarem no presente, verificamos atitudes que ainda não se concretizaram, configurando um desejo, confirmado pela oração *É preciso*. São propostas quatro atitudes. No verso seis, o vocábulo ‘reunir’ nos remete diretamente à nova atitude proposta pelo poeta de colocar no mesmo plano *dia* e *noite*. No verso sete, o desejo se volta para homens distintos – *divino* e *criminoso*. E no verso nove,

instrumentos musicais indicam essa junção por meio de sentimentos diferentes representados por *ternura* e *sangue*. Nesses três versos observamos elementos contrários sendo unidos; mas, ao verificar o verso oito, as palavras *desdobrar* e *planos múltiplos* parecem contrariar tanto a ideia de elementos pares como a ideia de oposição. Para o poeta, esse desdobramento da poesia em planos múltiplos é justamente o que constitui a unidade, que vem dissimulada em meio aos contrários e à multiplicidade de formas que apresenta.

É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos

Existe um chamamento aos ânimos (*É preciso!*), portanto podemos pensar que a perplexidade diante do mundo e da experiência humana gera um fio tênue de esperança e é com essa ideia de recomeço que o poeta vai trabalhar.

Na terceira estrofe de “Ofício humano”, o poeta não opera atitudes sozinho, mas une os leitores ao seu ofício, por meio da palavra *esperemos*; além disso, as ações estão colocadas em um plano futuro, indicado pela palavra *quando*. Há nessa estrofe, como nas outras, a presença do desejo de unidade e a sua inexistência, representada mais uma vez por elementos contrários – *fundirem/separar-se*. É importante verificar que para o poeta luz e trevas necessitam ‘re-separar’, para que se possa mais do que chegar à unidade, chegar ao *fim dos tempos*, o que significaria uma destruição regeneradora. *Separar de novo a luz das trevas* seria um recomeço.

Princípio e fim ligam-se na poesia muriliana por meio de dois livros bíblicos: Gênese e Apocalipse. No primeiro, antes de o homem existir e tomar consciência de si mesmo, é narrada a criação do mundo, desde quando a terra ainda era vazia:

Deus disse: ‘Faça-se a luz!’ E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas. Deus chamou à luz Dia, e às trevas Noite.⁶⁶

Embora pareça didático aclarar essas passagens, não podemos nos esquecer que a Bíblia e a religião, assim como a vida presente, estão inseridas nos escritos do poeta e são

⁶⁶ Bíblia Sagrada - Edição Pastoral-Catequética. 114ª ed. São Paulo: Ed. Ave Maria. *Gênese*, 1, 3-5, p. 49.

relevantes, pois o conhecimento de textos bíblicos pode elucidar pontos obscuros na leitura do poema, evitando interpretações equivocadas. Entre o livro Gênese e o Apocalipse há o início e o fim – tanto do livro em si como dos tempos. Apesar de o Apocalipse ser mais complexo e mais misterioso, explicita a vitória de Deus, realizada no sofrimento e na morte. Durante essa batalha, o dia perde sua luz, a claridade não é mais necessária, pois é expressa por meio do Cristo. Contudo, ao fim desta grande guerra, um novo mundo se manifesta e então, novamente, a luz separar-se-á das trevas, que não existirão mais.

Já não haverá noite, nem se precisará da luz de lâmpada ou do sol, porque o Senhor a iluminará.⁶⁷

A última estrofe de “Ofício humano” parece confirmar essa ligação ao texto bíblico:

*Esperemos na angústia e no tremor o fim dos tempos
Quando os homens se fundirem numa única família,
Quando ao se separar de novo a luz das trevas
O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida.*

A vinda do Cristo, anunciada pela nuvem, pode ser um presságio de misericórdia confirmado pela presença da Serpente arrastada, a mesma serpente que no livro Gênese seduz Eva no paraíso. Mas, no poema, não se trata apenas de reafirmar a promessa do Messias; pode-se considerar também o fazer humano, ou melhor, o fazer poético como um trabalho de reajuste e de ação no mundo, que liga Cristo e poeta.

Se pensarmos a história do Cristo como verdadeira e se ela for especial por ter um caráter sagrado, ele pode ser considerado um mito vivo. Mas, segundo Mircea Eliade não precisa ser verdadeiro para ser um mito vivo; o mito é “vivo no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à sua existência”⁶⁸. Podemos, então considerar o Cristo de ambas acepções:

⁶⁷ Bíblia Sagrada - Edição Pastoral-Catequética. Op. cit., Apocalipse, 22,5.

⁶⁸ ELIADE, Mircea. Mito e realidade. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 8.

Viver os mitos implica, pois, uma experiência verdadeiramente 'religiosa' (de religar-se com o princípio), pois ela se distingue da experiência ordinária da vida cotidiana.⁶⁹

Levando em consideração que a imagem apocalíptica traz em si uma mensagem otimista, apesar de haver a destruição, o fim do mundo traria a purificação, a restauração do paraíso. Esse otimismo, trazido na figura do Cristo pode ser considerado, na obra de Murilo Mendes, como uma reação ao pavor da história.

Mas é óbvio que, para os cristãos de todas as confissões, o centro da vida religiosa é construído pelo drama de Jesus Cristo. Embora representado na História, esse drama possibilitou a salvação; conseqüentemente, existe apenas um meio de obter a salvação: repetir ritualmente esse drama exemplar e imitar o modelo supremo, revelado pela vida e pelo ensinamento de Jesus.⁷⁰

Para Murilo Mendes, educado desde criança como católico⁷¹, mesmo já na infância reconhecendo as armadilhas de uma doutrina, o Cristo religioso aparece no poema como uma metáfora da redenção, daquilo que seria o ideal. E o poeta liga-se a essa metáfora na busca por uma criação poética que represente a sua experiência individual.

Poesia Liberdade, como lembrado anteriormente, foi dedicado aos poetas moços do mundo. Assim como em “Ofício humano”, em diversos poemas há a referência ao fazer poético e à condição do poeta como homem que age em função de uma poesia que parece se constituir como um ofício em busca da restituição de uma antiga harmonia do mundo, representada no plano do mito e do alusivo.

O poema “Poeta futuro”, de As metamorfoses, anuncia atitudes que parecem já configuradas em “Ofício humano”:

*Não acabará de apagar o pavio que ainda fumega,
Transformando o aço de sua espada
Em penas que escreverão poemas consoladores*

⁶⁹ Ibidem, p. 22.

⁷⁰ Ibidem, p. 146.

⁷¹ “Educam-me na religião católica, aos seis anos meu pai e o catequista transmitem-me uma informação fundamental, todos os homens são filhos do Pai celeste, iguais diante d’Ele, irmãos, remidos pelo sangue de Cristo, sem diferença de raça, credo, classe ou ideologia, mais tarde leio bibliotecas sobre religião cristã e outras, nenhuma doutrina me pareceu tão atual como aquela; frequentam nossa casa durante as férias primos pelo lado materno, um ateu, um positivista, um maçom, um espírito; meu pai, católico praticante, recomenda-nos respeito pelas opiniões deles, recebo muito cedo minha primeira lição de ecumenismo; (...)” “Religião”, A idade do serrote in Poesia completa e prosa. Op. cit., p. 916.

O poeta indica que a poesia iria em *múltiplas direções*, que seriam responsáveis pelo equilíbrio e, portanto, pela unidade. Sua pena é permanente – antiga, futura, eterna; mesmo assim, ela é contraditória, pois, ao mesmo tempo, ela demonstra os abusos do homem contra o próprio homem, por exemplo, em “Tempos duros” (*Longas filas de homens e crianças/Caminham pelas mornas avenidas/Em busca da ração de sal, azeite e ódio*) ou em “A ceia sinistra” (*Abraçados à vasta mesa circular/Comemos o que roubamos aos mortos conhecidos e anônimos*) e a busca pelo fim do sofrimento, sintetizada na última parte de “Janela do caos” (*Pulsção da humanidade/Que desde a origem até o fim/Procura entre tédios e lágrimas/Pela carne miserável,/Entre colares de sangue,/Entre incertezas e abismos,/Entre fadiga e prazer.*), saindo do campo da fantasia para ser uma poesia agindo no mundo.

Murilo extrai do cristianismo uma dupla concepção de poesia. Da poesia como martírio, isto é, como testemunho sofrido, e mais ainda como registro do sofrimento coletivo. E da poesia como agente messiânico, selo verbal da redenção.⁷²

Ele não age sozinho; poeta e leitor fazem parte do espetáculo angustiante do mundo.

A conversão do eu em tu (...) não pode realizar-se sem que antes o mundo reapareça. A imaginação poética não é invenção, mas descoberta da presença. Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros.(...)
O homem quer identificar-se com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem cessar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado.⁷³

Ele não quer apenas desempenhar um ofício humano, mas quer que sua poesia também apareça como um elo comunicante entre a carne e o espírito, o divino e o pecado, o amor e o ódio; somente a partir da harmonia entre esses elementos seria possível chegar ao equilíbrio. Contudo, o poeta e a poesia não surgem em um mundo pacífico; ao contrário, há sofrimento, angústia e dor, não há totalidade no mundo. Nesse sentido, os aspectos religiosos estão em

⁷² MERQUIOR, José Guilherme. “Notas para uma murilosopia” apud MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Op. cit., p. 15.

⁷³ PAZ, Otávio. “Os signos em rotação” in *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 102, 122, 123.

descompasso com as imagens criadas e talvez essa seja a chave de leitura que devemos percorrer para encontrar os significados dessa busca. Surge, nesses momentos, um problema formal que compromete a profundidade das imagens, vazando o verso e dando lugar a um utilitarismo religioso, o que se mostra um entrave à forma poética.

Para Sartre a poesia está no mesmo campo da pintura e da música; ela antes representa e não expressa: “Não se pintam significados, não se transformam significados em música; sendo assim, quem ousaria exigir do pintor ou do músico que se engajem?”:

Mas, dirá você, e se o pintor fizer casas? Pois, bem, precisamente, ele as faz, isto é, cria uma casa imaginária sobre a tela e não um signo de casa. E a casa assim manifesta conserva toda a ambigüidade das casas reais. O escritor pode dirigir o leitor e, se descreve um casebre, mostrar nele o símbolo das injustiças sociais, provocar nossa indignação. Já o pintor é mudo: ele nos apresenta um casebre, só isso; você pode ver nele o que quiser. Essa choupana nunca será o símbolo da miséria; para isso seria preciso que ela fosse signo, mas ela é coisa.⁷⁴

Sendo assim, ele nega a possibilidade de engajamento da poesia, considerando esta como contemplação e a prosa, por sua vez, como ação. Ele ainda afirma que a poesia se serve da palavra como coisa e como o poeta não sabe se servir dela como signo de um aspecto do mundo, vê na palavra a imagem – representação – de um desses aspectos.

Se assim é, compreende-se facilmente a tolice que seria exigir um engajamento poético. Sem dúvida a emoção, a própria paixão – e por que não a cólera, a indignação social, o ódio político – estão na origem do poema. Mas não se exprimem nele, como num panfleto ou numa confissão. À medida que o prosador expõe sentimentos, ele os esclarece; o poeta ao contrário, quando vaza suas paixões em seu poema, deixa de reconhecê-las; as palavras se apoderam delas, ficam impregnadas por elas e as metamorfoseiam; não as significam aos seus olhos. A emoção se torna coisa, passou a ter a opacidade das coisas; é turvada pelas propriedades ambíguas dos vocábulos em que foi confinada.⁷⁵

Além de o autor ver na poesia um enclausurar de palavras, ele acredita que um bom escritor não se apegue à forma, mas se preocupe primeiro com o conteúdo a ser tratado e não como esse conteúdo será apresentado. Isso é controverso se pensarmos que a relação entre forma e conteúdo é responsável em grande parte pelas tensões e revelações de uma obra de

⁷⁴ SARTRE, Jean-Paul. Que é literatura? 3ª ed. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo; Ática, 2004, p. 12.

⁷⁵ Ibidem, p. 17.

arte que se queira ou não engajada. Ainda assim, Sartre, nesse texto, considera que a boa obra e que o bom engajamento só se dão quando o conteúdo precede a forma⁷⁶.

Ao citar a poesia contemporânea (de seu tempo), considera o poeta como um perdedor que testemunha a sua própria desgraça, transformando-a em desgraça humana geral⁷⁷. Se o pensador admite que haja na poesia algum tipo de engajamento, mesmo que representado pelo empenho na derrota, ele admite também que na poesia há um quê de prosa e nos deixa uma brecha para discordar da ideia de que a poesia não possa ser engajada de alguma maneira em nome do que ele chama êxito maior. Ele nos fala em pura poesia e pura prosa, matéria difícil de encontrar. Ademais, se há impurezas nos gêneros, mesmo que sejam delimitadas, podemos encontrar o engajamento na poesia sem ser prosaica ao extremo e sem perder a partida, para usar seus termos.

Otávio Paz contradiz a reflexão de Sartre sobre poesia pura:

Um poema puro não poderia ser composto de palavras e seria literalmente, indizível. Ao mesmo tempo, um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. (...) O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta.⁷⁸

Mas a questão não é apenas essa (poesia pura). Se a poesia se aproxima da opacidade e da não significação, enquanto a prosa se mostra distanciada da forma, mas com transparência e como instrumento, esse engajamento que se revela em alguns poemas de Murilo Mendes – próximos da prosa – faz os poemas perderem densidade, pois eles apresentam uma linguagem a serviço de um sentido para além dela, que seria uma intencionalidade voltada para uma ação sobre o leitor.

⁷⁶ Ibidem, p. 23.

⁷⁷ Ibidem, p. 32

⁷⁸ PAZ, Otávio. “A consagração do instante” in Signos em rotação. Op. cit., pp. 51, 52.

Mas lembremos Adorno, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, ao mencionar a concretude da forma e a questão social:

Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito. Se isso for algo mais que um lugar-comum daquela estética que tem sempre à mão, como panaceia universal, o conceito do simbólico, então isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no *médium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema.⁷⁹

Portanto, o agir e a iluminação sobre o mundo/na sociedade estariam sim numa poesia densa e não necessariamente voltada para o exterior. A vinculação ao externo em Murilo Mendes, no que diz respeito à religião, deve ser buscada nos trechos em que ela está menos evidente e mais distante do que ele pensava fazer.

O instante do autoesquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste no sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo.⁸⁰

A questão em Murilo Mendes não é apenas de engajamento; diz respeito também à maneira como insere a religião, em alguns momentos da obra, mascarando o fracasso histórico-social em que está imersa⁸¹.

⁷⁹ ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade” in op. cit., p. 72.

⁸⁰ Ibidem, p. 75.

⁸¹ Em estudo sobre a poesia de Drummond (Drummond: uma poética do risco. São Paulo: Ática, 1977), Iumna Maria Simon deixa claro que todos querem encontrar no poema, ao se propor analisar poesia, o seu estatuto próprio de objeto e as relações dialéticas que mantém com outras formas de vida social. A questão a que devemos nos ater é qual o estatuto próprio dos poemas analisados e quais relações pretendemos trabalhar. Além disso, a estudiosa nos alerta que soluções e fórmulas não existem. Contudo, ela dá algumas dicas, como registrar e aproximar formulações teóricas e críticas que pareçam fecundas para um estudo integrativo do texto poético. Na tentativa de perceber dialeticamente as relações entre a especificidade da obra literária e a realidade histórico-social, Iumna analisa como fazer a passagem de um nível a outro, levando em consideração que a obra não é completa em si mesma e que devemos notar a situação na qual foi realizada e os interlocutores a que respondeu. Sendo o assunto poesia, indica que a linguagem poética é um discurso fechado, um “ser de palavras” que poderia se negar, por sua própria natureza, a esse tipo de indagação e vai abrir a discussão para as controvérsias ou aporias dentro do pensamento dialético no relacionamento da obra literária com a realidade.

Outro poema do mesmo livro que apresenta tais características é “Murilo Menino”, no qual não é propriamente o projeto ético religioso que apresenta um aspecto ambíguo, mas a forma como ele se apresenta. Importante ressaltar que, tanto em “Ofício Humano” como em “Murilo menino”, é na última estrofe, ou seja, na conclusão do poema que a questão religiosa vai se apresentar numa linguagem mais instrumentalizada:

*Eu quero montar o vento em pêlo,
Força do céu, cavalo poderoso
Que viaja quando entende, noite e dia.*

*Quero ouvir a flauta sem fim do Isidoro da flauta,
Quero que o preto velho Isidoro
Dê um concerto com minhas primas ao piano,
Lá no salão azul da baronesa.*

*Quero conhecer a mãe-d'água
Que no claro do rio penteia os cabelos
Com um pente de sete cores.*

*Salve salve minha rainha,
Ó clemente ó piedosa ó doce Virgem Maria,
?Como pode uma rainha ser também advogada.*

O poema começa com uma imagem típica muriliana: *montar o vento em pêlo*. A seguir, saímos do plano metafórico da primeira estrofe para adentrar a infância do poeta e as reminiscências de um mundo todo particular em que está o velho Isidoro, as primas, o piano. Na terceira estrofe, voltamos a um mundo de fantasia, mas não aquela primeira construída de imagens surreais e sim uma fantasia do imaginário coletivo (*a mãe d'água*). Apesar de as três estrofes incitarem para o fragmento, pois as coisas desejadas pelo eu-poético são de campos significativos diferentes, formam um todo compreensível, orgânico. Se há algum tipo de estranheza, ela aparece como um choque poético – na primeira estrofe – e não como algo fora do conjunto.

Vamos supor que o poema fosse composto apenas por essas três estrofes: poderíamos dizer que é um poema sem grandes complicações. Porém, ao ler a quarta estrofe, podemos nos perguntar se ela de alguma maneira faz parte do restante. Muda o tom, muda o conteúdo,

muda o ritmo do poema, e seja qual for a intenção do poeta ao inserir a Virgem Maria como advogada para os seus desejos – isso também é pura especulação de minha parte – não casa com os outros versos, apresentando problemas na fatura do poema, que parecem externos à sua composição.

De uma maneira menos explícita, o “Poema presente”, também na última estrofe, nos serve de exemplo para esse desacerto formal:

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

*Vergéis tranqüilos
Disfarçam espadas.*

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

A princípio, esse poema foi intitulado “Poema presente e futuro”, mas nas suas correções, Murilo Mendes optou por “Poema presente”⁸². Ao retirar a palavra “futuro”, há uma espécie de expectativa de que apenas o tempo presente seja reconhecido como um tempo de mutilação e espera, sendo o futuro responsável pela conexão com a esperança. Mesmo com o recurso ao sagrado e a possibilidade remota de o Cristo ser a luz de um porvir, resta ao poeta viver o presente, como se ele não tivesse fim e como se o fim fosse exatamente essa vivência, que se traduz na própria ação de escrever o poema.

Em muitos poemas reconhecemos o sucesso no tratamento da forma, bem como a vinculação das imagens a algum tipo de surrealismo em que a questão religiosa não escapa ao modo de ser da lírica.

⁸² MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Op. cit., p. 1674.

Choques

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

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

A princípio, podemos afirmar que esse é um poema mais conceitual, em que a ideia prevalece sobre as imagens. Ou melhor dizendo, elas podem ser consideradas fracas diante de outras imagens murilianas. Porém, isso não nos impede de verificar algumas características significativas no poema.

Na primeira estrofe há *o choque* quatro vezes; podendo-se verificar que existe uma relação de conflito e oposição, bem como de embate de dois ‘corpos’ em movimento. Apesar de ser uma estrofe marcada pela ausência de verbos, ela é caracterizada pela ação a partir da própria palavra *choque* e do uso das preposições *de*, *com* e *contra*. Quando há *o choque de... com...*, a preposição *de* marca a procedência do choque, ativa o movimento, ao mesmo tempo em que a preposição “com” promove uma relação sintática de associação. Essa construção repete-se três vezes. A aproximação que ocorre entre os termos não é pacífica, pois é iniciada pelo embate. Assim, as relações sintáticas e semânticas vão acompanhando o movimento do poema. No caso da preposição *contra*, ela indica o choque em direção a um limite próximo, porém, em direção contrária, fortalecendo a noção de oposição e hostilidade. Além das

relações sintáticas preposicionais e da palavra *choque*, outras indicam o movimento ou a falta dele: *velocidade, emigrantes, inércia, linhas retas*.

*O choque de teus pensamentos furiosos
Com a inércia da boca e dos braços de outros.*

A tensão aparece entre *teus* e *de outros*; aqui surge um interlocutor a quem o poeta se dirige. Enquanto os pensamentos trabalham, há uma falta de ação do outro, que não age e não se comunica. O poeta apenas vê a situação, ele não participa dela efetivamente.

*O choque dos cerimoniais antigos
Com a velocidade dos aviões de bombardeio.*

O antigo expresso nesse verbo vem a partir da festividade (cerimoniais), enquanto o moderno traz a tecnologia dos aviões que é utilizada na celebração da guerra.

*O choque das roseiras emigrantes
Com o silêncio das linhas retas nas janelas.*

A personalização das flores é ponto comum em Poesia Liberdade: *Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca* (“Poema da tarde”). Mas, aqui, as flores se chocam com o silêncio das *linhas retas nas janelas*.

Na segunda estrofe o poeta usa verbos e a ação é direta – *calcula, choca-se, ruma, mirando* –, ou seja, o embate é mais visível do que na primeira, enquanto as imagens são mais ‘absurdas’ – lembrando o surrealismo –, fugindo da realidade empírica em uma gradação metafórica da primeira para a segunda estrofe.

A partir da lógica do real é possível compreender um choque de ideias que querem se tornar concretas, com a falta de ação das pessoas – inércia de boca e braços. Nesse caso, a metáfora é facilmente apreendida. Porém, ao se tratar de rosas que emigram e armários que ruminam, o significado torna-se mais complexo. As características, que são próprias de seres animados, passam a fenômenos da natureza ou a objetos inanimados. O cálculo é produzido pela tempestade; o farol, além de lúcido, vê e produz sentimentos.

O “choque com” pode ser considerado um choque ao encontro de, revelando que não há movimento oposto, enquanto o “choque contra” pode ser “de encontro a”, revelando desconcerto. E um terceiro ‘tipo’ de choque em que os elementos esbarram reciprocamente – “choca-se”

*A tempestade calcula um choque de distâncias
Com o lúcido farol e seus presságios.*

*Chocam-se as águias arredando a noite
Com o armário que, inalterável, rumina.*

Formam-se choques em cadeia, produzindo um embate pela relação do conceito e do elemento díspares, em que o poeta contempla o mundo de forma ostensivamente plástica, Tateando através da arte uma maneira de extrapolar a manifestação caótica do mundo e da vida.

Murilo identifica-se com o surrealismo desde os anos 20, quando junto aos amigos Ismael Nery e Aníbal Machado descobre o movimento. Em Retrato-Relâmpago sobre Breton, afirma:

Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de full time? Nem o próprio Breton. 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 díspares.⁸³

Para conseguir esse efeito, Murilo utiliza-se de imagens desconcertantes. No Manifesto Surrealista, Breton, falando sobre a influência de Reverdy, distingue a imagem surrealista:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e corretas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá.⁸⁴

(...)

*Estabeleci relações entre o homem e a mulher
Entre as fusões do sol e o saco de zangões
Entre as grutas encantadas e a avalanche*

⁸³ MENDES, Murilo. Poesia Completa e Prosa. Op. cit., p. 1238.

⁸⁴ BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. 3ª ed. Lisboa: Moraes, 1979, p.42.

Entre as olheiras e o riso nas situações desesperadas
Entre a méloa heráldica e a estrela do alho
Entre o fio de prumo e o ruído do vento
Entre a fonte com formigas e a cultura das framboesas
Entre a ferradura e a ponta dos dedos
Entre a calcedônia e o inverno em alfinetes
Entre a árvore com pupilas e o mimetismo constatado
Entre a carótida e o espectro do sal...
 (...)

Nesse poema de Éluard (“A necessidade”), temos um exemplo semelhante a “Choques” em que estabelecer relações e diminuir as diferenças entre a percepção física e a representação mental seria uma síntese necessária.

O universo poderá ser reduzido a uma grande metáfora; claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria. Contrariando Gertrude Stein, uma flor desde o início era para mim uma flor e mais que uma flor; um bicho era um bicho mesmo e ainda mais que um bicho.⁸⁵

O poeta quer que enxerguemos o choque das *águias arredando a noite com o armário que, inalterável, rumina*. Poderíamos, sem vacilar, afirmar que essa é uma imagem surreal, na qual tentar visualizar um significado, por si só, demonstra um embate com a própria realidade. Queremos ‘ver’ mentalmente aquilo que se lê. Ao aumentar o campo de visão, já não há mais diferenças entre aquilo que é e aquilo que pretende ser. Breton fala em um “olhar em estado selvagem”:

Parece-me que posso exigir muito de uma faculdade que, acima de quase todas as outras, me dá vantagem sobre o real, sobre o que vulgarmente se entende por real. (...) Não importa que haja uma sensível diferença entre as coisas invocadas e os seres reais, pois a qualquer momento essa diferença deixa de ter importância para mim.⁸⁶

Quando questionado sobre um dom da natureza que desejava possuir, não é à toa que Murilo Mendes respondeu “um super olhar”⁸⁷. Por meio de um super olhar, o mundo exterior seria visto de maneira diferente sob novos aspectos, novas formas seriam observadas e, possivelmente, novas combinações encontrariam uma linguagem mais imagética.

⁸⁵ MENDES, Murilo. “O olho precoce”, *Idade do serrote* in *Poesia completa e Prosa*. Op. cit., p. 973.

⁸⁶ CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, pp. 408, 409.

⁸⁷ MENDES, Murilo. “Resposta ao questionário de Proust” in *Poesia completa e Prosa*. Op. cit., p. 51.

Otávio Paz expõe o seguinte sobre a criação de imagens e seus novos significados:

Desejosos de restaurar a dignidade filosófica da imagem, alguns não vacilam em buscar o amparo da lógica dialética. Com efeito, muitas imagens se ajustam aos três tempos do processo (...) Não é necessário recorrer a uma possível enumeração das imagens para dar-se conta de que a dialética não abarca a todas. Algumas vezes o primeiro termo devora o segundo. Outras o segundo neutraliza o primeiro. Ou não se produz o terceiro termo e os dois elementos aparecem frente a frente, irreduzíveis, hostis. (...) Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários.⁸⁸

Não se produz o terceiro termo, principalmente quando o choque é “contra”: *O choque da foice contra o cristal dos milionários // O choque do tempo contra o altar da eternidade.*

Nos outros versos também não se consegue alcançar uma síntese; e aqui podemos repetir sem medo de redundância as palavras de Otávio Paz: “os dois elementos aparecem frente a frente, irreduzíveis, hostis”.

Em “Poema dialético”, o poeta tenta captar aquilo que sabe ser impossível. Em “Choques”, ele mostra, por meio das imagens criadas, a possibilidade de alcance da *liberdade no horizonte*, que deve conviver com os *erros do século*. E aqui cabe ressaltar algumas palavras de Murilo Mendes a Francis Picabia, em carta de 1949, por ocasião do lançamento de Janela do caos:

Não sou um surrealista ortodoxo, mas devo confessar que o surrealismo sempre exerceu sobre mim um grande fascínio. Acho que há muita surrealidade mesmo em certos clássicos; que há um estado surrealista na vida, um estado que com frequência se esconde, mas que todavia se revela em toda sua estranheza e sua angústia. Esse estado transparece inevitavelmente em meus poemas. Em lugar de buscar uma correspondência gráfica possível e que maltrata tanto os textos, o senhor encontrou o núcleo mesmo dessa poesia em sua surrealidade, no centro do debate entre a ordem e a loucura que continua sendo o grande debate de minha vida. O senhor surpreendeu o segredo que se esconde por trás de um texto, o segredo que a poesia atual tende a manifestar, e que um poeta de que gosto muito, Pierre Jean Jouve, resumiu em três palavras – inconsciente, espiritualidade e catástrofe.⁸⁹

O modo como o poeta se apropria das imagens desconcertantes para compor o poema “Choques” demonstra sua capacidade de absorção da arte moderna combinatória, apesar de alguns clichês, como *a pomba mirando a liberdade no horizonte*; mesmo assim, o poema

⁸⁸ PAZ, Otávio. “A imagem” in Signos em rotação. Op. cit., pp. 39 e 45.

⁸⁹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. (org) Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção. Op. cit., p. 96.

ganha um novo colorido, em alguns momentos de difícil acesso, mas que são mais propícios ao mundo caótico em que estão inseridas. Então, desse movimento sobressai a violência do choque das duas camadas estranhas entre si e, a partir de enunciados semanticamente simples, encontra-se uma tensão, insólita e recíproca, entre os elementos presentes, em maior ou menor grau. Ao colocar os elementos da vida no embate como reflexão, apresenta o problema de enfrentamento, no qual não há plenitude. Essa poesia, mais que fugir, apresenta as contradições e os problemas do mundo, sem tentar resolvê-los.

Se em alguns poemas de Poesia Liberdade conseguimos enxergar um tom mais prosaico e instrumentalizante como em “Murilo menino” e “Ofício humano”, nos quais vemos versos se perderem em meio a citações bíblicas que mascaram as imagens e aludem a um catolicismo que toma o primeiro plano em detrimento das imagens, outros poemas apresentam maior densidade aos entraves da poesia, mais ainda do que em “Choques”, como é o caso de “Aproximação do terror” (com exceção para o verso *A marcha do número 666*):

1
Dos braços do poeta
Pende a ópera do mundo
(Tempo, cirurgião do mundo):-

O abismo bate palmas,
A noite aponta o revólver.
Ouçõ a multidão, o coro do universo,
O trote das estrelas
Já nos subúrbios da caneta:
As rosas perderam a fala.
Entrega-se a morte a domicílio.

Dos braços...
Pende a ópera do mundo.

2
Tenho que dar de comer ao poema
Novas perturbações me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.

*O ouvido soprando sua trompa
Percebe o galope
A marcha do número 666.*

*Palpo a Quimera,
O tremor
E os jasmins da palavra “jamais”.*

3
*Dos telhados abstratos
Vejo os limites da pele,
Assisto crescerem os cabelos dos minutos
No instante da eternidade.
Vejo ouvindo, ouço vendo.
Considero as tatuagens dos peixes,
O astro monossecular.
Os rochedos colocam-se máscaras contra pássaros asfixiantes.
A grande Babilônia ergue o corpo de dólares.
Ruído surdo, o tempo oco a tombar...
A espiral das gerações cresce.*

Em um ensaio sobre esse poema⁹⁰, Murilo Marcondes de Moura, já na introdução, esclarece que “Aproximação do terror” é um “poema típico muriliano por duas características: o aparente esgarçamento da composição e a tonalidade religiosa, que neste caso é angustiada”.

Esta confluência de procedimentos artísticos ultramodernos (a técnica da montagem, por exemplo) e a visão católica é essencial no poeta e muitas vezes incomoda. É um traço flagrante que se manifesta não só no movimento geral da obra, mas também no detalhe, tal como neste poema.⁹¹

O crítico mostra, ainda, que a primeira característica é ressaltada pela composição do poema em partes, que por meio da leitura vão sendo esquecidas ou ficam como resquícios mantidos na memória. A forma de composição se afasta da lógica, o poema se monta a partir de centros em fuga, com estrutura irregular e fragmentada, além de a unidade impor-se ao leitor como um enigma, mostrando um poeta extremamente lírico, que a partir de um poema dividido em três partes, vai em busca da deformação e do insólito. A segunda característica

⁹⁰ MOURA, Murilo Marcondes de. “Os jasmins da palavra jamais” in op. cit., pp.105-123.

⁹¹ Ibidem, p. 106.

apresenta-se por meio de elementos avulsos que compõem um conjunto fragmentado, assim como sugere vínculos intertextuais com outros discursos.

O autor do ensaio observa que o mais importante da leitura é compreender como o fazer poético, ao incorporar a visão religiosa ao momento histórico, possibilita criar centros bem definidos, mesmo isso ocorrendo por meio da interação problemática entre o estético, o religioso e o social. Nessa esfera, a religião seria o plano divino da salvação; a história um derivativo disso; e a poesia apareceria como elo comunicante entre os dois – divino e profano – que são unidos pela montagem.

Se em “Ofício humano” o poeta diz o que deve ser feito em relação à poesia, em “Aproximação do terror” ele se mostra como um espectador impotente diante dos acontecimentos, mesmo que a ópera do mundo esteja em seus braços. A ação dá lugar à contemplação.

“Aproximação do terror” apresenta, ao mesmo tempo, o fragmento e a totalidade. Essa corrobora o fragmentário e luta mal contra ele, uma vez que estamos diante de um mundo também fragmentado em que a totalidade não se faz de maneira nenhuma verificável. Assim, o poema dividido em suas três partes vai compor um todo ruidoso, em versos que se completam e se anulam. E, se para o poeta não há equilíbrio sem oposição, o pavio que ainda fumeja deveria continuar aceso e se desdobrar em poesia de planos múltiplos.

Não há mais a possibilidade de ser livre ou se insurgir contra os acontecimentos históricos, embora a forma utilizada em “Ofício humano” exija a saída pela redenção. Dessa maneira, a poesia corre o risco de ter sua matéria transformada em subjetivismo extremado e o seu sentido tornar-se patético ou desfigurado. Ou seja, em alguns momentos a linguagem parece não dar conta do problema tratado. Por outro lado, ela expõe o problema.

Neste caso, a constituição do sentido da vida não se dá e o eu-lírico, por mais que tente não se reconhece, pois o mundo da individualidade está amplamente afetado. Para que a sua

obra seja maior, ele deve fugir da representação de uma poesia linear apreensível – momento em que ele se preocupa menos com o lado estético e esquece a dimensão formal – que pode florear a sua obra e perder o teor de verdade. Tentando tornar mais claro: a obra foge do teor de verdade quando espera que todos os homens, num sentido amplo e genérico, sem especificidade e tendendo à abstração, façam parte de uma mesma família (*Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso/(...)/ Quando os homens se fundirem numa única família*).

Por outro lado, quando o poeta cria imagens desconcertantes e essas imagens conseguem nos deixar sem respostas simples, conseguimos verificar o trabalho lírico e moderno de Murilo Mendes, em que se criam choques que ajudam a compor interessantes mosaicos partindo de metáforas complexas e tomando emprestado do surrealismo alguns mecanismos que levam o leitor a campos da contradição própria da boa poesia muriliana.

Essas questões ficando em evidência, podemos nos perguntar qual o sentido da aposta em um equilíbrio e até levantar a suspeita de que, no fundo, essa aposta se faça antes em favor da extrema dificuldade do equilíbrio a partir do fazer poético e que sua aspiração como poeta modernista ao ver, como um agente messiânico, a redenção a partir da palavra poética, seja menos redenção e mais experiência e relutância por meio do trabalho artístico em aceitar o todo degenerado que se apresenta ao seu estado de visionário.

É ora no ambiente lírico, ora no ambiente religioso, ou tentando casar os dois, que Murilo Mendes procura suas formas de reivindicação em uma sociedade racionalizada e voltada para os ideais industriais:

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que a situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.⁹²

⁹² ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade” in op. cit., p. 69.

O intento das leituras é não só perceber a atitude do poeta de em alguns casos pular a própria sombra, para utilizar uma expressão de Roberto Schwarz, mas do outro lado da moeda, seguir as pistas que nos levam ao projeto maior da poesia muriliana, que acontece quando tanto a dissonância das imagens quanto a conformidade do projeto vai contra essa afirmativa e contra esse desejo de união, demonstrando a fratura entre o eu e o mundo⁹³.

⁹³ Ibidem.

3. Entre goles de delírios

Elegia Nova

1. *O horizonte volta a galope*
2. *Curvado sob o martelo.*
3. *É noite: e dói.*
4. *Esta cidade irregular desfeita,*
5. *Roseiras de peles de homens,*
6. *Torres de suplícios,*
7. *Campos semeados de metralhadoras,*
8. *O rendimento dos abismos.*
9. *O mar perde suas folhas.*
10. *A cruz gerou um universo de cruzes,*
11. *O sol deixou de rir,*
12. *As árvores tomaram luto verde.*
13. *Sento-me sozinho com pavor do tempo,*
14. *Procurando decifrar*
15. *A maquinária imóvel das montanhas.*
16. *Não há ninguém, e há todos.*
17. *E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra*
18. *Estendidos no meu coração*
19. *(Tambores da eternidade,*
20. *Substância da esperança,*
21. *Ó vida rasgada*
22. *Entre dois goles de delírios)*
23. *Morte, appetite de ressurreição, grande insônia.*

O poema “Elegia Nova” abre a leitura do *Livro Segundo* de Poesia Liberdade com seus 23 versos. Nele, vamos encontrar o tom de tristeza e desalento de um eu-lírico que busca saídas em meio a uma vida cindida. A experiência da Segunda Guerra Mundial é uma motivação evidente para a escrita desse canto amargo.

Entre os artistas de todo o mundo tornou-se urgente o compromisso social. Murilo Mendes insere-se a seu modo nesse movimento e com isso muda sensivelmente sua poesia. Além dos aspectos sociais, alguns acontecimentos pessoais compuseram, no início dos anos 40, um quadro dramático para a inserção do poeta.⁹⁴

⁹⁴ MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: A poesia como totalidade. Op. cit., p. 97.

A princípio, podemos pensar no poema como reunindo ‘elementos de um quadro surrealista’. Os vários fragmentos que compõem o poema lembram imediatamente o procedimento mais comum aos surrealistas, a montagem, em que as imagens se articulam em planos e cenas cujo significado se mostra pelo modo como essas unidades colaboram ou colidem umas com as outras na mente de quem lê o poema.

No cinema, Eiseinstein considera a montagem como idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes⁹⁵. Nos poemas de Murilo Mendes, esse procedimento gera novos significados em que é possível reconhecer uma terceira possibilidade de significação, distinta da realidade empírica; cria-se ali uma nova lógica da realidade poética. O procedimento da montagem não é, na obra de Murilo, utilizado como automatismo; há sempre um momento subjetivo e racionalizado que se mostra no trabalho da montagem muriliana. Não queremos aqui dizer que na montagem surrealista não haja subjetivismo, mas eles queriam mostrar que não havia uma organização racional.

Já no primeiro fragmento, ou primeira estrofe, o poema traz a visão do horizonte personificado e que galopa. Assim, a característica de galopar, ligada ao cavalo primeiramente na realidade empírica, surge como um retorno do horizonte. Mas a velocidade é amansada pela curvatura, ficando presa abaixo do martelo. A imagem é estranha e não nos deixa outra possibilidade que não seja o choque e o vão desejo de visualizar os versos de forma pictórica.

O horizonte volta a galope

Curvado sob o martelo.

Nesses dois versos há uma relação de dependência entre a natureza e o elemento forjado pelo homem: horizonte e martelo. Essa relação se intensifica ao longo do poema e prepara o leitor para o que vem em seguida. O tom de desespero é intensificado pelo verso *É noite: e*

⁹⁵ Utiliza-se aqui a ideia de montagem de Eiseinstein, seguindo o conceito de Roman Jakobson de que a montagem é uma modalidade específica de articulação de signos tão válida para o cinema como para a poesia. Referências mais bem discutidas em CARONE, Modesto. Metáfora e Montagem. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

dói. É interessante pensar esse verso em relação às notas sobre as variantes do poema. Nas correções de Murilo Mendes para a edição de Poesia Liberdade, em Poesias (1925-1955) com data de 1959, há a modificação de *faz mal* para *e dói* e o seguinte dizer: “Quase uma citação de Drummond”. Segue o poema, implícito no comentário, que está no livro A Rosa do Povo⁹⁶:

Passagem da noite

*É noite. Sinto que é noite
não porque a sombra descesse
(bem me importa a face negra)
mas porque dentro de mim,
no fundo de mim, o grito
se calou, fez-se desânimo.
Sinto que nós somos noite,
que palpitamos no escuro
e em noite nos dissolvemos.
Sinto que é noite no vento,
noite nas águas, na pedra.*

*E que adianta uma lâmpada?
E que adianta uma voz?
É noite no meu amigo.
É noite no submarino.
É noite na roça grande.
É noite, não é morte, é noite
de sono espesso e sem praia.
Não é dor, nem paz, é noite,
é perfeitamente a noite.*

*Mas salve, olhar de alegria!
E salve, dia que surge!
Os corpos saltam do sono,
o mundo se recompõe.
Que gozo na bicicleta!
Existir: seja como for.
A fraterna entrega do pão.
Amar: mesmo nas canções.*

*De novo andar: as distâncias,
as cores, posse das ruas.
Tudo que à noite perdemos
se nos confia outra vez.
Obrigado, coisas fiéis!
Saber que ainda há florestas,*

⁹⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 132.

*sinos, palavras; que a terra
 prossegue seu giro, e o tempo
 não murchou; não nos diluímos!
 Chupar o gosto do dia!
 Clara manhã, obrigado,
 o essencial é viver!*

Esse poema de Carlos Drummond de Andrade traz a ideia de passagem de um estado de infelicidade para uma crença no futuro; há uma intenção simbólica de falar da guerra, mas não há explicitamente as circunstâncias históricas opressivas. Embora o tom do poema de Drummond mude e se intensifique numa expansiva afirmação da vida, pode ser considerado também um poema elegíaco. A primeira estrofe do poema de Drummond remete a um estado de infelicidade e dor visto e condensado no verso de Murilo Mendes (*É noite: e dói*). Aqui existe uma ligação daquilo que é externo (a noite) e aquilo que é interno, íntimo ao ser (a dor). Essa dor íntima, anunciada nesse verso, é enumerada na estrofe seguinte, composta por seres e suas características, sem ação explícita, em construções nominais muito distintas.

A cidade irregular e desfeita é um efeito provável para um mundo em guerra; lembramos as ruínas e a destruição. A torre também remonta à guerra, é de onde pode vir o ataque súbito, transmitindo um tom militar ao verso. Mesmo que as palavras cidade e torre tragam à nossa memória de imediato uma noção de construção, de organicidade, elas remetem ao sofrimento e à destruição.

Esta cidade irregular desfeita

Torres de suplícios

Diante dessas características inesperadas dos seres, o poeta aumenta a visão, voltando o foco que se dirigia às roseiras para a imagem mais ampla dos campos, fazendo o espaço metafórico ganhar uma concretude na proliferação das metralhadoras. Nessa nova lógica da realidade poética, a natureza perde seu espaço e sua vida para o poder das engrenagens da guerra. *Cidade, roseiras, torres, campos* remetem ao coletivo em oposição ao ser que sofre na sua dor individual, no terceiro verso. Não se deve esquecer que esses elementos estão todos

no mesmo espaço da noite, um espaço externo que se choca com o interior do ser. É a proliferação, o alargamento do sofrimento.

O rendimento dos abismos.

Nessa intrigante metáfora, ambas as partes estão identificadas: o primeiro substantivo se constitui com valor de predicado, diferentemente das duas citadas anteriormente e, por conseguinte, a ousadia é maior. O abismo separa por uma linha tênue os dois mundos e vai rendendo amargura a cada constatação feita pelo poeta. Essa imagem finaliza a terceira estrofe em um desmoronamento da visão de horizonte que abre a imagem do primeiro verso. Mesmo que haja o horizonte, o quadro geral é o da noite escura e o da linha vertical, da queda (abismo). O horizonte poderia representar uma esperança, uma luz que surgiria para iluminar o seu espaço, mas isso é tolhido por algo que dói, que dificulta seu acontecimento, enquanto o abismo se apresenta.

Outra leitura que não anula esta, mas a complementa, é se pensarmos a palavra rendimento com significado de arrefecer, prostrar, debilitar; se assim o for, até mesmo os abismos estão perdidos. A análise de Murilo Marcondes de Moura do poema “Abismo”, de As metamorfoses, (escrito aproximadamente na mesma época), auxilia-nos em defesa da posição de rendição frente aos acontecimentos e não de redenção, ou usando as palavras do crítico, há “convocação” mas “inaptidão de seu instrumento de ofício – a poesia lírica - para tal tarefa”⁹⁷, mesmo que o poeta declare *Meu peito é zona de guerra/Fiz um eixo com as estrelas*.

Se na estrofe citada anteriormente há uma abertura gradual e não linear do espaço do menor para o maior: *torre/roseira*, para *cidade/campo* e, por fim, abismo, mostrando a conotação negativa da ação coletiva causadora de violência e perplexidade, na quarta estrofe, pode-se ver a imensidão de céu e *mar* diminuir para *árvores* e em seguida para mais um

⁹⁷ MOURA, Murilo Marcondes de. Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial – Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Op. cit., p. 142.

artefato produzido, a *cruz*. A gradação se evidencia no quadro de fragmentos, intercalada nos versos.

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

Na introdução do seu livro sobre a poesia muriliana, Murilo Marcondes de Moura apresenta a seguinte afirmação:

De início, muita coisa é nomeada: o mar, a terra, o céu – e essa abrangência é típica de Murilo Mendes. Ao lado dela, porém, há uma inadaptação evidente. Os três domínios são imensos, mas todos são problemáticos. O primeiro deles, o lugar de origem, está perdido; o seguinte, no qual se vive, é indesejável; o último parece ser uma aspiração inatingível.⁹⁸

No poema “Elegia Nova”, além das dimensões água (mar), terra (representada pelas árvores) e céu (representado pelo sol), há uma quarta dimensão à qual podemos atribuir o sentido de divino – a cruz. A personificação da natureza, tomando parte naquilo que acontece no mundo, se intensifica. Se na estrofe anterior apareciam apenas seres e seus predicados, agora há uma ação por parte desses seres: mar, sol e árvores produzem ações também negativas, representadas pelas expressões *perder*, *deixar de rir*, *tomar luto*.

Pode-se perceber uma relação com a cor verde nessa estrofe. Além de aguçar a percepção visual, aguça nossa percepção metafórica, pois atribui cor que não pertence ao objeto, pelo menos não diretamente. As folhas perdidas do mar e o luto são verdes. Essa combinação de palavras que não teriam correspondência entre si - mar e folhas, luto e verde -, não permite que seja ditada a cor ao poeta através de uma linguagem normativa. Ao qualificar mar e luto a partir da cor verde, parece intensificar a melancolia, a palidez da cena, ou ainda, o paradoxo angustiante de que a natureza é luto também (folhas verdes = luto).

Desde seu primeiro livro Poemas, a cor verde aparece ligada ao negativo, como podemos observar no poema “Anjos maus”: “Os anjos do mal são verdes e grandes”. Em

⁹⁸ MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: A poesia como totalidade. Op. cit., p. 67.

Poesia Liberdade, o poeta escreve um poema chamado “A jaula verde”, em que o quarto e as janelas são verdes e a partir dali ele consegue ver e possuir o mundo:

*O jardim de camélias e gerânios
Abriga invisíveis coros de sabiás.
Três cavalos comem o morro.
O quarto verde Veroneso
Onde passo os dias domado
Quantos tesouros contém:
O retrato do meu amor
E o de Wolfgang Amadeu.*

*Poucos livros, todo um mundo:
A Bíblia, Platão, Racine,
Pascal, Cervantes, Camões.
Esta jaula de janelas verdes
Dá para a segunda frente,
Para Londres, Florença, Stalingrado,
Dá para as montanhas de Correias,
Para a rua Ibituruna
Onde mora minha amada.*

Ainda em relação à cor verde e à possibilidade de ela ser indicativa do espaço, no livro Janelas Verdes, Murilo Mendes esclarece que o título não se refere ao museu lisboeta, mas “a espaços abertos, à liberdade, ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre”. Dessa maneira, no poema “Elegia Nova” poderíamos vislumbrar a possibilidade de esperança ou resquício de vida livre por meio da cor verde, o que poderia ser um sinal de libertação dentro desse espaço aberto. Contudo, a destruição prevalece.

Ainda na quarta estrofe, os verbos ‘perder’, ‘deixar’ e ‘tomar’ são contrapontos ao verbo ‘gerar’. Mas gerar não significa redenção, pois são geradas cruces.

A cruz gerou um universo de cruces.

Apesar de o verbo ‘gerar’ denotar a criação, gerar vida (o que também não deixa de ser uma metáfora, mesmo sendo ela corriqueira), aqui o verbo ganha o sentido oposto, pois a cruz pode ser vista como sinônimo de morte; ela pode ser a negação da vida (está nos cemitérios) e ela é o que vai abrir caminho para novas cruces, ou seja, para uma destruição de proporção

hiperbólica: um universo. Entre as coisas da natureza – mar, sol e árvores – surge o universo das cruces, no centro da estrofe.

A mesma cruz que significa morte pode ser o castigo dado ao homem, e então, ela seria sinônimo de vida, mas não de vida regeneradora, e sim uma vida cheia de indignação, o que podemos ver no poema “A tentação”:

*Diante do crucifixo
Eu paro pálido tremendo:
Já que és o verdadeiro filho de Deus
Despreza a humanidade desta cruz.*

Murilo Marcondes de Moura apresenta algumas considerações sobre este aspecto, que se contrapõem à ênfase na utopia de redenção de Murilo Mendes, que ocorre por exemplo em “Ofício Humano” e está ausente em “Elegia Nova”:

A única possibilidade de vínculo entre a dimensão concreta do poema (a guerra) e aquela abstrata (o plano divino da salvação) é a de considerar a história humana como história da dor, na qual haveria necessidade sombria e inescrutável de sofrimentos superpostos.⁹⁹

Ressaltando ainda a ideia de vida como crucificação, na sexta parte de “Janela do caos” há uma recuperação de algo perdido nas origens e a morte como final da prisão que se perpetua na vida e como libertação:

*A infância vem da eternidade
Depois só a morte magnífica
- Destruição da mordida*

Leo Spitzer dá um novo sentido à discussão quando vê a cruz como uma redenção:

Mas a cruz de Cristo é um símbolo: uma vez que a paixão foi simbolizada por aquele instrumento de tortura, uma vez que Cristo tomou a si a cruz, esta pode tornar-se, com o passar do tempo, a “balança” que pondera os pecados do mundo, a “árvore” da vida que vence a noite, a “lira” de Orfeu, etc.¹⁰⁰

Assim, pode-se ver a cruz como uma morte que nos leva a uma nova vida da ressurreição; ela vai nos levar a outras várias vidas, mudando o primeiro sentido que apresentamos para a cruz.

⁹⁹ MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A poesia como totalidade*. Op. cit., p. 188.

¹⁰⁰ SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase. John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 68.

O poema estudado, porém, não suporta esse sentido. A cruz resplandece em meio à derrota da natureza diante da geração de mortes. Essa morte não traz a redenção. Dessa maneira, não há harmonia e sim aniquilamento. A possibilidade de regeneração se esvai mais uma vez no poema.

Como se trata de um poema de Murilo Mendes, fica difícil não relacionar essa multiplicação à multiplicação dos pães e do Cristo em todas as hóstias¹⁰¹. Se o Cristo se fragmenta, dividindo-se em um apelo da unidade, aqui a multiplicação é feita ao avesso. Nesse sentido, Murilo Mendes não vai celebrar o Cristo ou o lirismo como se ele fosse um visionário, mas trazer ao poema imagens que combinam de forma distinta os vários fragmentos que toma dessa realidade.

O poema surge como pedaços de cenas que vão se desmontando para criar um novo modo de ver o mundo, em uma tentativa de captar o desespero e a matéria do seu tempo. Aqui, a religião e o processo combinatório funcionam de fato, ou seja, a representação religiosa como a cruz, por exemplo, que apresenta um sentido positivo fora da poesia, vai ter esse sentido corroído no poema a partir da nova imagem criada.

A dor anunciada no terceiro verso é agora acompanhada da angústia do tempo. A relação de tempo e imobilidade se intensifica:

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

Existe uma engrenagem natural que não depende da mobilidade do mundo ao redor. A montanha – a natureza – tem o seu processo que não se permite decifrar ao poeta. O ciclo da natureza não depende da sua relação com o humano e o poeta não consegue entender a

¹⁰¹ BASTIDE, Roger. Op. cit., p. 124. (Falando sobre Jorge de Lima e a sua multiplicidade Roger Bastide fala sobre o lirismo do poeta: “Dividamos o mundo em duas partes iguais... Essa fúria selvagem não é blasfêmia, pois o próprio Cristo se subdivide, se multiplica, se fragmenta em inumeráveis pedaços. É o tempo em que Jorge de Lima medita acerca dos milagres da multiplicidade, multiplicação da multiplicidade, multiplicação dos pães, a multiplicação do Cristo em todas as hóstias. Entretanto, todos esses pães diversos nascem do mesmo pão. E todas essas hóstias são um mesmo Deus; através da diversidade das coisas, eis já o apelo da Unidade”).

passagem do tempo e a imobilidade da natureza¹⁰². Há aqui também a percepção ou a intuição do estranho, que confere, mais uma vez, à natureza um sentido descompassado. A perplexidade desafia o lógico nessa imagem em que o cenário apresenta um movimento interno violento, ou seja, o aspecto natural é infiltrado por um aspecto industrial de máquina. A experiência da guerra traz mais que a urgência de viver; abrange uma necessidade de decifração e reflexão sobre esta vivência. A experiência de vida e de linguagem como aperfeiçoamento técnico vai de par com a experiência da alma, num jogo de presença e ausência:

Não há ninguém, e há todos.

O poeta na sua solidão, na sua vivência íntima se relaciona com o externo, com o outro. Apesar de só, os outros seres estão presentes na sua relação com o mundo. O sujeito não age sozinho; poeta e leitor fazem parte do angustiante espetáculo da vida. O poeta recolhe a essência da vida, como se esse fosse o seu ofício – testemunhar sobre a experiência humana, o que é diferente de salvar o mundo por meio da poesia. Nessa luta em que o eu-lírico faz uma síntese em busca da expressão de sua dor, há uma supressão das mediações, e aquilo que não se concretiza de forma plena, transforma-se em enfrentamento do leitor junto ao poeta.

Ao potencializar as imagens, o poeta quer representar um mundo caótico, fragmentário e não oferecer um quadro de harmonia possível. Ele chama a atenção do leitor para o absurdo da realidade concreta de um mundo mutilado, apresentando como contraponto e reflexão um mundo de delírio e sonho em que existe a negação do empírico lógico, que não se configura como uma recusa propriamente dita, mas como uma dificuldade de enfrentamento. Mesmo buscando algo que não está propriamente ligado à sua experiência, pois o poeta não participa ou vê de fato a guerra e seus avanços, ele dispõe o seu racionalismo em busca de um mundo recriado a partir do supra real. Não há, portanto, limites entre o que ele vive ou vê com os

¹⁰² Esse sentimento de perplexidade em relação à natureza e seus ciclos temporais, como a ação cambiante do tempo sobreposta à imobilidade das montanhas foi estudado por Murilo Marcondes de Moura ao analisar o poema “Natureza” in Murilo Mendes: A poesia como totalidade. Op. cit., p. 112.

olhos da lógica empírica e aquilo que ele observa para além dessa realidade. Então, o leitor se vê diante de um transbordamento de lirismo do poema, que se mostra em uma espécie de solidariedade fraterna, unindo todos os povos na sua experiência interior.

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

Há um esforço do poeta de unir-se aos homens que passam pelos sofrimentos de guerra; é como se ele também estivesse vivendo naquele tempo e espaço. Murilo se identifica com a guerra e seus acontecimentos de tal maneira que chega a enviar um telegrama a Hitler (*Em nome de Wolfgang Amadeus Mozart protesto contra a ocupação de Salzburg.*); ele afirma mais uma vez a ideia de que os homens de lá ou de cá, de uma maneira ou de outra, estão implicados nos mesmos problemas, apesar da distância espacial. Ele colabora para este pensamento em uma de suas crônicas musicais, ao comparar Wagner e Mozart e suas ações de compor.

Que o artista queira se inspirar em motivos nacionais, está certo; mas fazer arte só para seu povo... conduz à negação do espírito internacional e atenta contra o próprio princípio indiscutível da unidade do gênero humano.¹⁰³

E em outro artigo, apesar de escrito após a guerra, Murilo deixa explícita sua atitude diante dos eventos sociais ao falar sobre a música moderna:

A tragédia social envolve de todos os lados a pessoa mais inatenta e distraída do mundo; a tragédia social força a consciência dos inconscientes e desencadeia possibilidades adormecidas em períodos de maior tranquilidade coletiva. É por isso que de há muito acho acadêmico discutir a participação dos artistas na luta social: queira ou não queira todo mundo hoje participa. Não é preciso entrar em nenhum partido político, basta entrar numa fila.¹⁰⁴

Essa atitude de junção entre o homem que está em situação de penúria (a guerra, por exemplo) e o eu-lírico que sente de longe a guerra vai se revelar através da busca por uma saída insólita por meio da linguagem em esforços de ação que não transformam em nada a realidade, mas, em alguns casos, se distanciam dela. Mesmo que haja um ensaio de ação na

¹⁰³ MENDES, Murilo. *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 60.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 66.

escrita do poema, ofício humano representado pelo fazer do poeta, o canto não consegue ecoar e trazer respostas, permanecendo a aporia da espera.

O poema não mostra novos caminhos ao leitor, ficando este também à espera de novas possibilidades e sentidos. Se há alguma utopia, a ela é introduzida uma sombra.

A guerra é uma catástrofe e mesmo depois de acabada não dá espaço para uma reconstrução. O apocalipse aconteceu, mas o juízo final não se manifesta. Se o reino dos céus ou o inferno deveria surgir, nenhum se presentifica, apresentando um impasse sem fim.

Essa situação traz ao poeta uma sensação planetária como se ele e todas as outras pessoas fossem chamados a participar e se abrir aos grandes acontecimentos, como se de uma forma ou de outra, todos estivessem implicados na mesma tragédia. Nesse sentido, o canto poderia ser uma chance pós-destruição.

*(Tambores da eternidade,
Substância da esperança,
Ó vida rasgada*

Entre dois goles de delírios.)

Porém o canto é uma possibilidade entre parênteses e problemática, pois só surge entre goles de delírios. Além de vir em pequenas quantidades - goles -, passa longe da realidade empírica – delírios. Há um ímpeto declamatório, mesmo que tênue, próprio do clamor (*Ó vida rasgada*). O silêncio não será uma resposta possível para as atrocidades da guerra, e sim o canto, mesmo que seja fragmentado, surdo, entre delírios de uma vida possível.

Esterilidade em poesia é silêncio. Não é demais insistir que, para Murilo Mendes, poeta das *metamorfoses*, isto é, do florescimento e da interpenetração das formas, essa circunstância [da guerra] deve ter sido experimentada como autêntica catástrofe.¹⁰⁵

Por meio da poesia, o poeta busca alívio, mesmo que a morte esteja em um plano de ação superior. Isto também é contraditório, já que vem expresso como aposto.

Morte, appetite de ressurreição, grande insônia.

¹⁰⁵ MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: A poesia como totalidade. Op. cit., p. 184.

No último verso temos a retomada da morte como uma possibilidade de vida nova. Mas o poema acaba em suspenso entre os abismos da morte e da ressurreição, da escuridão retomada pela noite (*grande insônia*) e pela luz de reviver, de um novo tempo, de um iniciar que promove esperança, anunciado pelos tambores da eternidade. Não só a guerra, como todos os acontecimentos reduzem as possibilidades de se criar um novo mundo em que a realidade recupere algum equilíbrio; não há uma resposta afirmativa perante a morte. O poeta busca nas sombras a razão para sua poética e retorna à luz com seu canto, como se buscasse na escuridão o desentranhar de sua poesia, mesmo que nessa descida e nesse retorno haja entraves. Nesse sentido, o poeta cria a imagem de uma poesia submersa que precisa ser escavada das profundezas da dor e da miséria.

Ao comentar a poesia de Murilo Mendes, Álvaro Lins afirma que “o mundo físico não existe poeticamente e o poeta não vê coisa alguma com os olhos do humano-natural, pois toda (grifo meu) sua visão ficou voltada para a sobrenaturalidade”¹⁰⁶.

Creio que não. O que o poeta tenta é “casar” o tempo histórico-social com essa dita “sobrenaturalidade”. O que talvez seja difícil ao crítico é acompanhar esse movimento na poesia de Murilo, já que requer daquele que está lendo sua obra uma ampla visão do mundo e da poesia além da capacidade de unir essa visão àquela do poeta. *E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue* (“Ofício humano”) é uma das suas apostas, mesmo sabendo que pode não ser possível, o que, diversas vezes, vai se mostrar na feitura do poema, sendo o objeto a própria concretização da aporia.

A insuficiência, em Murilo, é mesmo um dos sete paus com que se faz a tal canoa...¹⁰⁷

Imperfeito, sim, nunca apenas instintivo –, entendido o primeiro termo como superação do sentimento de auto-satisfação pela audácia de enfrentar e

¹⁰⁶ LINS, Álvaro. “Murilo Mendes: o positivo e o negativo na originalidade” in *Os mortos de sobrecasaca*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 47. (Texto escrito em março de 1942).

¹⁰⁷ BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. “Uma antologia de Murilo Mendes” in *Não quero prosa*. Organização e seleção Vilma Arêas. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.176.

não de amortecer, com a ilusão do êxito, o choque permanente entre a 'aguda obstinação' criadora do poeta e o poder precário da palavra.¹⁰⁸

O que os dois trechos acima demonstram é uma precariedade que não é de todo nociva. O que vimos é que sua obra é menos incisiva no sentido da religiosidade e mais lírica, o que se efetiva por uma linguagem visionária que desafia de maneira incomum a recombinação dos fragmentos recolhidos do mundo. O desejo do poeta é captar o desespero e a matéria do seu tempo e transportar esse problema para os poemas, o que não seria tarefa simples de concluir. Nesse campo, a religião serviria como ânsia de sobrepujar os limites do homem.

É bem diversa a posição de Murilo Mendes em relação à fé, ao cristianismo redescoberto, ao pretexto de uma poesia de impulsão religiosa. O seu messianismo é conturbado, caótico, pouco ortodoxo, angustiado e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo. (...) O poeta está inserido na situação angustiosa do homem dividido entre a constatação de uma potencialidade redentora (Deus) e a sua impotência e desamparo do degredado (homem – pecado).¹⁰⁹

Murilo quer expressar através do fazer poético um sentido que está para além da forma. Há um diálogo com a parte permeável e física do outro. O Cristo apresenta a parte do inexprimível. Se ele está em todas as coisas, Deus torna-se homem; então, no contato com o outro e com as formas do mundo físico, o poeta entra em contato com o divino.

Mas essa forma de ver tem sempre um duplo sentido: negativo quando se refere ao presente e positivo ao buscar um futuro nos caminhos da eternidade. Ao mesmo tempo em que o poeta nega a realidade concreta, ele chama a atenção para o absurdo existente nela. Essa tentativa de regeneração do mundo, atrelada ao confronto causado pela não resolução, mostra-se melhor quando o poeta não encontra resolução imediata e não há regeneração, mas o poema se mantém, e o poeta encontra novos caminhos; pois o problema não está apenas nos mecanismos ideológicos, mas, principalmente, nos mecanismos formais de articulação deles.

¹⁰⁸ ARAÚJO, Laís Côrrea de. Op. cit., p. 121.

¹⁰⁹ Ibidem, pp. 77 e 80.

III. Conclusão

*“Homem exigente e difícil
A quem haveremos de ouvir?”*

*Sereno respondo: “Ouvi vossa própria música”
 (“Fábula” in Poesia Liberdade)*

Buscamos estudar na poesia de Murilo Mendes – principalmente até a publicação de Poesia Liberdade (1947) – como o poeta desenvolve um trabalho inserido no quadro histórico brasileiro que marca a composição das obras literárias e de que maneira a saída por meio do sublime e a totalidade na obra muriliana não se configuram sempre de forma plena; outro objetivo foi analisar em que sentido as tensões e lacunas existentes nos poemas enriquecem a sua arte poética, que apresenta uma ruptura da linguagem, ao longo de suas obras, como sentido mais íntimo da modernidade.

Não se pretendeu considerar apenas o que a poesia muriliana tem de renovadora ou de difícil, e sim perceber como essa construção poética absorve a tradição que a antecede e como passa a compor nosso código literário, podendo revelar tanto os traços distintivos do poeta como o período em que ele desenvolve seus textos. Junto a isso, examinamos alguns aspectos utópicos que aparecem da poesia de Murilo, como a sua visão católica não dogmática que em certos momentos contribui para uma escrita que podemos chamar de ‘escrita da salvação’ porque escapa para uma esperança no futuro.

Em alguns casos, Murilo Mendes insere na sua poesia a sensação de tentativa mutilada de utopia que parece falseada pelo trabalho poético, o que faz os poemas perderem densidade, pois eles apresentam uma linguagem a serviço de um sentido para além dela. As soluções surgem como aparentes fugas e talvez seja nesses momentos que sua poesia mais perde força. Mas a questão em Murilo Mendes a ser discutida não é apenas de engajamento; diz respeito também ao modo como a religião é apresentada em alguns poemas, mascarando o fracasso histórico-social em que estão imersos.

Se em alguns poemas de Poesia Liberdade observamos um tom mais prosaico e instrumentalizante, nos quais vemos os versos se perderem em meio a citações bíblicas que mascaram as imagens e aludem a um catolicismo que fica em primeiro plano, outros poemas apresentam maior densidade aos entraves da poesia e aparece um catolicismo angustiado em que não há salvação nem esperança apaziguadora, restando ao poeta apenas a demonstração formal da falta de saída e do encurrular em que se encontra a poesia num embate com a realidade empírica. Se a linguagem por vezes parece não dar conta do problema tratado, por outro lado, ela expõe o problema.

A positividade em Murilo Mendes é na verdade um escamotear dessa impossibilidade de mudança e ação propriamente dita. A esperança está truncada na vida e na poesia, mesmo com a presença da espera divina. Por mais que ambicione na arte uma poesia liberdade, ela não se dá plenamente; isso se apresenta nas fissuras do texto poético, até mesmo quando o poeta surge como salvador ou a poesia como uma unidade regeneradora. Assim, o agir sobre o mundo estaria sim numa poesia densa e não necessariamente voltada para o exterior. Essa vinculação, principalmente no que diz respeito à religião, deve ser buscada nos poemas em que ela está menos evidente.

Nesse labirinto sem escape o poeta utiliza imagens insólitas para comprovar, na maioria das vezes, a impossibilidade de mudanças e recuperação de um mundo que não está a salvo; nesse contexto, a poesia surge como sinal e pedido de socorro do poeta náufrago que não tem outro jeito a não ser gritar.

Outro interesse desse estudo foi apresentar o que implica a “conciliação de contrários” na construção poética e algumas possibilidades de leitura e significação nas quais o poeta capta a imagem insólita por meio das metáforas e do choque, mostrando a contradição e a impossibilidade em que se encontra sua poesia, num mundo caótico, em busca de respostas que não serão encontradas.

Podemos ver Murilo Mendes em seu tempo histórico, como um poeta brasileiro modernista, que está às voltas com os resquícios de uma vanguarda que lhe serve mais como procedimento do que como diretriz fixa – surrealismo. A isso se soma a sua fé religiosa cheia de percalços. Contudo, ele consegue desenvolver uma obra complexa, contraditória e perturbadora.

A obra muriliana pode ser vista como “viveiro de contrastes”¹¹⁰, em que ele como poeta e ser humano soube reconhecer. Sua poesia não se torna desvalida pela junção do catolicismo a uma vanguarda. A partir dessa junção, caracteriza mais do que um problema, articula contradições que são do próprio país.

Sua aspiração de ver a redenção a partir da palavra poética pode ser considerada mais como experiência e relutância por meio do trabalho artístico em aceitar o todo degenerado que se apresenta ao seu estado visionário. Há no poema muriliano uma intervenção muito consciente de um sujeito que se encontra à procura de respostas para o enigma da vida.

¹¹⁰ Antonio Candido assim chama o poeta Murilo Mendes, no texto “O lúcido visionário” apud GUIMARÃES, Julio Castañon. (org.) Murilo Mendes 1901-2001. Op. cit., p.15.

Referências Bibliográficas

Obras de Murilo Mendes

LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. *Tempo e Eternidade*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1935.

MENDES, Murilo. *Antologia Poética*. Lisboa: Agir, 1964.

_____. *Antologia Poética* (seleção de João Cabral de Melo Neto). Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976.

_____. *As metamorfoses* (Ilustrações de Cândido Portinari e capa de Santa Rosa). 1ª ed., Rio de Janeiro: Ocidente, 1944.

_____. *Formação de discoteca*. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. *História do Brasil* (capa de Di Cavalcanti). Rio de Janeiro: Ariel, 1932.

_____. *Janela do Caos* (avec six lithographies de Francis Picabia). Exempleire 124, Paris: Imprimerie Union, 1949.

_____. *Janelas Verdes* (desenhos de Vieira da Silva). Lisboa: Galeria 111, 1989.

_____. *Mundo Enigma/Os quatro elementos 1935* (capa com desenho de Vieira da Silva). Porto Alegre: Globo, 1945.

_____. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

_____. *O visionário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

_____. *Poemas*. 1ªed., Juiz de Fora: estabelecimento Graphico Companhia Dias Cardoso, 1930.

_____. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: Losé Olympio, 1959.

_____. *Poesia Completa e Prosa*, organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Poesia em Pânico* (capa com fotomontagem de Murilo Mendes e Jorge de Lima e letreiros de Santa Rosa). Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

_____. *Poesia Liberdade*. 1ª ed., Rio de Janeiro: Agir, 1947.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Tempo Espanhol*. Lisboa: Círculo de Poesia Livraria Morais, 1959.

Obras consultadas da biblioteca de Murilo Mendes

ALONSO, Dámaso. *Antologia crítica*. (Colección 21), Madrid: Escelicer, 1956.

_____. *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946.

- AMADO, Padre José Augusto Rodrigues (org). Evangelho de São João. Comentado por Santo Agostinho. 2º vol., cap. V a VII, versão do latim, Coimbra, 1945.
- ANDRADE, Mário de. O empalhador de passarinhos. Vol. XX (obras completas), São Paulo: Martins, 1944.
- APOLLINAIRE, Guillaume. Poèmes (1898-1913). Paris: Gallimard, 1920.
- AUGUSTIN, Saint. Confessions. Tome II, Livres IX-XIII, Paris: Les Belles Letres, 1926.
- BAUDELAIRE, Charles. Les Fleurs du mal. Introdução de Paul Valéry. Paris: Payot, 1943.
- BRETON, André. Le manifestes du surréalisme. Paris: Sagittaire, 1946.
- BRION, Marcel. Bosch. Paris: Editions d'histoire et d'art, Librairie Plon, 1938.
- CAMPOS, Haroldo de. Auto do Possesso. São Paulo: Cadernos do Clube da Poesia, 1950.
- CARNEIRO, José Fernando. Catolicismo, Revolução e Reação. Rio de Janeiro: Agir, 1847.
- CORRÊA, Roberto Alvim. O mito de Prometeu – Ensaio Literários (Prefácio de Alceu Amoroso Lima). Rio de Janeiro: Agir, 1951.
- CRUZ, San Juan de la. El cántico espiritual. Paris: Sociedad de Ediciones, s.d.
- DÄUBLER, Theodor. Marc Chagall avec 32 reproductions em phototypie. Rome: Editions de Valori Plastici, 1922.
- ÉLUARD, Paul. Choix de Poèmes. Paris: Gallimard, 1951.
- _____. Capitale de la douleur. Paris: Gallimard, 1966.
- FRANCA, Padre Leonel. A psicologia da fé. 5ª ed., vol. VIII (obras completas), Rio de Janeiro: Agir, 1946.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. Coleção Documentos Brasileiros, dirigida por Octávio Tarquínio de Souza, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- LIMA, Jorge de. A mulher obscura (capa de Santa Rosa). Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.
- MACHADO, Aníbal. Goeldi. Coleção Artistas Brasileiros, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.
- MILANO, Dante. Poesias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- NERY, Adalgisa. Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- RAY, Man. La photographie n'est pas l'art. 12 photographies avant-propos de Andre Breton. Paris: Gallimard, 1937.
- RAYMOND, Marcel. De Baudelaire au Surréalisme. Paris: Librairie José Corti, 1952.
- RILKE, Rainer Maria. Elegias de Duino. Tradução Dora Ferreira da Silva, São Paulo, 1956.
- RIMBAUD, Arthur. Illuminations. Paris: Gallimard, 1949.
- SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que La littérature? Paris: Gallimard, 1948.

UNAMUNO, Miguel de. La agonía del cristianismo. 3ª ed., Argentina: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1950.

VALÉRY, Paul. Degas Danse Dessin. 9ª ed., Paris: Gallimard, 1938.

Sobre Murilo Mendes

ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Educom, s.d.

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

ARRIGUCCI JR., Davi. “Arquitetura da memória” in *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 1999.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

_____. *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.

CANDIDO, Antonio. “Pastor pianista/pianista pastor” in *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed., São Paulo: Ática, 2002.

CARVALHO, Raimundo. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.

FONSECA, Edson Nery da. (org.) *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa*. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1985.

FRANCO, Irene Miranda. *Murilo Mendes: pânico e flor*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: CEMM, 2002.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora: CEMM, 2002.

GUIMARÃES, Júlio César Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. (org.) *Murilo Mendes 1901-2001*. Juiz de Fora; UFJF/CEMM, 1999.

_____. *Territórios/conjunções: a poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. (org.) *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes poeta e prosador*. São Paulo: Educ, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Cecília Meireles & Murilo Mendes (1901/2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

MERQUIOR, José Guilherme. “A pulga parabólica” in *A astúcia da mimese*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: A poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp; Giordano, 1995.

_____. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial – Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998 (Tese de Doutorado).

_____. “Os jasmims da palavra jamais” in *Leitura de Poesia*. Organização Alfredo Bosi. São Paulo: Ática, 1996.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: crítico de arte - A invenção do finito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2001.

PEREIRA, Maria Luiza Scher (org.) *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & SILVA, Teresinha V. Zimbrão (org.) Crônicas mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. in *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara. (org.) *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Edições Loyola/ Rio de Janeiro: Centro Loyola de Fé e Cultura, 2004.

Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. Edições 70, 2006.

ANDERSON, Perry. “Modernidade e Revolução” in *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: Cebrap, nº 14, Fevereiro, 1986.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno. A lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Americ-Edit, 1943.

- ARANTES, Beatriz Fiori e Paulo Eduardo. *Sentido da Formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difel, 1959.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A poética do devaneio*. 2006.
- _____. *A terra e os devaneios do repouso*, 2003.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal* (bilíngüe). Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v.1).
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 3).
- BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: Um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernst*. Taschen, 2006.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. *22 por 22: A Semana de Arte Moderna vista pelos seus Contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 39ª ed., São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *Nadja*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, s.d.
- BRITO, Antonio Carlos Ferreira de. *Não quero prosa*. Organização e seleção Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- BRITO, Mário da Silva. *Panorama da Poesia Brasileira vol VI – Modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977.
- _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1994.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos 1750-1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed., São Paulo: Editoras T. A. Queiroz, Publifolha, 2000
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8ª ed., São Paulo: Ática, 2002.
- _____. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.
- _____. *Presença da Literatura Brasileira vol 2 – Modernismo*. 10ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Brasília: INL, 1979.
- DUPUIS, Jules-François. *História desenvolta do surrealismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1979.
- DUROZOI, Gérard. LECHERBONNIER, Bernard. *O surrealismo – teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Almedina, 1972.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- EISENSTEIN, Sierguei. *Reflexões de um cineasta*. Tradução Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar editores, s.d.
- ERBEN, Walter. *Joan Miró*. Taschen, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s.d.

- HEIDEGGER, Martin. *Heráclito: a origem do pensamento ocidental*. Tradução Márcia Sá Cavalcante Schuback, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 12ªed., São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. *Linguística, Poética, Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970
- JANSON, H. W. *História Geral da Arte (O mundo moderno)*, adaptação e preparação do texto para a edição brasileira Maurício Balthazar Leal, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Ed. Armênio Amado, 1985.
- LIMA, Jorge de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- _____. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.
- _____. (org. Ana M. Paulino). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: IEB/USP, 1987.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e seleção Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz.
- MATTAR, Denise. (org.) *Ismael Nery*. Rio de Janeiro: Pactual, 2004.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989: Ensaio sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MICHAUX, Henri. *Antologia*. Portugal: Relógio D'água, s.d.
- MIRÓ, Joan. *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard*. 3ª ed., São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NASCIMENTO, José Marinho. *Murilo Mendes e a imagem poética do assombro*. 1ª ed. Santo André: Alpharrabio, 2005.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- PAES, José Paulo. "O surrealismo na Literatura Brasileira" in *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. "Para uma pedagogia da metáfora" in *Poesia Sempre*, ano 5, número 8, Rio de Janeiro, Junho 1997.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvio M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997.
- READ, Herbert. *A arte de agora agora*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- REBELO, Marques. *A guerra está em nós*. São Paulo: Martins, 1968.
- RILKE, Rainer Maria. *Elegias de duíno*. Tradução e comentários Dora Ferreira da Silva; prefácio Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2001.
- RIMBAUD, Artur. *Uma temporada no inferno & Iluminações*. 4ª ed. Tradução Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Clássicos Francisco Alves, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* 3ª ed. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- _____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHUSTER, Jean. PIERRE, José (org.). *Os arcanos da poesia surrealista*. Tradução Antonio Houaiss. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. (Ensaio 43), São Paulo: Ática, 1977.
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase. John Donne, San Juan De La Cruz, Richard Wagner*. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- TORROELLA, Rafael Santos. *35 años de Joan Miró*, Barcelona: Parsifal Ediciones, 1994.
- TRAKL, Georg. *De profundis*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- UNGARETTI, Giuseppe. *Alegria*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- VILLAÇA, Antonio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- Ipotesi - Revista de Estudos Literários Universidade Federal de Juiz de Fora, v. 6, n. 1, jan/jun 2002, Juiz de Fora: UFJF, 2002.
- Metamorfoses 2, Juiz de Fora: Edições Cosmos UFJF e Cátedra Jorge de Sena, 2001.

Catálogo de Exposição. Centro de Estudos Murilo Mendes, Acervo UFJF, Juiz de Fora, 1999.

Catálogo: A gravura na coleção de Murilo Mendes. Centro de Estudos Murilo Mendes UFJF, Juiz de Fora, 1999.