

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

**Murilo Mendes:**  
**da história satírica à memória contemplativa**

Tese apresentada por Valmir de Souza ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do Título de Doutor, sob a orientação da Profa. Dra. Ligia Chiappini Moraes Leite.

**São Paulo**

**2006**

## **Dedico**

A minha mãe Maria Ferreira

A Joseli, amiga e companheira nessa e em outras viagens

Ao João e ao Fernando, filhos queridos

Aos meus irmãos, na resistência coletiva e na companhia

Ao meu pai João de Souza (*in memoriam*)

## **Agradecimentos**

À Professora Ligia Chiappini pela orientação segura e eficaz e que, apesar das muitas ocupações e da distância oceânica, se prontificou a me acompanhar em mais essa jornada.

A Jô, pelas múltiplas ações de companheira e arguta leitora dos textos.

Ao João, pelas leituras noturnas coletivas.

Aos Professores Alfredo Bosi e Fábio de Souza Andrade, pela Qualificação.

A Sra. Maria da Saudade Cortesão Mendes, pela atenção e autorização para pesquisas em cartas de Murilo Mendes pertencentes ao acervo do IEB/USP.

Ao Luiz de Mattos Alves, do Setor de Pós-Graduação do DTLLC, pela atenção e acompanhamento.

Aos Funcionários e Professores do Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) de Juiz de Fora, pela dedicação à memória literária do poeta e pelo atendimento sempre pronto e eficiente.

Ao Professor Murilo Marcondes de Moura, pelo apoio na reflexão sobre a obra do poeta e pelas indicações de textos.

À Professora Cláudia de Arruda Campos pela colaboração no início de meu projeto junto ao DTLLC.

Ao Professor Júlio Pimentel Pinto, pelas importantes indicações teóricas.

Ao Professor André Figueiredo, pelas informações históricas e apoio bibliográfico.

A Maria Amélia da Silva Marques, pelo apoio nos afazeres cotidianos.

À Professora Angélica de Oliveira, pela leitura de tópicos da Tese.

Ao Hamilton Faria, pelo apoio nas referências poéticas.

Ao César Borges, pela força no texto e nos arquivos.

## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo abordar as relações da história e da memória brasileira na obra de Murilo Mendes. Essa tarefa de interpretação engloba a releitura do País em chave satírica e chave religiosa, em duas do poeta, *História do Brasil* (1932) e *Contemplação de Ouro Preto* (1954). Nelas constataremos os usos que o poeta faz dos elementos acima, renovando o nosso entendimento sobre o passado.

Demonstra-se no estudo que o poeta insere o Brasil em suas preocupações, dando destaque à memória histórica do País em sua produção, elaborando uma crítica à história sem deixar de lado a fatura poética. Assim, nosso estudo coloca o escritor em coordenadas mais específicas da tradição literária, o que tem sido tema de pouca presença nos estudos murilianos até o momento.

## ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the relations between History and Brazilian memory in Murilo Mendes' poetry. This task of interpretation involves a revision of the country with a satiric and religious key in two books of the poet, *History of Brasil* (1932) and *Contemplation of Ouro Preto* (1954). The uses of History and memory done by the poet are considered very different in various ways promoting innovations in how we see images of the past.

The intention is to show that Brazil is an important reference in the books analyzed emphasizing the reviews the poet does about our History and the poetical composition at the same time. Then, our study analyzes Murilo Mendes in a

specific line of the Brazilian literary tradition considering a theme that few studies have contemplated so far.

## **SUMÁRIO**

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>  | <b>6</b>  |
| <b>1. O poeta no Modernismo e a crítica de sua obra</b>      | <b>37</b> |
| 1.1. Dados biográficos do autor                              | 37        |
| 1.2. O autor e o Modernismo                                  | 39        |
| 1.3 Críticas e estudos murilianos                            | 47        |
| 1.3.1. A crítica nos anos 1930 e 1940                        | 48        |
| 1.3.2. Crítica religiosa e impressionista                    | 55        |
| 1.3.3. O poeta nas histórias, ensaios e estudos literários   | 60        |
| <b>2. Tradição e modernização do Brasil em <i>Poemas</i></b> | <b>68</b> |
| <b>3. A sátira histórica em <i>História do Brasil</i></b>    | <b>81</b> |
| 3.1. O livro em questão                                      | 81        |
| 3.2. A sátira aos poderes reais                              | 97        |

3.3. O índio de fraque no soneto “Marcha final do Guarani”

114

**4. Memória contemplativa da história**

126

4.1. Revisão poética em novo contexto

126

4.2. A obra na produção do autor

129

4.3. Memórias das sombras em Ouro Preto

132

4.4. Ouro Preto como referência cultural

138

4.4.1. O poeta e a viagem cultural a Ouro Preto

141

4.5. O resgate da cidade de flores e pedras

147

4.6. Religião e história em *Contemplação* de Ouro Preto

165

4.7. Revisitação da tradição literária

174

**5. Duas poéticas dissonantes e complementares**

178

5.1. Força e devoção de Aleijadinho

181

5.2. Desconstrução e consagração de Tiradentes

188

CONSIDERAÇÕES FINAIS

203

BIBLIOGRAFIA

209

ANEXOS

223

ANEXO I Antologia de *História do Brasil*

224

ANEXO II Antologia de *Contemplação de Ouro Preto*

231

## INTRODUÇÃO

Só se pode estudar aquilo com que primeiro se sonhou.

Gaston Bachelard<sup>1</sup>

O trabalho que aqui propomos tem por objetivo abordar as relações entre literatura, história e memória na obra de Murilo Mendes (1901-1975)<sup>2</sup>. Escolhemos esse poeta pelo modo diferenciado de tratar essas questões através de perspectivas e formas literárias peculiares no contexto do Modernismo, promovendo um diálogo denso com as versões consagradas da história e com a tradição literária. Veremos como, nas relações entre literatura e história, mediada por uma memória literária, se opera uma mudança do olhar poético sobre a cultura brasileira.<sup>3</sup>

Queremos demonstrar que o poeta considera a história do País tema relevante e, para isso, o inserimos em coordenadas mais específicas da história e da literatura brasileira para analisar como ele interpretou poeticamente nosso passado, com tratamentos diferentes em cada momento abordado.

Essa tarefa de interpretação engloba as releituras de eventos da história e da memória do País em textos que acentuam, de um lado, a chave satírica e, de

---

<sup>1</sup> In: *Psicanálise do fogo*. Lisboa, Pt: Litoral Edições, 1989, p. 28.

<sup>2</sup> Murilo Mendes. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Desta obra extraímos os textos do poeta e será citada da seguinte forma em nota de rodapé: *PCP*, com a referida página. Em nota de rodapé o nome do autor será citado como MM. Para introdução à vida e obra do autor, nos baseamos em dois excelentes estudos: Laís Corrêa de Araújo. *Murilo Mendes*. Ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000 (1ª ed., Petrópolis: Vozes, 1972). Júlio Castañon Guimarães. *Território/Conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

<sup>3</sup> Mais adiante trataremos das referidas relações e dos conceitos de história e memória.



outro, o registro religioso. Para isso escolhemos duas obras importantes, *História do Brasil* (1932) e *Contemplação de Ouro Preto* (1954)<sup>4</sup>. Nelas abordaremos os usos que o poeta faz da história e da memória histórica, renovando a visão sobre dados do passado. Além desses dois livros, desdobraremos as análises em outro texto que também tocou no tema, por exemplo, o livro *Poemas* (1930). Para embasar a pesquisa desse *corpus*, será levada em conta a prosa (textos ensaísticos), parte da correspondência do autor e estudos sobre as obras referidas.

Neste trabalho, juntamente com o campo da historiografia, se faz presente o campo da produção da memória coletiva e histórica.<sup>5</sup> Se em *História do Brasil* temos a desconstrução satírica da história, em *Contemplação de Ouro Preto* podemos constatar a história mediada pelas memórias literária e religiosa do País, mediação essa que, a partir de dados históricos (eventos e fatos do passado) e de outros textos (documentos, tratados, literatura), produz novas realidades artísticas.

Ao se voltar para o País, o autor não abandona a densidade estética, ao juntar produção da memória e elaboração artística, compondo textos que encenam a memória coletiva.

A literatura muriliana trabalha com dispositivos próprios ao abordar o tempo e o espaço e revela outras dimensões e versões socioculturais apagadas ao longo do percurso histórico no Brasil. Mesmo o *ethos* religioso da segunda obra se

---

<sup>4</sup> Estas duas obras serão citadas em nota de rodapé, como *HB* e *COP* respectivamente. As edições que serão utilizadas estão publicadas em *PCP*.

<sup>5</sup> Cf. Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990, p. 71. Aí diz Halbwachs: “Temos freqüentemente repetido: a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada.”

aproxima do passado através de suas “sombras” revividas então como sombras literárias já presentes nas primeiras obras, o que mostra a comunicação dos dois momentos poéticos. Com isso a poesia *desoculta* certos campos das realidades do País, numa focalização contraditória da história que leva em consideração o reprimido e o marginalizado da sociedade brasileira.

Antes de entrar nas análises dos livros mencionados faremos uma abordagem de questões relacionadas com a história e a literatura com desdobramentos sobre a memória.

### **História, literatura e memória**

As relações entre a história e a literatura têm sido objeto de intensa reflexão parte dos mais variados pesquisadores, tanto de historiadores como de estudiosos da literatura.<sup>6</sup> Por certo, são articulações tensas, como toda relação de fronteira, seja quando se refere aos limites de cada disciplina, seja quando as diversas concepções e visões de mundo entram em jogo na conexão de ambos os fazeres. Aqui, nos propomos a pensar aspectos deste fenômeno, entendendo que se constitui num dos pontos cruciais das duas áreas de trabalho. A proliferação de estudos nesses setores demonstra ao mesmo tempo a amplitude da questão, mas

---

<sup>6</sup> Cf. Ligia Chiappini. “Literatura e história. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos”. In: Revista Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 5, 2000. Edição comemorativa. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo.

também o fascínio gerado por ela. Faz-se necessário destacar que os trabalhos sobre o assunto são diversos, inclusive na abordagem que fazer do tema.<sup>7</sup>

Os problemas quanto aos usos tanto do termo *história* como do termo *literatura* estão relacionados ao estatuto de ambas escrituras. Em geral, são usos que se ligam a uma apropriação destes conceitos como “coisas” substancializadas, isto é, por este uso cada termo possuiria um grau de autonomia absoluto, uma origem *essencial* e, portanto, intocável por nenhuma das partes, fato que os pesquisadores vêm tentando superar, em conjunto ou individualmente.<sup>8</sup>

No campo historiográfico, estudar as relações dos discursos literários e históricos foi uma ação possibilitada pela problematização epistemológica situada na diferença entre a “passeidade” - passado realmente acontecido - e o relato feito dos acontecimentos, isto é, uma reinvenção plausível do passado elaborada pelo historiador. Firmou-se, junto com isso, uma “convicção” de que os fatos passados

---

<sup>7</sup> Entre os pesquisadores das áreas de história e literatura que desenvolveram reflexões sobre o tema, podemos citar: Edgar Salvadori de Decca e Ria Lemaire (org.). *Pelas Margens*. Outros caminhos da história e da literatura. Campinas, Porto Alegre: Ed. da Unicamp, Ed. da Universidade - UFRGS, 2000. Erich Auerbach. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971. Hayden White. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992. Jacques Leenhardt ; Sandra Jatahy Pesavento (org.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 1998. Ligia Chiappini. *No entretanto dos tempos*. Literatura e história em João Simões Lopes Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Ligia Chiappini; Flávio Wolf de Aguiar (org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993. Ligia Chiappini; Antonio Dimas; Bethold Zilly (org.). *Brasil, país do passado?*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000. Nicolau Sevcenko. *A literatura como missão*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Peter Gay. *O estilo na história*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Sidney Chalhoub. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Estas obras tentam superar as referidas noções essencializadas de História e Literatura. A lista acima é bastante limitada e lacunar, visto que há ampla bibliografia sobre o assunto. Nota-se também o predomínio, nesses estudos, da narrativa literária em relação à poesia.

<sup>8</sup> Essas posições tem a ver com a definição das autonomias dos campos intelectuais. Especificamente sobre o campo da literatura, cf. Pierre Bourdieu. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

não podem ser mais recuperáveis na sua concretude, mas são reconstituídos através de representações. E estas seriam como que a “presentificação de um ausente” instituída através de uma “imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva”<sup>9</sup>.

Já no campo literário, observamos que hoje as pesquisas em literatura são amplas e diversas e vêm propiciando um olhar interdisciplinar, com o cruzamento de visões sobre a história e a literatura, superando assim a investigação literária pautada por uma prática de análise *somente* sobre os elementos internos da obra literária – por exemplo, Estruturalismo e New-criticism - sem associação com a sua produção histórica.<sup>10</sup>

Nessa direção, não propomos uma divisão absoluta entre o discurso da história – que supere a historiografia de tipo positivista e “cientificista”, tradicionalmente ligada à imposição de um sentido histórico único e verdadeiro que estaria nos fatos ou numa versão dos fatos oficializada – e da literatura vista como produto único da imaginação. Consideramos que há uma alimentação mútua das duas formas de olhar e representar o mundo através da escrita: a

---

<sup>9</sup> Todas as aspas são citações de Sandra Jatahy Pesavento. “Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional”. In: Jacques Leenhardt ; Sandra Jatahy Pesavento (org.). *Discurso histórico e narrativa literária*, p. 19.

<sup>10</sup> Ria Lemaire. “O mundo feito texto.” In: Edgar Salvadori de Decca e Ria Lemaire (org.). *Pelas Margens*, cit., p. 9 e 10. A palavra *história* tem o mesmo étimo da palavra *vistoria*, vinculando-se, portanto, ao sentido da visão e, por extensão, à idéia de testemunha ocular. Isto é, rigorosamente, a partir da origem do termo, só quem viu um fato, teria autoridade para relatá-lo como realmente aconteceu. Quem não viu seria um “construtor” de relatos, um mediador. Este seria o papel do historiógrafo que media e interpreta os fatos passados a partir de documentos e fontes. “*Istoreo*, que deu origem ao vocábulo ‘história’, significava fundamentalmente ‘informe de testemunhas oculares’, passando com o tempo a ser compreendido com o sentido de ‘testemunho dos tempos’” (Zilah Bernd. “O maravilhoso como discurso histórico alternativo”. In: Jacques Leenhardt ; Sandra Jatahy Pesavento (org.). *Discurso histórico e narrativa literária*, p. 128.). Willi Bolle, *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 262. Não podemos deixar de registrar que a história agrega elementos e técnicas de fabulação da

ficção poética está eivada de elementos da história social que se representam, de alguma forma, no texto poético, sem que deixe de ser poesia.

Esses modos de escrita – o literário e o historiográfico - no parecer de Ria Lemaire, são bastante assemelhados:

Tanto a narração literária quanto a historiografia pressupõem um processo e estratégias de organização da realidade, uma procura de uma coerência imaginada baseada na descoberta de laços e nexos, de relações e conexões entre os dados fornecidos pelo passado.<sup>11</sup>

Ambas as escritas fazem uma reconfiguração do passado. A história, ainda segundo Lemaire, promoveria um tipo de reconfiguração do passado “autorizada” pelas fontes e documentação, calcada numa metodologia científica, enquanto a literatura “permite que o imaginário levante vôo mais livre e amplamente, que ele fuja, numa certa medida, aos condicionamentos impostos pela exigência da verificação pelas fontes.”<sup>12</sup>

Para Hayden White, o trabalho histórico teria muito de ficção no aspecto verbal, pois o modo aí utilizado para reconfigurar o passado se assemelharia aos modos da narrativa literária. Em sua teoria sobre vários historiadores do século XIX, White considera “o labor histórico como o que ele manifestamente é, a saber: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende

---

realidade e a imaginação pode ser um modo de descrever a história, enquanto que a literatura ganha dimensões históricas. Cf. Hayden White, op. cit., p. 388.

<sup>11</sup> Ria Lemaire, op. cit., p. 10.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 11.

ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de explicar o que eram representando-os.”<sup>13</sup> Enfim, a idéia desse autor é mostrar que o discurso historiográfico mantém relações íntimas com os modos de narrar próprios da literatura.

Se para White a historiografia pensa o uso de elementos da narrativa literária na escrita historiográfica, mostrando, de certo modo, a predominância e o trabalho “artístico” do historiador, para outros historiadores a literatura estaria marcada pela realidade histórica, como é o caso de Nicolau Sevcenko que considera que a ética da criação literária marcar-se-ia pela condicionalidade do social, sem que com isso o escritor precisasse ficar restrito à vida dos fatos. Segundo Sevcenko, a literatura moderna se colocou na cena social menos como “testemunho da sociedade” do que como “revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos.” Essa literatura, continua o historiador, carregaria em seu interior mais o intuito de transformação do que a permanência do *status quo*. E por estar na ordem do desejável, voltar-se-ia mais para o devir do que para o estado atual das coisas.<sup>14</sup>

A produção literária não estaria pautada somente pela *factualidade*, mas pela esfera do vir-a-ser, o que a coloca numa dimensão “transcendente” em

---

<sup>13</sup> Sobre o discurso histórico cf. Hayden White. *Meta-história*, p. 12. Nesta obra o autor estuda grandes historiadores e filósofos da história do XIX (Hegel, Michelet, Tocqueville, Burckhardt, Marx, Nietzsche, Croce) e seus modos de narrar ou pensar a história. Cf. também Peter Gay. *O estilo na história*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1990. Aí o autor estuda os estilos de Gibbon, Ranke, Macaulay e Burckhardt. Em sua conclusão diz que “a dicotomia aberta entre arte e ciência é absolutamente insustentável.” (p. 167). Entenda-se arte como literatura e poesia e ciência como história. É evidente que os escritores dos livros acima enfatizam o papel da literatura na estrutura de obras históricas, e também destacam esta importância em autores que levaram em conta a literatura e a filosofia moderna em seus textos. Cf. ainda Hayden White. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 2001. No capítulo “As ficções da representação textual”, o autor estuda com mais detalhes os discursos do escritor de ficção e o do escritor de história.

relação à história. Esta, no entanto, apresentaria ao escritor os modos de significação em situações que ele não controla, criando assim uma relação tensa entre os dois modos de representar a história social. O que fica patente em relação à ficção, é que ela teria a liberdade de narrar “sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram. Ela é o testemunho triste, porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos.” No contraponto ao culto dos fatos, a literatura, especialmente a poesia, manifestaria, ao projetar outras realidades possíveis, não só as dimensões funcional e comunicativa, mas também a dimensão utópica da linguagem, sem se subordinar às necessidades factuais do discurso histórico.<sup>15</sup>

O que queremos assinalar aqui é que o texto literário não só reage aos fatos históricos, mas propõe novas visões sobre os acontecimentos e, como mito, não estaria sujeito ao “teste da verificação nem se vale daquelas provas testemunhais que fornecem passaporte idôneo ao discurso historiográfico.”<sup>16</sup>

No entanto, os textos considerados literários, criação social e simbólica, têm como condição de produção a sua historicidade, por manter ligação com um

---

<sup>14</sup> Nicolau Sevcenko, op. cit., p. 29.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 29 e 30. O autor cita a *Poética* de Aristóteles: “A história, então, diante do escritor, é como o advento de uma opção necessária entre várias morais da linguagem; ela o obriga a significar a Literatura segundo possíveis que ele não domina.” (idem, p. 30) . No Capítulo IX da *Poética*, o filósofo grego propõe a distinção entre história e poesia, dizendo que o poeta é mais filosófico do que o historiador, pois trataria de assuntos universais. Cf. Aristóteles. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, p. 286-288. Evidente que a literatura, especialmente a poesia, pode propor novas realidades e não só registra melancolicamente o passado. Quanto às dimensões funcionais e comunicativas, cf. Wolfgang Iser. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999, 2º v. Mas vale aqui distinguir o que White, em “As ficções da representação factual”, (op. cit., p. 137) propõe como relação entre “eventos históricos” e “eventos ficcionais”. Para ele, os historiadores tratam de eventos específicos do processo histórico enquanto os escritores de ficção trabalham tanto com fatos como com elementos da imaginação. O que acontece entre os dois discursos é que eles possuem graus de semelhança ou de correspondência. Segundo o autor, “Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’.” (Ibidem, p. 138).

contexto imediato que os fazem tão históricos quanto qualquer texto ou discurso da historiografia, ainda que mantendo a sua especificidade poética. Como “objeto simbólico”, a literatura passa a fazer sentido a partir do momento em que sua compreensão pode mostrar como seus sentidos são produzidos. O texto historiográfico - guardando, em suas entranhas, certo grau de imaginário -, e os textos poéticos - impregnados de história -, reinterpretem o passado com estratégias próprias de cada discurso.<sup>17</sup> Ambos os textos são válidos, portanto, para a verificação da memória coletiva, ainda que postos numa relação histórica assimétrica, pela qual o passado, visto do presente, já não é o que era.

A literatura, assim como toda obra de arte, ainda que se constitua autonomamente, traz em seu bojo questões de seu tempo, inserindo-se na história. Dito de outra forma, o signo artístico, especialmente o literário, estaria motivado, pelo menos parcialmente, pela realidade e, em alguns casos, “incorpora esta parcela da realidade a seu significante, em vez de se contentar com sua denotação pura e simples”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Alfredo Bosi. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 179.

<sup>17</sup> Eni Puccinelli Orlandi. *Análise de discurso*. Princípios e procedimentos. 5 ed. Campinas, SP: Pontes, 2003, p. 26. Cf. também Ria Lemaire, “O mundo feito texto”. In: Edgar Salvadori de Decca e Ria Lemaire (org.), op. cit., p. 10 e 11. Cf. ainda Fredrick Jameson. *O inconsciente político*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992. Diz o autor: “Dessa perspectiva, a conveniente distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o ‘individual’ – a tendenciosa lei da vida social capitalista -, que mutila nossa existência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e à mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena da própria fala.” (...) “A defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos.” (p. 18).

<sup>18</sup> Ivan Fónagy. “Motivação e remotivação”. In: Tzvetan Todorov et alli, *Linguagem e motivação*. Uma perspectiva semiológica. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipouski et alli. Porto Alegre: Globo, 1974, p. 74. “Um signo motivado é um signo que admite a presença parcial da realidade...” (idem).



Indo mais além no que se refere às relações entre história e literatura, Jacques Rancière propõe a resolução da questão pela seguinte proposição:

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social.<sup>19</sup>

Buscando superar a divisão dos discursos das duas “histórias” – a da história e a da poesia -, Rancière, ao abordar a história como “sucessão empírica dos acontecimentos”, em contraponto ao universo literário e sua “necessidade da ordenação poética”, aponta a possibilidade, devido à transformação estética, de a literatura e o testemunho histórico atuarem no mesmo campo de sentido. Para ele, “A evolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido.(...)”<sup>20</sup>.

O “diálogo” da literatura com a história tem sido uma operação de corte do texto com a história, visto que esta, de certo modo, já está inscrita no texto literário. Para além de fazer um retrato de um acontecimento, e além da historicidade do texto em si, que inclui a sua produção e as suas relações com outros textos, a literatura e, especificamente, a poesia, se constitui também num modo de olhar e de fazer história.

---

Evidente que todo signo, e não só o artístico, é motivado por suas relações com a realidade. Sabe-se que textos literários, seja ele de que caráter for, nasce de vivências sociais de seu autor.

<sup>19</sup> Jacques Rancière. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p. 55.

<sup>20</sup> Idem, p. 56 e 57.

Dentre as várias possibilidades de equacionar as relações dos dois campos podemos destacar três: história e literatura, história *na* literatura, história *da* literatura e história/literatura. A “dimensão intervalar”<sup>21</sup> que caracteriza a equação “história/literatura, seria a mais adequada para se pensar o texto literário nos termos deste trabalho, pois não consideramos só os elementos externos na produção do texto literário, nem na presença a história literária *na* literatura. Aqui o texto literário - no caso, a poesia – é considerado como uma das possibilidades de construção de sentidos históricos não explicitados ou até ocultados pelas versões estabelecidas dos fatos.

Nosso ponto de vista se afirma mais na *historicidade* do texto do que numa visão histórica que considera o texto como reflexo de um momento ou de uma determinada ideologia social ou religiosa, ainda que com eles mantenha, muitas vezes, estreitas relações. Aqui, lembramos as palavras de Alfredo Bosi:

Quando o conceito de historicidade da cultura se alarga e se aprofunda, antigos mitos, símbolos e valores, bem como as fantasias do inconsciente e os sonhos da utopia, entram no texto com o mesmo direito que a *mímesis* das coisas rentes ao autor. E volta-se à intuição de Machado de Assis: o indianismo não foi patrimônio exclusivo do Brasil romântico, mas legado da cultura universal. Histórico é, ao contrário do que diz a convenção, o que ficou, não o que morreu. E enquanto a memória está viva, o

---

<sup>21</sup> Cf. João Alexandre Barbosa. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Iluminuras, 1990. Principalmente os capítulos “O dentro e o fora: a dimensão intervalar da literatura” e “Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950”. As equações utilizadas são de João Alexandre são baseadas em anotações de aula de 27 de agosto de 1988, na FFLCH. Evidentemente que o autor refina muito mais os conceitos com que trabalha.

passado continua presente, e a *consciência assume o estatuto de consciência histórica*.<sup>22</sup>

Assim, sem desprezar os direitos de cada campo de pesquisa, optamos por ver na literatura o que ela sugere enquanto “transcendência” histórica, considerando nisso a inserção, no presente do texto, de uma temporalidade mediada pelo trabalho da memória literária. Isto é, o texto tanto dialoga com seu tempo como com outros de forma singular, pois literatura, enquanto arte histórica, faz uma leitura do tempo de forma a recuperar dimensões esquecidas pela historiografia.

Passemos agora a considerar como os três elementos – história, memória e poesia - se relacionam.

### **Relações entre história, memória e poesia**

A poesia, ao transcender a história dos fatos, coloca em questão a temporalidade historicista, recuperando elementos desprezados pelo processo histórico. Ao reorganizar os fatos de forma não-linear, o texto poético se contrapõe a uma concepção que vê a história linearmente, colocando assim a possibilidade de se conhecer a realidade através de uma forma não “científica”.

---

<sup>22</sup> Alfredo Bosi. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 52 e 53. Grifo do autor.

Nesse sentido, o texto poético se assemelharia à visão de história de Paul Ricoeur, para quem ela seria algo que não “consente nem no discurso absoluto, nem na singularidade absoluta” por estar no campo das coisas inexatas, e não poder ser absolutamente objetiva pelo fato de conseguir somente reconstruir o passado<sup>23</sup>. Mas a poesia, assim como a história que tenta reconstruir o passado, busca uma *verdade* que corresponda ao “não-esquecimento” social e histórico<sup>24</sup>.

Apesar de alimentada por informações da história, a poesia produziria uma visão de mundo a contrapelo do “progresso inevitável” da história e da “identificação afetiva” com os objetos do passado *como são*.<sup>25</sup> A versão poética da história carregaria uma concepção dinâmica da realidade.

Como aponta Murilo Marcondes de Moura, “(...) a poesia, como expressão das mais arcaicas e densas da experiência humana, pode formular, mesmo diante da tragédia mais clamorosa, uma resposta própria, isto é primária, e não apenas reagir de maneira circunstancial ou secundária”<sup>26</sup>. Apesar de a poesia se configurar em parâmetros culturais definidos, e ainda que suas fontes sejam eclipsadas por uma dicção marcadamente individual, é preciso notar que, na elaboração poética, os eventos sociais são re-significados, obtendo sentidos não compartilhados por um olhar eminentemente historiográfico.

---

<sup>23</sup> Paul Ricoeur apud Jacques Le Goff, *Memória/História*. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984, p. 161.

<sup>24</sup> “Não-esquecimento” em grego é *Alétheia*, palavra que é freqüentemente utilizada para significar “verdade”. Cf. Marcel Detienne. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d.

<sup>25</sup> Jeanne Marie Gagnebin. “Walter Benjamin ou a história aberta”. Prefácio. In: Walter Benjamin, op. cit., p. 7-19.

<sup>26</sup> Murilo Marcondes de Moura. *Três poetas brasileiros e a segunda guerra mundial (Drummond, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. Tese de Doutorado, São Paulo, 193 p. FFLCH/USP, 1998, p. 180.

Para Flávio Kothe, a literatura trata de seu presente, mas também das possibilidades daquilo que não foi. A obra literária se relaciona com a história no momento de sua produção, e carrega o *outro* que não foi oficialmente reconhecido. Para o autor, a arte se constitui em “a alegoria que mostra a história como ruína.”<sup>27</sup>

A herança do passado é recuperada pela memória inscrita na poesia como memória literária que produz um trabalho de redescoberta de visões que teriam sido obliteradas pelos discursos históricos. Isto é, o que o texto histórico teria “esquecido” pode ser reconsiderado pela poesia que, envolvida na teia da cultura, entretém “relações vivas e estreitas com o *passado*, mesmo o mais remoto, graças ao dinamismo da memória, e com o *futuro*, que já existe no desejo e na imaginação”<sup>28</sup>.

Cabe aqui esclarecer as distinções entre memória e história, que complementa as posições anteriores. Se as relações entre literatura, história e memória são de difícil equação, junta-se a isso a dificuldade de conexão entre memória e história, elas vivem em constante estado de disputa. Vejamos algumas diferenças entre os termos na concepção de teóricos.

Para Pierre Nora, a memória é diametralmente oposta à história por vários motivos. Resumindo as diferenças que o autor propõe, temos: a memória faz parte de um acervo “vivo” conservado por grupos e está em permanente evolução, com alterações e passível de modificações e recuperações; a história é uma reconstrução do que passou. A memória é sempre atualizável; a história

---

<sup>27</sup> Flávio Kothe. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986, p. 70.

<sup>28</sup> Bosi. *Literatura e resistência*, p. 33.

representa o passado. A memória tem bases no espaço, na imagem e no objeto; a história está ligada a uma temporalidade contínua. Enfim, para o autor, a história carrega um valor “destruidor” da memória viva, pois esta seria suspeita à história.<sup>29</sup> Com o exposto, Nora desenha, com certo entusiasmo, um painel instigante das diferenças entre os dois conceitos.

Um outro que acentua a diferença entre os dois termos é Carlo Ginzburg, que levanta as origens da diferença dos conceitos e aponta a “irreducibilidade da memória à história”<sup>30</sup>. Aí o autor mostra como, para os judeus, a memória coletiva é uma prática que cria um nexos com o passado vital através de rituais de “rememoração” como constante atualização do passado. Para o autor, as práticas acima podem ser aplicadas também a outras culturas.<sup>31</sup> Quanto à historiografia, na opinião de Ginzburg, teria a função de registrar os eventos dignos de ser conhecidos, tendo por base a “perspectiva” (ou o “triunfo da vista”<sup>32</sup>) que, na modernidade, faz com que o historiador tome distanciamento mais objetivo diante

---

<sup>29</sup> Pierre Nora. “Entre mémoire et histoire”. In: *Les lieux de mémoire*. I La République. Paris, França: Gallimard, 1984, p. XIX e XX. Utilizo também a tradução de Edgar Salvadori de Decca. “Memória e cidadania”. In: Maria Clementina Pereira (org.). *O Direito à memória*. Patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH/SMC, 1992, p.130. Estas definições de Nora estão ligadas ao momento da história francesa de recuperação dos “lugares da memória” e, por isso, seu entusiasmo em relação a esse novo objeto do desejo que é a memória. Para um esclarecimento sobre o tema, conferir também: Ulpiano T. Bezerra de Meneses. “A crise da memória, história e documento: reflexões par um tempo de transformações”. In: Zélia Lopes da Silva (org.). *Arquivos, patrimônio e memória*. Trajetórias e perspectivas. São Paulo: Unesp/Fapesp, 1999, p. p.11-29.

<sup>30</sup> Carlo Ginzburg. “Distância e perspectiva”. In: *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 178. Diz ele: “Em qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um nexos com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele.”

<sup>31</sup> *Ibidem*. O autor cita Yosef Yerushalmi, autor é *Zakhor*. Afirma Ginzburg: “Em qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um nexos com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele.”

<sup>32</sup> *Idem*, p. 189.

do passado, diferentemente do que ocorre com o trabalho da memória, mais subjetivo.

E aqui entramos na questão da memória como “comportamento narrativo”<sup>33</sup>, cuja função é a comunicação de algo que não existe no presente, a memória presentificaria, pelo ato de narrar, eventos históricos e culturais. Contra a amnésia coletiva, as narrativas de episódios, fatos, acontecimentos, localizados no tempo e no espaço, servem para *recordar* o que foi esquecido. Desse modo, a memória não luta contra a história, mas a resgata para o momento presente e, de certa forma, a revivifica, dando-lhe dinamismo.

A memória, enquanto conjunto de símbolos que dá sentido a uma coletividade - seja de tipo literária, artística ou urbanística -, é uma construção social na qual entram em jogo as lutas pelo poder, e nessas lutas o domínio da memória social significa controlar o espaço simbólico e, com ele, o espaço da realidade. Quanto às relações de força presentes no momento de escolher o que deve ou não ser preservado no espaço público, Jacques Le Goff afirma:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Pierre Janet apud Le Goff, op. cit., p. 12.

<sup>34</sup> Le Goff, op. cit., p. 13. “São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória colectiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.” (p. 46)

A essa construção intencionais da memória Edgar de Decca chama de “memória histórica”, isto é, aquela definida pela instauração simbólica de determinados sentidos. Então, a memória coletiva espontânea passa por uma redefinição histórica, perdendo o elo com a experiência social. Para Edgar de Decca, essa memória serviria para legitimar a dominação “(...) para destruir a memória dos vencidos e para impedir que uma percepção alternativa da história fosse capaz de questionar a legitimidade de sua dominação”<sup>35</sup>.

Por exemplo, a memória representada na preservação histórica do Brasil tem sido, modernamente, a dos agentes que se identificaram com a construção de uma identidade nacional. Evidentemente que estas operações isolam exatamente as “diferenças” que poderiam ter outras escolhas simbólicas na definição de memória. Mas a reconstrução histórica da memória, que deveria incorporar o “outro” (imigrante europeu, por exemplo), acabou por não incluí-lo no lugar da memória nacional<sup>36</sup>.

Segundo Le Goff, a preservação da memória social, para além de uma manipulação simbólica absoluta, também pode servir para emancipar os grupos colocados à margem nas relações sociais, fazendo com que os monumentos

---

<sup>35</sup> Edgar de Decca. “Memória e cidadania”, op. cit. p. 133.

<sup>36</sup> Idem, p.134. “Em nome da memória histórica, por exemplo, a experiência do anarquismo no Brasil ficou legada ao silêncio porque não corroborava com os mitos da identidade nacional.” (p. 134). Incluímos nesse “outro”, também o índio e o negro. Quando, por exemplo, o índio foi incluído, isso só se deu às custas de uma integração forçada, pois as culturas “selvagens” dificilmente seriam domadas pelo modo de simbolizar do branco. Mesmo José de Alencar, para construir uma idéia de nacionalidade, utilizou o índio, “sacrificando-o”. (Cf. Alfredo Bosi. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”. In: *Dialética da colonização*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.. Cf. ainda Déa Ribeiro Fenelon. “Políticas culturais e patrimônio histórico”. In: Maria Clementina Pereira Cunha (org.), op. cit.. Diz a autora: “No tocante às políticas de preservação do patrimônio histórico, seja no âmbito federal como no estadual e municipal, estas ações guardaram sempre a marca da improvisação e da empiria, ou da *manipulação e do uso político da cultura*.” (p. 29, grifo nosso). Essa manipulação fez com que alguns grupos perdessem “o direito à memória”.



públicos passem a ser objetos de reflexão sobre a história, em vez de serem somente objeto de veneração e culto de uma camada que se impôs pelo uso da força simbólica ou material. Por isso, afirma esse autor, enfatizando a relação entre memória e história: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória colectiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.”<sup>37</sup>

Mas isso pressupõe uma visão dinâmica sobre o passado, não mais considerado em sua “passeidade”, mas como impulsionador do trabalho cultural do presente.

Uma das formas de simbolizar uma unidade nacional, por exemplo, se constitui no uso dos “mitos fundadores”, bases da história de grupos que se perpetuam como principais agentes do poder, que têm sido a base da iconografia e das edificações construídas e preservadas.<sup>38</sup>

Desconstruir as imagens consagradas do País tem sido uma das tarefas de historiadores e artistas, permitindo, assim, abordar problemas referentes ao tempo e à história. E mesmo os textos literários, ainda que seja uma arte restrita às classes cultivadas, propiciam a problematização da memória escrita sobre o País bem como da memória edificada, como veremos na análise das obras que escolhemos.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Le Goff, op. cit., p. 47.

<sup>38</sup> A expressão “mitos de fundação” se encontra em Marilena Chauí. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2000.

<sup>39</sup> Por exemplo, MM, ao atualizar a condição do índio colonizado, desfaz o mito de origem ao apontar que o indígena não é visto mais como primitivo, como queriam os românticos e, em certo grau, alguns modernistas “verde-amarelos”. No caso, por exemplo, do poema “Marcha final do

## O poeta, a história e a memória

Murilo dialoga com a memória histórica, ao rever dados do passado. A sua memória literária encena em *História do Brasil* momentos do passado em chave satírica. Aí a memória poética entra em contraste evidente com versões estabelecidas do passado. Noutro momento, em *Contemplação de Ouro Preto*, o poeta revisa sua postura anterior, e sua poética se torna mais aderente ao objeto histórico, agora de um ponto de vista religioso e mais grave.

O que abordamos no estudo de Murilo Mendes é exatamente a sua tradução poética da história no que se refere a temas brasileiros, pois sua obra se destaca na releitura de fenômenos da série histórico-social.

No da produção muriliana que se estende de 1920 a 1956, evidencia-se um processo complexo de formação cultural do Brasil com intenso trabalho de releitura da história.<sup>40</sup> Mas a leitura poética do passado é feita no sentido de perceber um outro movimento da história, mais denso e mais intenso.

Uma das idéias defendida por Murilo é a da “abstração do tempo” entendida como “a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma

---

Guarani”, o indígena acaba por ser “integrado” na civilização européia. É evidente que nem toda obra literária coloca em questão as representações hegemônicas sobre o País. Algumas até podem procurar consagrar o consagrado.

<sup>40</sup>Os modos de produzir e interpretar a história do Brasil sofreu mudanças importantes no período de 1902-56. Cf. Willi Bolle. *grandesertão.br*: o romance de formação do Brasil. cit. , p. 34.

compreensão total”.<sup>41</sup> Para Joana Matos Frias essa idéia corresponderia a uma “negação do tempo” na obra do poeta<sup>42</sup>.

A abstração do tempo, e também do espaço, percorre praticamente toda a produção do poeta (poemas, memória, aforismos, ensaios, retratos, etc). Por exemplo, em *O discípulo de Emaús*, o aforismo 54 afirma: “O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida.”<sup>43</sup> Em *Recordações de Ismael Nery*, o poeta assinala, em várias passagens, a importância desta abstração. Por exemplo: “O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento.”<sup>44</sup>

A negação do tempo, no entanto, não se constitui numa negação absoluta da história humana, e necessita, portanto, de outro tratamento. Ela se constitui num paradoxo poético, pois se coloca em contradição com as temporalidades da cultura moderna na qual o poeta está inserido. Aliás, o próprio escritor tinha consciência da importância do tempo histórico.

---

<sup>41</sup> Cf. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: Edusp; Giordano, 1996, p. 53. A idéia de abstração de tempo e espaço está baseada nas conversas que teve com seu amigo Ismael Nery, idéia registrada em detalhes na obra citada, em que é desenvolvida a teoria do Essencialismo; este era baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade,(...) na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade” (idem, p. 65). Cf. Murilo Mendes, “O eterno nas letras brasileiras modernas”. In: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira. N. 4, Rio de Janeiro, novembro, 1936, p. 44 e 45. Cf. também Raul Antelo, “a abstração do objeto”. In: Gilvan Procópio Ribeiro; José Alberto P. Neves. (org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 29.

<sup>42</sup> Esta negação do tempo é uma das bases importantes para entender o mecanismo de tipo religioso inerente à visão do poeta. Cf. Joana Matos Frias. *Tempo e negação em Murilo Mendes*. Porto, Pt, 1998, Dissertação de Mestrado, 167 p. Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

<sup>43</sup> In: *PCP*. p. 821.

<sup>44</sup> *Recordações de Ismael Nery*, p. 53.

A partir dos anos 1934, após sua conversão, sua poesia optou pela “perspectiva do eterno”, isto é, pela solução transcendental com todas as implicações culturais e poéticas resultantes da adesão ao Catolicismo.

Em seu livro autobiográfico, *A idade do serrote*, o poeta enuncia sua inquietação com relação ao tempo.

Desde menino preocupei-me muito com o problema do tempo. (...) As palavras ‘outrora’, ‘naquele tempo’, ‘antigamente’, ‘há séculos’ impressionavam-me muito. Queria saber se não seria possível colar os tempos uns nos outros; se o tempo era horizontal ou vertical; enfim, tinha mais presente a idéia de tempo que a de espaço. Talvez por isso me tivesse desde cedo afeiçoado à música.<sup>45</sup>

O depoimento acima indica a relevância do tempo em seus textos. Com efeito, ele buscou dar a seus poemas uma ilimitação do espaço e do tempo, propondo uma prática poética que pudesse vivenciar sincronicamente a literatura, com o intuito de anular o tempo exterior para instituir “uma nova concepção de simultaneidade e de coexistência.”<sup>46</sup>

Na busca pelo eterno, mesmo em textos marcados pela religiosidade, o poeta não menospreza o transitório ao registrar as vivências verificadas em livros como *História do Brasil*, *Contemplação de Ouro Preto*. Em artigo que trata do livro *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, o poeta afirma a importância do instante fugaz na produção poética: “(...) não adianta renunciar ao efêmero sem conhecer

---

<sup>45</sup> MM. In: *PCP*, p. 922-23

<sup>46</sup> Joana Matos Frias. *Tempo e negação em Murilo Mendes*. cit., p. 39, 129 e 132. Em vários momentos MM problematiza a noção de tempo. Por exemplo, em “A Estátua do Alferes”, diz “No

os valores que ele traz consigo. A solução do problema, segundo me parece, é esta: fixar o efêmero, suas formas mutáveis, suas categorias estéticas e sociais, e transcendê-lo.”<sup>47</sup> Como afirma também no aforismo 273 de *O discípulo de Emaús*: “Sem compreender o particular não se pode atingir o universal.”<sup>48</sup>

As declarações acima evidenciam a valorização de elementos da história necessários ao artesanato literário, por exemplo, em *Contemplação*, que o intuito de transcender a realidade conta com dados da história.

Vale, ainda, o registro da seguinte passagem do artigo acima citado, e que pode ser lida como uma chave do *modus operandi* do próprio poeta:

Aqui o problema se complica: o problema da conciliação entre a chamada realidade e a transcendência. Como se apresentará a um poeta cristão o imenso universo da matéria informe, contendo a tradição do pecado, povoado de elementos separatistas, isto é, elementos que parecem nos isolar do Criador?<sup>49</sup>

O tempo histórico, apesar de aparentemente negado por uma visão cristã, não é, todavia, totalmente dispensado pelo poeta, mas a ele é dado um tratamento artístico e dinâmico.

---

meu corpo cabe tudo. / Cabe passado e presente, / Mais do que tudo o futuro.” *HB*. In: *PCP*, p. 158.

<sup>47</sup> MM. “Invenção de Orfeu”. In: Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: livros de Portugal, 1952, p. 417 (O texto todo se encontra nas p. 415-420, e foi publicado também no Suplemento literário de “A manhã”, 10 de junho de 1952).

<sup>48</sup> In: *PCP*, p. 842.

<sup>49</sup> MM. “Invenção de Orfeu”. In: Jorge de Lima, op. cit., p. 418. A busca de reaproximação do “Criador” remete à idéia de restauração, presente em *Contemplação de Ouro Preto*. Observe-se que o artigo é de 1952, portanto, no intervalo da produção (1949-50) e publicação (1954) do livro sobre a cidade mineira.

A negação do tempo no poeta, com forte teor metafísico, desconfia da e combate a linguagem mecanicista baseada em práticas de escrita historiográfica, e nesse aspecto Murilo esteve próximo de vários outros artistas do século XX. O tempo, uma dos traços da religiosidade do poeta, seria uma etapa a ser ultrapassada pela solução do eterno. Nos termos de Murilo de Moura: “... o tempo nasce da ruptura do humano com o sagrado, expande-se na busca da recuperação daquela harmonia originária e morre quando esta é finalmente alcançada.”<sup>50</sup> A ação do tempo que tudo degenera estará presente, assim, em *Contemplação de Ouro Preto*, juntamente com a busca da superação do tempo humano em favor da dimensão do sagrado.

Jorge de Sena, comentando a questão da transcendência, afirma que “Seria um erro supor que a *transcendência* é sobrevivente das épocas teológicas ou metafísicas, e que a *imanência* é o apanágio progressista das épocas positivistas.”<sup>51</sup> Este raciocínio pode se aplicar à literatura moderna de tendência metafísica que, de modo geral, busca uma revalorização do verbo enquanto potência de salvação. O teórico português mostra que o ato da “*contemplação do universo*” não conteria uma visão mística da ação artística, mas, ao contrário, “nos explica como esta última [a atividade artística], ainda quando persiga sistematicamente o ‘absoluto’, se interessa radicalmente por ampliar aquela

---

<sup>50</sup> Murilo Marcondes de Moura. “Os jasmims da palavra jamais”. In: Alfredo Bosi. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 114 e 115.

<sup>51</sup> Jorge de Sena. *Dialécticas da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973, nota de rodapé n. 31, p. 46. Itálico do autor.

contemplação, transformando-a numa *obra* em que à contemplação se acrescenta a *meditação* organizada.”<sup>52</sup>

E é a *meditação organizada* sobre o tempo e a história que vemos presente nos livros de Murilo Mendes, mesmo que o absoluto se constitui no núcleo da produção do poeta. Segundo Joana Matos Frias, desde os primeiros livros já trabalhava com a “possibilidade de criar e recriar o passado” e com “a afirmação do poder e do domínio do homem sobre esse passado”<sup>53</sup>. Recriação que tem a ver com uma reconstrução muito particular e subjetiva do passado como coisa imaginária. A reconfiguração do passado seria, então, da ordem da memória enquanto vista pelo sujeito que buscaria recuperar através dela “não o passado e a sua realidade mas o que no passado é irrealidade.”<sup>54</sup>

No entanto, a visão religiosa da memória precisa ser retomada no que tange aos dois livros em pauta. Já não é somente uma memória pessoal que entra em jogo, mas uma memória social, apesar de esta ser construída através da subjetividade poética.<sup>55</sup>

Através da literatura, no trabalho de memória pessoal do escritor, se recuperam dados desprezados pela história. Essa memória se posiciona, em vários poemas, de forma radicalmente subjetiva que busca recuperar a irrealidade ausente no passado.<sup>56</sup> Esse aspecto surge em poemas do tipo “Memória” (As

---

<sup>52</sup> Idem, nota de rodapé n. 34, p. 49 e 50.

<sup>53</sup> Joana Frias, op. cit., p. 106.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 106 e 107.

<sup>55</sup> Embora saibamos que a subjetividade já traz consigo a coletividade, no caso de livros em que o eu-lírico se manifesta de forma explícita; nos livros que estudamos o poeta comparece como autor, mas também como participante da cena, produzindo uma inter-relação dinâmica entre eu e objeto

<sup>56</sup> Joana Matos Frias. *Tempo e negação em Murilo Mendes*, p. 106-109.

*metamorfoses*, “Memória” (*Mundo Enigma*) e um terceiro de mesmo nome de *Poesia Liberdade*.<sup>57</sup>

Como veremos, a memória histórica e social vai tomando lugar de destaque na obra do poeta ainda que, às vezes, de forma indireta. Mais do que uma lembrança subjetiva desenraizada da vida, ela se torna uma recordação coletiva concretizada e sistematizada em textos que remetem a eventos, monumentos e documentos históricos. Mas em certo sentido, ela também se coloca como uma memória coletiva não contemplada nas construções históricas do passado, pois se trata, nos dois livros, de eventos de grandes impactos socioculturais dos quais o poeta dá testemunho e patenteia o pulsar dramático do processo de colonização do Brasil.

A memória histórica se traduz em *História do Brasil e Contemplação de Ouro Preto* de maneiras específicas.

Em *História do Brasil* as marcas da história são registradas em episódios históricos, e aí a memória social é evocada diretamente<sup>58</sup>. Os “romances” da obra registram, através do modo cômico-satírico, a história e a memória do ponto de vista dos vencidos recompondo uma *memória coletiva* esquecida e fazendo falar o que foi ocultado pela história. Esta operação é feita através de uma escrita representativa e representacional da voz reprimida pelos modos de representação oficial da cultura, o que identifica o poeta com as causas “perdidas” que são

---

<sup>57</sup> Os primeiros cinco versos do primeiro poema citado dizem: “Virar a vida pelo avesso.//A fábula com suas raízes / mergulha na esfera branca.//Passado presente futuro, / Tiro o alimento de tudo.” (*PCP*, p. 365). O segundo poema se encontra em *PCP*, p. 377, e o terceiro em *PCP*, p. 415.

<sup>58</sup> Luciana Picchio. “Murilo Mendes 1932: A história do Brasil revisitada”. In: *Metamorfosi*, Lisboa: Edições Cosmos, 2001. Luciana sugere que a visão de Murilo se aproxima da de Leonardo da Vinci: “Leonardo da Vinci escrevera: *La pittura è cosa mentale*. Poderemos dizer com a mesma precisão que pelo menos para Murilo, a história era coisa mental?” (p.42)



reconsideradas poeticamente como um modo de advertir sobre as devastações políticas e sociais da história brasileira. A implicação ideológica do livro se liga a uma atitude radical, própria de um Murilo leitor e simpatizante, à época, de Marx, Lênin e Trótski. A memória histórica nesta obra é narrada com base em episódios registrados pela historiografia e pela literatura brasileira.

Já em *Contemplação de Ouro Preto* o tempo passado não é presentificado através de datas ou episódios, mas está sinalizado pela presença de personagens históricas da cultura brasileira e pela abordagem do espaço da cidade e também pelos dados concretos da cultura popular, no caso, pela cultura religiosa. Assim, apesar de haver a tentativa de abstrair o tempo e de não fazer referências *explícitas* a conflitos e tensões sociais, como no livro de 1932, o registro da memória acaba por se fazer com base em elementos não declaradamente “críticos”.

Nessa obra, a relação do poeta com a história está pautada pela mediação da memória meditada e reconstruída pela poesia e, portanto, artisticamente seletiva. A memória social aí se funda e se concretiza na questão do espaço da cidade, mostrando, através de uma narrativa mais pausada, a situação em que se encontra o espaço no presente, mas com densa evocação do passado através de artistas, escritores e figuras religiosas - como é o caso de Aleijadinho, Alphonsus de Guimaraens e Santa Maria. Porém, o principal motivo que impulsiona a meditação do poeta é o espaço da cidade (ruas, igrejas, Passos).

A memória de *Contemplação* remete à sacralidade católica, num complexo ritual litúrgico. No entanto, isso não torna o livro menos histórico do que o primeiro,

também porque a obra tem elos com a questão da preservação do patrimônio histórico em Minas Gerais.

Nessa obra, a história se torna presente porque, paradoxalmente, é omitida. Aí, essas marcas são referenciadas pelas “cicatrices do minério”. Como aponta Francis Paulina sobre o posicionamento do poeta, “... consciente da condição de colonizado, quis voltar às origens, vasculhar a memória nacional e redescobrir, num espaço novo, o da escrita, o que poderia constituir sua identidade.”<sup>59</sup>

Sua memória também se aproxima muito da visão *escatológica*, pois tenta colocá-la fora do tempo, e isto a separaria da história e a aproximaria mais do mito, o que poderia deixar supor que, neste esforço de memorização, aparentemente o poeta não se interessaria pelo passado e se deixaria levar por uma busca do absoluto de forma abstrata.

Segundo Le Goff, a partir do momento em que a memória se aproxima da visão escatológica acabaria não só por se distanciar da história, mas poderia desenvolver até mesmo uma aversão pela história<sup>60</sup>. Isto aconteceria no caso de discursos religiosos que propõem uma solução transcendental para os problemas humanos.

No livro *Contemplação de Ouro Preto*, a história é relatada de modo indireto pela evocação do passado. A arquitetura da cidade, como memória edificada, emite sinais para evocações não só de um passado instituído, mas de uma memória cultural que vai além do concreto, indicando um cruzamento de aspectos

---

<sup>59</sup> Francis Paulina Lopes da Silva. *Murilo Mendes: Orfeu transubstanciado: ensaio*. Viçosa, MG: UFV, 2000, p. 18.

<sup>60</sup> Le Goff, op. cit., p. 21. Conforme Rodrigo Fontinha, “Escatologia” - “Estudo fisiológico dos excrementos. Teoria teológica sobre as coisas que hão-de suceder, depois de acabar o mundo.”

literários e religiosos (e estéticos) que ultrapassam a comemoração oficial. O lamento sobre a cidade, na poesia de Murilo, está despido do clima comemorativo das festas da religiosidade oficial, ainda que as retome em seu aspecto popular.

A memória literária, então, dialoga com os esquecimentos da história, pois no livro acerca de Ouro Preto a retomada do passado remete à “problemática da imortalidade”<sup>61</sup> numa perspectiva mais abrangente do que a da “morte” individual, mas que é concretizada na situação da cidade. O que é necessário ressaltar é que a memória em ambos os livros se constitui em reatualização, não em lembrança. Neles, o poeta recapitula a história, resumindo-a em seus poemas que condensam certos momentos do passado.<sup>62</sup> A condensação se faz no sentido de trazer o passado para o presente, e não registrar o passado como ele foi.

Pois ao contrário daqueles que se identificam com um passado cristalizado e parado no tempo, a identificação afetiva do poeta, sua empatia, está com os vencidos do passado.<sup>63</sup> Em tom satírico ou meditativo, transforma a matéria do passado em uma crítica radical do presente e da história cultural.

A política literária dos primeiros textos - vazados no “truque” surrealista como uma das formas mais criativas de se olhar o passado criticamente - substitui

---

Rodrigo Fontinha. *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Revisto por Joaquim Ferreira. Porto/Portugal: Editorial Domingos Barreira, s/d, p. 701.

<sup>61</sup> Joana Frias. *Tempo e negação em Murilo Mendes*, p. 107. A autora se refere ao conjunto da obra de MM. Mas penso que no caso de Ouro Preto isto está presente de forma mais concreta.

<sup>62</sup> Cf. Benjamin. “Sobre o conceito de história”, op. cit. *Sobre a memória como reatualização*, baseamo-nos na citação de Y. H. Yerushalmi: “A memória não é mais lembrança – o que manteria um sentimento de distância – mas reatualização.” Apud Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 124. Quanto à *recapitulação*: G. Agamben apud Michael Löwy. Sup. cit., p. 138.

<sup>63</sup> Benjamin. “Sobre o conceito de história”, op. cit., p. 225.

o olhar estritamente histórico pelo olhar politizado.<sup>64</sup> Como prática de universalização, o Surrealismo foi encampado e adaptado ao contexto local, como é o caso de *História do Brasil* em que esta vanguarda foi claramente utilizada pelo autor para desmistificar e demitificar o passado. Então, a expressão de Walter Benjamin - “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele foi’”<sup>65</sup>-, pensada em nosso contexto, sugere uma prática poética criativa em que se rearticula a tradição histórica em contextos atuais, num diálogo fértil que constrói quadros com imagens concomitantes do passado e do presente.

Se isso é verdade para o primeiro Murilo, também o é para o segundo, pois, apesar de mudar o tom e mudar o tema, o poeta não abandona totalmente suas preocupações com o que ficou no meio do caminho da história.

## Plano de trabalho

---

<sup>64</sup> Benjamin. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 25-35. O Surrealismo, em seus primórdios (1919), desfez muito do imaginário burguês predominante nas práticas artísticas de então, e, como afirma Benjamin, foi um pequeno riacho que impulsionou turbinas geradoras de energia, energia que deveriam ser colocadas a serviço da revolução.

<sup>65</sup> Benjamin. “Sobre o conceito de história”. In: op. cit., p. 224-5. “Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.”

O primeiro capítulo, “O poeta no Modernismo e a crítica de sua obra”, situa Murilo Mendes e seus contatos com o Modernismo brasileiro e, em seguida, será apresentado um panorama dos estudos mais consagrados e mais recentes da obra muriliana. Esse levantamento da recepção de sua obra propicia olhar os caminhos tomados por sua poética, ao mesmo tempo que elucida os enfoques dos pesquisadores. Não será abordada a crítica do período em que o poeta morou em Roma (1957-1975). Para esse capítulo pesquisamos em cartas, documentos, artigos.<sup>66</sup>

Abordaremos suas primeiras produções poéticas, enfatizando dois poemas dessa literatura. Em “Tradição e modernização em *Poemas*”, serão analisados textos do livro, publicado em 1930, que já evidenciam um posicionamento crítico quanto à representação da história do País. Este livro o situa na virada modernista, interferindo no cenário nacional como já havia feito anteriormente Oswald de Andrade, com seus poemas “descolonizadores”.<sup>67</sup>

Em “A sátira histórica em *História do Brasil*”, comentaremos a obra de 1932, resgatada por Luciana Picchio nos anos 1990<sup>68</sup> e considerada agora no conjunto da produção do poeta sobre o País. Nesse livro, em que a história é narrada a partir de fatos e episódios, a visão do poeta é impulsionada pela sátira humorística: as revoltas populares e os costumes das classes dirigentes durante a

---

<sup>66</sup> Em cartas escritas por MM para Mário de Andrade, arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), podemos perceber as posições do autor em relação ao Brasil; há um conjunto de cartas, do Centro de Estudos Murilo Mendes (CEMM) enviadas por MM a Alceu, e trechos de missivas de MM a Carlos Drummond de Andrade apud Guimarães. *Território/Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

<sup>67</sup> Cf. Oswald de Andrade. *Pau-Brasil*. In: *Cadernos de poesia do aluno Oswald*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

<sup>68</sup> MM. *História do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Colônia até os anos 30 são registrados pela ótica dos oprimidos da história nacional.

Em “Memória contemplativa da história”, veremos as repercussões das inquietações do primeiro momento em textos mais tardios, como é o caso de *Contemplação de Ouro Preto*<sup>69</sup>, de 1954, livro em que são retomados aspectos da história brasileira e mineira e da própria obra do autor, re-situados em outro contexto e aderentes a outras perspectivas históricas, sociais e poéticas. Em *Contemplação*, onde a memória literária aloja os “fantasmas” do passado, vemos a postura do poeta religioso que procura exorcizar essas sombras através de uma solução metafísica<sup>70</sup>.

No capítulo “Duas poéticas dissonantes e complementares”, procuramos estabelecer uma comparação por contraste e complementaridade e, para isso, voltaremos às obras estudadas, mostrando como cada uma, dentro de perspectivas e tons diferentes, trabalha com a questão da história e da memória nacional. Serão abordados dois poemas de cada livro para analisar as diferentes nuances do poeta. Por exemplo, a memória oficial é criticada em um e depois revista no outro livro, o que mostra uma reavaliação do autor em relação ao passado brasileiro.

---

<sup>69</sup> Cf. Paulina Francis Lopes da Silva. *Murilo Mendes. Orfeu Transubstanciado*. Viçosa: UFV, 2000. Nesse trabalho a autora desenvolve algumas idéias sobre a “brasilidade” muriliana.

<sup>70</sup> Murilo Marcondes de Moura. *Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. (Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes). São Paulo, 1998. Tese de Doutorado – FFLCH/USP, p. 177. Apesar de possuir um preponderância do caráter metafísico, consideramos que essa obra deixa aberto o flanco para interpretações mais históricas.



## 1. O POETA NO MODERNISMO E A CRÍTICA DE SUA OBRA

### 1.1. Dados biográficos do autor

Murilo Mendes vem sendo assinalado pelos estudiosos como “um dos mais altos poetas da modernidade” e considerado um dos principais líricos brasileiros. Ainda moço, no início dos anos 1920, migrou de Juiz de Fora, onde nascera em 1901, para o Rio de Janeiro, perfazendo uma trajetória de inquietação e inconformismo quanto aos modelos então vigentes na cultura brasileira. Atuou no cenário da então Capital Federal de forma contundente e dramática, como militante cultural, realizando reuniões com amigos em sua casa e intervindo em apresentações no espaço público.

As interferências do poeta provocaram o conformismo da então Capital Federal, fustigando o público e o bom comportamento burguês. Seu anedotário registra que, certa vez, depois de cumprimentar os funcionários do Banco onde trabalhava, tirou o chapéu para o cofre numa reverência ao “dono do Banco” (o cofre). Eventos como este indicavam seu grau de “desordem” e de insatisfação em relação ao mundo estabelecido, mas também o localiza na “insurgente vaga modernista” que provocava a ruptura com os valores vigentes.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Cf. Luciana Picchio. “Introdução”. In: *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 5 e 6.



A fama de poeta incompreensível, estranho, fantástico, surrealista, desarticulado, exótico se deve em parte a sua vida de agitador cultural, e sua “máquina poética”<sup>72</sup> destoa de grande parte dos modernistas exatamente por seu anarcovanguardismo individualista. O autor se considerava um homem solitário, mas se juntou a Jorge de Lima para produzir colagens surreais.

Mesmo não estando vinculado a escolas literárias e outras instituições formais, teve uma formação muito ampla, devido a seus vários interesses culturais e aos contatos com amigos que lhe forneceram subsídios para o desenvolvimento de sua obra. Com esta formação cultural, baseada em autores da alta cultura – Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Marx, Engels, Trótski - suas provocações se davam sempre no plano das idéias e do conhecimento, apesar de incidirem também no campo dos comportamentos, pois era exigente consigo e com os outros.<sup>73</sup> Enfim, um “Murilo observador do Caos, olho armado, católico ecumênico e surrealista”, mistura explosiva, para sua época, que o poeta assumia contra os dogmas doutrinários.<sup>74</sup>

Sua conversão em 1934 marcou profundamente sua produção cultural, a ponto de reestruturar o enfoque de sua poesia: da extroversão inicial passa a uma introspecção espiritual.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> José Guilherme Merquior. “Notas para uma Murilosopia”. In: *PCP*, p. 11. Murilo participa desse “estilo composto” modernista, fazendo ele próprio este estilo em seus poemas; nesse sentido ele se faz modernista da gema.

<sup>73</sup> Desde adolescente o poeta já tivera contato com os poetas clássicos franceses - Racine, Corneille, etc. Cf. Murilo Mendes. *A idade do serrote*. “Almeida Queirós”. In: *PCP*, p. 963-967.

<sup>74</sup> Luciana Picchio. “Introdução”. In: *Poemas e Bumba-meu-poeta*, p. 9.

<sup>75</sup> Voltaremos a esse assunto adiante.

Em 1947, casa-se com Maria da Saudade Cortesão, filha do Historiador Jaime Cortesão. Passou parte dos anos de 1952 a 1956 em viagens pela Europa, proferindo palestras sobre literatura e cultura brasileira. Logo depois, em 1957, se estabeleceu em Roma, a convite do Ministério das Relações Exteriores, ministrando aulas em universidades de Roma e Pisa. Isto lhe deu uma “projeção européia” que poucos autores brasileiros tiveram, não só por residir lá, mas também pela notória cultura clássica e pelas suas amizades com artistas de grande envergadura no cenário artístico europeu. No entanto, toda essa inserção cultural não o desligou de suas raízes mineiras.<sup>76</sup> Morre em 1975, em Lisboa, Portugal.

## **1.2. O autor e o Modernismo**

Nos códigos modernos, uma das intenções artísticas foi a de provocar o estranhamento ou a ruptura com práticas enraizadas na sociedade, criando o atrito cultural para romper com o conformismo. Murilo foi um dos que levou isso a seu trabalho diário, em sua prática de “liberdade total”<sup>77</sup>.

Em que pese sua carga subversiva, o conjunto da obra muriliana se insere no contexto moderno sem propor-se a romper com o passado, como será apontado nesse trabalho. O Modernismo, como um conjunto de tendências artístico-literárias, questionou grande parte da tradição literária ocidental ao

---

<sup>76</sup> Cf. Carta de Alceu Amoroso Lima apud Laís de Araújo, op. cit., p. 373.

<sup>77</sup> Laís de Araújo, op. cit., p. 363.

mesmo tempo que fez uma reinterpretação do material social, político e cultural acumulado ao longo dos séculos, pois essa tradição já não dava conta de toda uma gama de culturas existentes pelo mundo. No caso do Brasil, o processo de releitura dos paradigmas literários foi tenso e provocou rachaduras nas artes tradicionais, acompanhando o que ocorria na Europa.

Murilo Mendes, antes de publicar seu primeiro livro - *Poemas* (1930), já tinha composto alguns poemas modernistas e, como outros poetas com os quais mantinha relações culturais, publicou em revistas e periódicos literários (*Revista de Antropofagia*, *Verde*, *Lanterna Verde*, *Festa*, *Dom Casmurro*, *Revista Nova*, etc). Mesmo antes de ir para o Rio de Janeiro, já havia publicado poemas e outros textos em jornais de sua terra natal. Assim, a gênese do poeta não está no ato inaugural do aparecimento de um livro, pois certas características próprias já estavam presentes em textos anteriormente publicados, aliás, vários deles incorporados na sua primeira obra.

Nos anos 20, incursiona pelo poema-piada, demonstrando uma “irreverência cética”, diferindo, porém, do escracho de um Oswald de Andrade e da “ironia ácida” de um Carlos Drummond de Andrade.<sup>78</sup> O humor poético muriliano, marca de sua “fase carioca”, e o seu estilo poético, já estão presentes em *Poemas* que, segundo o poeta, teriam sido escritos em 1925, o que mostra a sintonia com o movimento modernista.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Ruggero Jacobbi apud Júlio Guimarães, op. cit. p. 31.

<sup>79</sup> Cf. Carta a Alceu Amoroso Lima, 27 de fevereiro de 1931, pertencente ao Acervo Tristão Athayde (CAALL). Arquivo do CEMM. Nela o autor diz: “Como é fácil verificar (a data da composição está indicada no frontispício -) - os tais poemas-piadas foram escritos em 1925.”

Quanto à sua participação no movimento modernista, não foi ostensiva nem oficial, pois, durante a Semana de Arte Moderna, o poeta afirma que “estava no Rio, olhando de longe e com simpatia o movimento, mas sem aderir oficialmente, porque nunca tive instinto gregário, o que sempre me impediu de fazer parte de qualquer grupo.”<sup>80</sup>

Suas relações, nos anos 20 e 30, com artistas plásticos e pensadores, apontam para a incorporação produtiva das vanguardas européias, principalmente do Surrealismo apresentado a ele por seu amigo Ismael Nery que tinha ido à Europa. No livro de 1930, por exemplo, apontando para o diálogo com as Vanguardas, o trabalho com o claro-escuro e com as imagens se fazem sentir de maneira bem definida.<sup>81</sup>

Desse primeiro grupo cultural de Murilo, é preciso destacar também o nome de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde) com quem teceu conversação constante através de correspondência, inclusive depois de ir para a Itália. Já o contato com Carlos Drummond de Andrade foi confirmado após a publicação de *Alguma poesia* (1930).<sup>82</sup>

Os estudos sobre o modernismo brasileiro registram comumente o grupo paulista como o núcleo centralizador da produção literária e ensaística. Murilo,

---

<sup>80</sup> Apud Júlio Guimarães, op. cit., p. 26.

<sup>81</sup> Luciana Picchio. “Introdução”. In: Murilo Mendes. *Poemas e Bumba-meu-poeta*,. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 7. Segundo esta autora, aí sente-se a presença de imagens “(...) que evocam quadros de Chagall, ou as praças com estátuas brancas e paradas como em metafísicas de De Chirico.

<sup>82</sup> Carta datada de 18 de maio de 1930, em que cumprimenta Drummond pelo livro. Apud Júlio Guimarães, op. cit.,

depois de dizer em carta que pensava em se “enfiar em algum movimento sério”, diz que “O de S. Paulo é ridículo, atrasado e literário”.<sup>83</sup>

Há grande diversidade do movimento modernista, não só no interior do grupo paulista – com Mário de Andrade e Oswald de Andrade à frente -, mas também em grupos considerados menores como o de Cataguases, o de Belo Horizonte e o grupo carioca.<sup>84</sup> No caso da “dimensão mineira” do modernismo ritualístico, reserva-se grande lugar poético a Drummond e, em parte ao Murilo Mendes de *História do Brasil*.<sup>85</sup>

O núcleo carioca, vinculado em parte com o de São Paulo, também tinha suas divisões culturais. Antonio Candido aponta, no Rio de Janeiro, o caso de Graça Aranha, que era “o líder nominal do movimento, convidado pelos jovens por ser um escritor famoso e algo inconformado”. As idéias deste líder estavam ancoradas numa “filosofia superficial, baseada numa loquacidade telúrica e vitalista sem maior significado”<sup>86</sup>. Se alguns do Rio se afinavam mais com a linha de São Paulo, outros nem tanto, como é o caso do grupo “Festa”, considerado por alguns como conservadores em relação ao de São Paulo. Mário de Andrade, em

---

<sup>83</sup> Carta a Alceu Amoroso Lima, de 23.03.31, arquivo do CEMM, pertencente ao Acervo Tristão Athayde (CAALL) . Esse tom agressivo deverá mudar a partir da conversão do poeta.

<sup>84</sup> Mário de Andrade. “O movimento modernista”. In: Carlos Eduardo Berriel. *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. Diz Mário: “O movimento modernista, pondo em relêvo (sic) e sistematizando uma ‘cultura’ nacional, exigiu da Inteligência estar ao par do que se passava nas numerosas Cataguazes” (p. 31).

<sup>85</sup> Laís de Araújo. “Dimensão ‘mineira’ da poesia modernista”. In: *Colóquio/Letras*, n. 25, Lisboa, maio de 1975, p. 20-33.

<sup>86</sup> Antonio Candido. *Iniciação à literatura brasileira*. 3<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Humanitas, 1999, p. 74.

1937, teria considerado o “Festa” como um grupo que não precisava do Modernismo para ter existido, já que daria continuidade ao Simbolismo religioso.<sup>87</sup>

Murilo se insere no contexto da literatura religiosa praticada por outros poetas, como Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes, tendência que, segundo Candido, teria animado o ambiente cultural do Rio, com Alceu de Amoroso Lima à frente, com desdobramentos políticos direitistas, como a do grupo Verde-Amarelo.<sup>88</sup>

Em 1936, após sua conversão ao Catolicismo, o poeta aponta alguns problemas do movimento modernista liderado por Graça Aranha, considerando-o um relativista em filosofia. Afirma ele: “Os poetas, escritores e outros artistas que com ele fizeram o *movimento moderno* acreditaram que se podia fazer uma ruptura completa com a tradição, com a cultura classica (sic) e com os valores eternos.”<sup>89</sup> Estes valores eternos são um diferencial do poeta, pois aí se sente a presença de sua posição religiosa e a referência à Igreja Católica. Nota-se isso também quando o escritor deixa claro que Graça Aranha, com seu elogio à maquinização moderna, não seria o seu modelo, apontando para um posicionamento avesso a um certo Futurismo.<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Apud Ângela de Castro Gomes. “Essa gente séria... Intelectuais, Catolicidade e Modernismo no Rio de Janeiro.” In: Lana Lages da Gama Lima et alli (org.). *História e Religião* ((ANPUH). Rio de Janeiro: Fapesp; Mauad, 2002, p. 237.

<sup>88</sup> Antonio Candido. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 75 e 83.

<sup>89</sup> Murilo Mendes. “O eterno nas letras brasileiras modernas”. In: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira. N. 4, Rio de Janeiro, novembro, 1936, p. 47. Neste artigo, o artista defende o Catolicismo como resolução das contradições humanas. Mas revela-se também um conhecedor das tendências marxistas - por exemplo, cita Trotski e o Engels de *Anti Düring*.(p. 43 e 44).

<sup>90</sup> Carta a Drummond de 03/02/1931 apud Júlio Guimarães, op. cit. 1993, p. 29 e 30

O poeta recebe críticas de vários lados pelo fato de, após a conversão, ter sofrido uma mudança de atitude e de posição política. Carlos Lacerda, em tom ácido, por exemplo, critica seu caráter instável:

As opiniões políticas de Murilo Mendes intrometiam-se bastantes vezes nos seus poemas. Politicamente ele era um vidro de mixed-pickles. De tudo, com molho picante de não-conformismo. (...) Preferia trotskista, não porque fosse a forma mais simples de não ser nada, mas porque a sua rebeldia sem armas o levava para aí. Sempre voava em torno das doutrinas, com vôo de beija-flor. Adejante e pouso-pousante.<sup>91</sup>

Quanto à sua conversão propriamente dita, Lacerda afirma que esta mudança provocou no poeta uma “morte prematura”, e sua tendência ao exibicionismo público teria ganhado força após a morte do amigo Ismael Nery.<sup>92</sup>

Mas a veia irreverente segue com o poeta, apesar de ter mantido amizade com o “sério” Alceu Amoroso Lima. Por exemplo, durante a Segunda Grande Guerra, teria enviado um telegrama em nome de Mozart, protestando contra o ataque de Hitler a Zalsburg.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Apud Júlio Guimarães, op. cit. p. 37 e 38. O próprio Lacerda anos depois será convertido num anticomunista convicto, o que demonstra também a sua mudança “radical”, além de ser conhecida sua tendência à aparição pública.

<sup>92</sup> Apud Júlio Guimarães, op. cit., p. 38. Pedro Nava registra o momento dramático da conversão de MM ao Catolicismo. Na noite de 6 para 7 de abril de 1934, durante o velório, de Ismael Nery, MM teria tido um tipo de êxtase espiritual que transformaria radicalmente seu comportamento público. De uma atitude irreverente passou a uma circunspeção extrema. Deixaria a pregação marxista dos tempos anteriores para se dedicar ao estudo aprofundado das doutrinas católicas. Tanto é que, após o velório do amigo, se dirigiu ao Mosteiro de São Bento. Nas palavras de Nava: “Quando três dias depois ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o antigo iconoclasta, o homem desvairado, o poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lenine. Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até o fim de sua vida.” Pedro Nava. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 318-9.

<sup>93</sup> Laís de Araújo, op. cit. p. 16.

Para além de uma atitude religiosa ortodoxa, Murilo manteve contatos abertos com diversos setores literários, bem ao sabor de uma religiosidade que, para o autor, ofereceria abrigo aos vários atores sociais, apesar de a Igreja Católica manter uma posição conservadora.<sup>94</sup>

No meio da “reação” católica o poeta se coloca, por exemplo, em carta a seu amigo Alceu, em defesa de algumas idéias soviéticas contra os colaboradores católicos da “Coluna do Centro”. Comentando as publicações francesas, “Sept” e “La vie intellectuelle”, que, segundo o poeta, aceitam “certos postulados no campo da economia, interpretando como aventura mística a revolução russa, torna-se grotesco achincalhar os homens e coisas da Rússia com expressões grosseiras e despropositadas...”<sup>95</sup>

Flora Sussekind localiza Murilo no campo do ecumenismo das artes e das religiões. Segundo a autora:

Para ele [Murilo], diferentes tendências e opções no terreno da arte como no da religião terão o mesmo valor e serão igualmente utilizáveis: são todas moradas na casa do Pai. Ecumenicamente, arte e religião se aproximam enquanto plurais. No entanto, na independência de Murilo, que circula ecumênica e ecleticamente

---

<sup>94</sup> Sergio Miceli. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.127-131. Cf. também Carlos Lima, “Vanguarda e utopia – surrealismo e modernidade no Brasil.” In: *Poesia Sempre*, ano 6, n. 9, Rio de Janeiro: março 1998. (todo o artigo, p. 287-307). Diz aí o autor: “(...) em resposta à revolução soviética, o pensamento conservador no Brasil organizou-se em duas frentes. Uma delas foi a fundação, em 1922, do Centro Dom Vital, por dom Sebastião Leme. Já no ano anterior, Jackson Figueiredo havia criado a revista *A Ordem*, órgão de divulgação do pensamento católico. Durante os anos 20-40 é intensa a cooptação de intelectuais pela Igreja.” (p. 295).



entre as diversas moradas e opções artísticas, está presente uma indiscutível obediência: é a palavra divina que afirma o igual valor das moradas, desde que junto ao Pai.<sup>96</sup>

Seu catolicismo era “heterodoxo”, inconformista, com uma veia socialista, apesar de não ter tido um engajamento político-partidário, o que incomodava tantos os conservadores como os progressistas.

Quanto ao País, o poeta se identificava com preocupação dos intelectuais modernistas no sentido de realizar reinterpretação da realidade brasileira, dado que se faz presentes em seus textos, principalmente em *História do Brasil* (1932) e em alguns textos de *Poemas* (1930), em que coloca nitidamente sua inquietação em relação ao passado brasileiro.

Mas a interpretação muriliana do Brasil considerava que a cultura brasileira deveria prolongar a europeia de forma mais original, operando uma dialética entre as culturas através de uma relação amistosa, mas firme, com escritores estrangeiros e brasileiros, o que é sentido no trabalho de incorporação polifônica de outros autores que aponta para um dinamismo cultural de sua obra.

Nota-se também a “heresia” do poeta em suas opiniões sobre modernistas paulistas, posição esta notada em uma participação que cultivava o espírito *outsider* em relação aos diversos grupos. O destaque do poeta em relação aos diversos grupos culturais estabelecidos no Brasil dos anos 20 e 30 não se

---

<sup>95</sup> Carta de 16 de janeiro de 1935, portanto após sua conversão, o que demonstra o “equilíbrio” na análise da realidade, bastante distorcida pela direita católica da época. Na continuação da carta MM exorta o amigo a corrigir os excessos dos colaboradores.

<sup>96</sup> Flora Sussekind. “Murilo Mendes: um bom exemplo na história.” In: *Encontros com a civilização brasileira*. N. 7. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, janeiro de 1979, p. 152.

configura simplesmente como uma idiossincrasia, pois a postura faz parte de uma visão de mundo que questiona os postulados e o *modus operandi* das práticas literárias tradicionais e, em certa medida, também das modernistas.

Apesar de ter dialogado com diversas correntes poéticas, artísticas e religiosas de seu tempo, Murilo criou um projeto literário que se distinguia das produções da época. Seu caso, atípico no Modernismo brasileiro, gerava expectativas quanto aos desdobramentos futuros. Andrade Muricy já comentava: “(...) não devemos esperar dêle (*sic*) poesia disso ou daquilo...Dará o que quiser! E será favor.”<sup>97</sup> Sua vida poética se fez de forma intensa, com dedicação quase integral para a produção literária. De uma produtividade imensa, e como um poeta em constante construção, não se sentia satisfeito com as primeiras versões de seus poemas e textos, operando contínua reelaboração de sua obra<sup>98</sup>. Consciente da importância da linguagem poética, o autor afirma: “Sou um ‘torturado da forma’. Desde há longos anos trabalho duramente nos meus papéis.”<sup>99</sup>

### 1.3. Críticas e estudos murilianos<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Andrade Muricy. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936, p. 128.

<sup>98</sup> Luciana Picchio, “Introdução”. In: *Poemas e Bumba-meu-poeta*, p. 5.

<sup>99</sup> “Resposta ao questionário de Laís de Araújo” apud *PCP*, p. 50.

<sup>100</sup> Além dos críticos enfocados nesta parte, será mencionada a entrada do poeta nas histórias e panoramas da nossa literatura, servindo assim para dar uma amostragem do que foi produzido sobre o autor. Alguns pesquisadores que não estão incluídos nessa parte serão utilizados no corpo das análises que faremos do poeta.

A crítica e os estudos sobre o poeta crescem dia a dia, apesar de se caracterizar dentro do contexto das poéticas modernas brasileiras como um exótico, quando se tem em vista os modos de recepção a que foi submetida sua literatura excêntrica. Situamos a produção literária de Murilo Mendes no âmbito da crítica literária moderna, abordando os diversos autores que a enfocaram, no Brasil, em ordem cronológica, principalmente com base nas obras de sua primeira fase, enfatizando os pontos relevantes da crítica e dos estudiosos. Como veremos, as apreensões iniciais da crítica, boa parte delas elogiosas, englobam aspectos que nortearam os estudos murilianos posteriores. Junto com o mapeamento faremos alguns comentários sobre as críticas.

### **1.3.1. A crítica nos anos 1930 e 40**

Segundo João Luiz Lafetá, o Modernismo em sua fase heróica, carregando na preocupação formal e na experimentação, pretendia destruir os velhos cânones artístico-literários e desnudar os procedimentos cristalizados pela rotina mimética. O foco era a literatura enquanto linguagem. Em seguida, nos anos 1930, os valores ideológicos, incluindo o nacionalismo e a ação social, deslocam a literatura da experimentação para um certo tipo de engajamento. Os tempos são outros, com Getúlio Vargas no poder. A produção literária toma “caminhos diferentes”, ocorrendo uma espécie de “dissolução dos princípios estéticos modernistas”. O projeto estético fica, no atacado, obnubilado pelo projeto ideológico. “O experimento de linguagem cede lugar ao documento, a intenção inventiva curva-

se à necessidade de registro, a agressividade formal se perde na demagogia verbalista das denúncias.”<sup>101</sup>

Na verdade, é esta relação tensa que Lafetá estuda em quatro críticos destacados, cada um a seu modo, em momentos agudos do modernismo. Fica evidente que Mário de Andrade, entre os outros - Agripino Grieco, Tristão de Athayde e Octavio de Faria -, é o que mais pensa na necessidade de os poetas modernos adotarem uma atitude participante no interior da fatura poética.

Mário de Andrade abordou assuntos que iam da língua brasileira, passando pela cultura popular, chegando à tradição literária no Brasil, bem como às relações Brasil/Europa, tudo isso vazado numa abrangente formação cultural (música, folclore, literatura, danças, artes plásticas, etc).<sup>102</sup>

Este poeta-crítico foi quem norteou e lançou as bases para os estudos murilianos, abordando o surrealismo, o hermetismo e o nacionalismo, principalmente em dois ensaios, “A poesia em 30” e “A poesia em pânico”<sup>103</sup>.

No primeiro artigo, de 1931, o autor tece comentários sobre a melhor safra de escritores que haviam lançado livros naquele ano: Carlos Drummond de Andrade (*Alguma poesia*), Manuel Bandeira (*Libertinagem*), Augusto Frederico

---

<sup>101</sup> João Luiz Lafetá. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 251. Nesta parte do capítulo, a citação será feita com base no pensamento dos autores, ao final de cada parágrafo.

<sup>102</sup> João Lafetá, op. cit. p. 215.

<sup>103</sup> M. de Andrade. “A poesia em 1930”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d, p. 27-45. “A poesia em pânico”. Artigo publicado inicialmente em *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro: [9 abr. 1939]; publicados também em *O Empalhador de passarinhos* e em *A vida literária*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, p. 17-24. Mário, como se sabe, serviu de baliza para muitos poetas iniciantes e escritores de todo o Brasil, que o consultavam sobre suas produções, numa intensa troca de correspondência com os poetas modernos de primeira plana.

Schmidt (*Pássaro Cego*) e Murilo Mendes (*Poemas*), dois veteranos e dois iniciantes no verso.

Após discorrer sobre os muito jovens que se aventuram pelos caminhos da poesia, ele focaliza os poetas em pauta, apontando a dificuldade de se trabalhar com o difícil verso livre. Mais tarde, em a “Volta do Condor” afirma que Murilo junto com Drummond “conseguiram obter e realizar com idêntica intensidade e pureza o estado de poesia”<sup>104</sup>; no entanto, pontua que o primeiro não teria realizado o estado de arte.

Na chamada segunda fase do modernismo, estes e outros autores também incorporam temas sociais e políticos, como afirma Afrânio Coutinho: “...a segunda (fase), de 1930-1945, recolhe os resultados da primeira, substituindo a destruição pela intenção construtiva: a poesia prossegue a tarefa de purificação de meios incluindo novas preocupações de ordem política e social(...)”<sup>105</sup>

De acordo com Mário de Andrade, devido à complexidade de valores, Murilo Mendes se mostra em suas contradições e dicções dissociativas, contendo belezas, defeitos (os poemas-piadas) e irregularidades simultaneamente, o que seria índice de uma “inflexível desapropriação da Arte em favor da integralidade do ser humano”. O crítico já tinha apontado o “vou-me-emborismo” exarcebado no poeta, mas que se transforma “de estado-de-espírito em constância psicológica, já independente da consciência, em toda a obra de Murilo Mendes.” No livro *Poemas*, compareceria a “essencialização da poesia”, tanto no uso do tom satírico

---

<sup>104</sup> M. de Andrade. “A volta do condor”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, s/d, p. 141-171.

<sup>105</sup> Afrânio Coutinho. *Crítica e Poética*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1980, p. 84.

como na integração da vida vulgar ao sonho e à alucinação, passando com facilidade de um registro a outro. “É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde”.<sup>106</sup>

Mário, católico, critica Drummond pelo humor e pela sensualidade<sup>107</sup>, assim como em Murilo desabona a mistura de religião e sensualidade (catolicismo e bordel). Acontece que com uma religiosidade não-canônica e uma diversificação dramática do Catolicismo, Murilo fez aflorar no crítico o receio de que “...o seu catolicismo guarda a seiva de perigosas heresias”<sup>108</sup>.

Em “A poesia em 30”, Mário de Andrade aborda o primeiro livro de Murilo Mendes intitulado exatamente *Poemas*. Em 1930, há uma nova safra de poesia, com os quatro autores analisados pelo crítico paulista. Desses, o mais importante “historicamente” é o poeta mineiro de Juiz de fora. Apesar de não considerar Murilo Mendes de uma escola surrealista, o crítico vê nele uma utilização intensa das técnicas do movimento francês.

O crítico constata uma confusão de tal monta em Murilo que desaparece fortemente a possibilidade da obra completa. O poeta realizaria uma indistinção dos poemas, tornando difícil examiná-los individualmente, pois “(...) as obras se enlaçam umas nas outras, vazam umas pràs (sic) outras, pairam numa indiferença iluminada em que não é preciso mais distinguir a grande invenção da invenção

---

<sup>106</sup> M. de Andrade. “A poesia em 1930”, op. cit., p. 32, 34 e 42.

<sup>107</sup> Idem, p. 34.

<sup>108</sup> M. de Andrade. “A poesia em pânico”, op. cit., p. 18.

menos forte.” Desse conjunto de poemas, Mário excetua os poemas satíricos de Murilo Mendes, criados francamente sob a gestão do consciente.<sup>109</sup>

Mário de Andrade aponta ainda a tendência muriliana de viver a poesia como uma espécie de religião, e logo em seguida mostra a sua falta de destinação poética. No início do artigo “A poesia em pânico” denota o espírito armado do crítico paulista em relação ao poeta.<sup>110</sup> Aí, o estudioso focaliza somente o poeta, exigindo dele uma melhor elaboração estética, reformulando, de modo mais severo, algumas idéias lançadas em “A poesia em 30”.<sup>111</sup>

Após fazer um excuro sobre as relações da poesia com a magia e as religiões, considera que, depois de sua primeira obra, Murilo teria sucumbido às facilidades dos jogos de palavras e da piada principalmente em *História do Brasil*.

O autor de *Macunaíma* critica a confusão de sentimentos do poeta, e explica: “Por confusão de sentimentos, entendo aqui a identificação de sentimentos profanos com religiosos, em relação a pessoas e conceitos religiosos, identificação principalmente de ordem passional.” Mostra as contradições de um poeta religioso que não vincula seu catolicismo ao dos padres, ainda que seja uma espécie de “apologista” religioso. Enfim, Mário considera a religião de Murilo muito heterodoxa.<sup>112</sup>

Após a abordagem temática acima, relativa à “A poesia em pânico”, o crítico aponta as “pequenas falhas técnicas” que demonstram a falta de zelo pelo ofício literário. “(...) Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal

---

<sup>109</sup> M. de Andrade. “A poesia em 1930”, op. cit. p. 42-45.

<sup>110</sup> M. de Andrade. “A poesia em pânico”, op. cit., p. 17.

<sup>111</sup> João Lafetá, op. cit. p. 216.

estão muito abandonados. O verso livre é correto, mas monótono, cortado exclusivamente pelas pausas das frases ou das idéias.”<sup>113</sup>

Segundo o crítico, o ritmo é o ponto nevrálgico: nesse aspecto é apontado o principal defeito da fatura poética do livro: “velocidade vertiginosa”, “falhas de habilidade rítmica”. Enfim, o trabalho com a estética, para o crítico, estaria pouco presente na obra analisada, obra “mais de lirismo que de arte”. Falta ao poeta uma boa dose de “intenção artística”. Mas ele se pergunta se varrer esses “ciscos” não tiraria o caráter da obra. O “tom de espontaneidade” exata de Murilo não seria algo aconselhável. “Mas me parece uma grande lição que não deve ser seguida. Porque poesia não é apenas uma essência de assunto. Porque poesia não é apenas lirismo. Porque poesia não pode ficar nisso.”<sup>114</sup>

Eliane Zagury se alinha com Mário sobre o “desleixo formal” de Murilo, mas ela considera que “Boa parte da culpa (...) do retardamento do poeta em se assumir como artesão da linguagem pode ser explicada pela sua singularidade temperamental, pela falta de ressonância no ambiente e pela conseqüente solidão no trabalho da sua matéria.”<sup>115</sup>. Estas afirmações mostram como o poeta se singularizava dentro do Modernismo; seu isolamento e seu distanciamento político-literário no contexto moderno lhe abrem os canais para uma maior liberdade formal em relação aos outros autores. Como vimos, sua produção se desvia tanto da tendência religiosa dominante como da tendência tradicional da poesia.

---

<sup>112</sup> Idem, p. 18 e 19.

<sup>113</sup> M. de Andrade, op. supra cit. p. 20.

<sup>114</sup> Idem, p. 20-22.



Terminada a crítica formal da obra, Mário volta à questão religiosa, comentando “colaboração do pecado”, uma das bases do Catolicismo. Nesse sentido, o poeta católico inconformista não se deixou levar pelas facilidades da religião e “não se entregara ao mau recurso interior de uma paz. (...) A conquista de uma religião não nos dá sono, mas apenas nos proporciona o encontro do arcanjo com que iremos brigar a inteira noite.”Ao entrar para o Catolicismo, o poeta não teria descansado o “sono dos justos”. Ao contrário, teria adquirido a consciência de uma outra batalha. Com todas as suas críticas tanto de forma como de conteúdo, o pesquisador paulista considera *Poesia em Pânico* “um livro de amor, e porventura o nosso maior livro de amor”. Confessa que a poesia de Murilo atingiria grande força passional. Apesar de os desequilíbrios da obra terem colocado “a arte em fuga e a poesia em pânico”, o fato de ter sido produzida “por um espírito excepcional, criaram um dos momentos mais elevados do lirismo contemporâneo, e por certo o seu mais doloroso canto de amor”.<sup>116</sup>

De certa forma, o crítico concorda com a irreverência do poeta, pois em “A volta do condor”, no qual enfoca poetas católicos, espeta os sentimentalismos deles e exclui Murilo de sua mira, pois o juizforano guardaria a seiva, não só da Fé e da Caridade cristãs, mas a da Esperança de um mundo melhor, aspecto que não está presente em um Schmidt com seu fatalismo anti-utópico.<sup>117</sup>

Ao abordar o grupo católico, na verdade, Mário não critica a religiosidade séria desses poetas, pois as contribuições de cada um deles - “universalismo

---

<sup>115</sup> Apud Júlio Guimarães, op. cit. p. 138.

<sup>116</sup> M. de Andrade, op. supra cit , p. 22 e 23.

<sup>117</sup> M. de Andrade, “A volta do condor”, op. cit., p. 154.

libertário” (Schmidt), “essencialismo apologético” (Murilo Mendes), “religiosidade bíblica” (Jorge de Lima) -, seriam “grandes elevações que vieram dar à poesia brasileira riqueza muito larga e realidade mais completa.” Mas estes poetas, ao retomarem os chamados temas universais, fizeram-se condores piores que os românticos, com uma “natural, admirável e fatal eloquência”. Este se constituiria em um dos problemas, para o crítico, juntamente com outro de caráter estético-simbólico, isto é, o uso excessivo de “imagens-símbolos”. A ressalva recai sobre o poeta mineiro, “que a cada livro novo com admirável riqueza, cria novos mitos e símbolos novos. Aliás, Murilo Mendes escapa muito destas observações pela sua esplêndida variedade.”<sup>118</sup> Evidencia-se, assim, que o texto muriliano se distinguiria precisamente na sua variação temática e formal, de uma riqueza imagética extraordinária, principalmente porque não teria se acomodado no convencionalismo confortável da religião.

A seguir, passamos a abordar a crítica de tipo religiosa e impressionista.

### **1.3.2. Crítica religiosa e impressionista**

Se Mário de Andrade orientava uma visão estética sobre Murilo, Tristão de Athayde<sup>119</sup> mantinha outros pontos de vista sobre o poeta ainda que convergentes quanto ao aspecto religioso. A perspectiva crítica e ideológica do crítico do Rio de

---

<sup>118</sup> Idem, p. 167-9.

Janeiro é bem distinta da de Mário. Tristão foi um dos primeiros a ter contato com a obra inicial de Murilo. Considerado um dos melhores da época, o amigo de Murilo foi tachado, pelo crítico paulista, de “comentador de idéias gerais” interessado no “fator religioso” e não um crítico literário *stricto sensu*<sup>120</sup>.

De fato a crítica de Tristão se pauta, principalmente a partir de sua conversão em 1928, por uma linha ética, isto é, com uma mirada que contempla o fenômeno literário por sua eficiência instrumental, definindo-o como um meio para atingir a finalidade religiosa e moral. A sua conclusão é sempre em virtude de um efeito instrumental da literatura, sobrepõe a leitura ético-ideológica à apreciação estética. Ao contrário do verso de Murilo Mendes “as colunas da ordem e da desordem”, o projeto crítico de um Tristão se localiza eminentemente na coluna da Ordem, o que denotaria uma posição reacionária dentro do Modernismo brasileiro.<sup>121</sup>

Dada a sua formação cristã, Tristão comenta a literatura em função de sua maior ou menor aderência à religião. Há evidência disso em seu texto “Poesia em Deus”, no qual enfoca a obra de três grandes poetas católicos (Schmidt, Jorge de Lima e Murilo Mendes) de uma perspectiva sectariamente religiosa, fazendo algumas ressalvas quanto aos aspectos que não se coadunariam com suas idéias. No caso de Murilo, analisa exatamente o livro *A poesia em pânico*. Inicia o texto fazendo afirmações muito parecidas com as de Mário de Andrade sobre as

---

<sup>119</sup> Tristão de Athayde. “Notícia de Poemas”. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro: 1930. Tristão de Athayde foi adotado como pseudônimo por Alceu de Amoroso Lima.

<sup>120</sup> M. de Andrade. “Tristão de Ataíde”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Cit., p. 27-45.

<sup>121</sup> Cf. João Lafetá, op. cit. p. 77-150.

relações entre poesia e religião<sup>122</sup>. Assinala que o homem religioso “vê a vida em dois planos, ambos reais, o visível e o invisível, o natural e o sobrenatural, o do tempo e o da eternidade, o da criação e o do Criador.”<sup>123</sup>

A “colaboração do pecado” de Mário aparece no amigo de Murilo como “a luta com o Demônio que continua, como já se manifestava naquele primeiro rolo de versos malucos que há oito anos eu recebia de um empregado de banco, anônimo,(...)”<sup>124</sup>, o que mostra uma certa convergência quanto ao fator religioso. Ambos são católicos, mas Mário agrega um ingrediente estético-social distinto do de Alceu que fecha a sua análise orientado pelo norte católico. Esta ênfase religiosa cerra as portas para outras possibilidades do fazer literário. Mas Tristão mostra-se mais complacente do que o crítico paulista, talvez pela falta de análise estética, porém os dois vêem a poesia de Murilo como tendo alta densidade metafísica e elogiam sua “inquietação” poética no contexto do Catolicismo da época.

Em “Poesia em Deus”, Tristão opta por uma crítica impressionista, voltada para as relações constantes entre poesia e religião de modo explícito ou de modo implícito. Ao tomar essa atitude, o crítico indica ao poeta certas posturas conceituais que o acompanham em sua trajetória. Tristão mantém suas idéias sobre as relações entre “Poesia e Religião”, práticas que, no seu entender, sempre estiveram juntas nos “grandes momentos poéticos”. Cita o Simbolismo

---

<sup>122</sup> Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde). *Poesia Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941, p. 113.

<sup>123</sup> Idem. P. 114. Esta frase repercute em textos MM. Por exemplo, em *O discípulo de Emaús*, aforismo 8 que diz: “O invisível não é o irreal: é o real que não é visto.” Essas coincidências mostram as relações íntimas de pensamento entre o crítico e o poeta que, aliás, mantiveram amizade ao longo de suas vidas.

como movimento poético que “teve o grande mérito de trazer de novo a poesia ao seu berço nativo – o mistério”. Nesse ano – 1941 -, considerado já como pós-modernismo quando então “(...) processou-se a reação religiosa, que a corrente ‘espiritualista’ do modernismo e a ação do anti-modernismo de ‘Pascal e a inquietação moderna’ haviam encaminhado”. O poeta, consagrado, estaria marcado “pela insatisfação do universo meramente sensível e pela incorporação à poesia dos domínios imensos da Fé ou da inquietação mística”.

Sobre o livro *Poesia em Pânico*, de 1938, o crítico afirma que o poeta, através da religião, constrói uma poesia dramática. Tristão não se desvia de sua visão transcendentalista da poesia. Para ele, o texto de Murilo “(...) leva-o a poemas elásticos, duros, violentos, dramáticos, com aquela precisão de estilo que nos dera páginas católicas magníficas, em “Tempo e eternidade”. A força dos contrastes, pela luta dramática entre o bem e o mal, já se encontrava nos primeiros versos do poeta nos quais sinalizava a “expressão de uma alma cristã.”<sup>125</sup>

Outro que pensou sobre a produção inicial do poeta foi historiador do Simbolismo brasileiro, Andrade Muricy que, em *A nova literatura brasileira*, de 1936, produz uma crítica, também impressionista, porém mais aberta do ponto de vista da estética e desvinculada de conceitos religiosos. Apesar do tom ameno, o ensaísta apresenta uma visão instigante do poeta. Ao abordar o livro de *Poemas*, afirma que no campo da anedota e do epigrama, o autor concretiza “o milagre da estabilização do instantâneo”, fazendo uso justo do tom e da expressão.

---

<sup>124</sup> Ibidem. P. 122.

Os poemas são vistos, pelo crítico, como episódios em que “está refletida uma sombria paisagem interior, dum cromatismo lívido e duma cordialidade serpentina”. Identifica o espírito brincalhão do poeta ao dizer que os textos produziram sons de realejo de onde saem “música perturbadora e insólita”. Apesar de acusar o uso de algumas expressões débeis, vazias e tediosas, elogia o verso livre, que não é uma facilidade, mas expressão pautada por um “rigor subtil e a consciente obediência aos autênticos livres ritmos dos movimentos interiores.” Entretanto, na toada do autor de *Paulicéia Desvairada*, este crítico aponta falhas no texto muriliano quando afirma que o mesmo está repleto de “palavreado mole, infindável, absolutamente incolor”.

O crítico-historiador destaca, ainda, o trabalho realizado com certo artificialismo, principalmente quanto ao “supra-realismo” (sic), adotado pelo poeta com alguma desmesura, apesar de considerar que em tempo de cansaço mental e de materialismo a técnica seria legítima. Segundo o crítico, este embriagamento teria a ver com a velocidade e com a artificialidade do mundo moderno. Num ritmo cantante de “embolada”, o poeta se comportaria como um desafiante sem parceiro. Apesar de atacar o artificialismo, as facilidades e uma dose de populismo dessa poesia, Muricy reconhece que o mesmo soube acondicionar espiritualmente a emoção e usar a expressão de forma correta. Elogia também as habilidades satíricas e a capacidade de paixão poética em tempos difíceis, com um lirismo liberto das amarras das convenções. Num tempo em que o mundo estava voltado para “ideais utilitários”, a literatura não deveria inspirar-se num só ponto, mas

---

<sup>125</sup> Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde), op. cit. p. 113-125.

abranger temas que empolgariam, pois, para o crítico, o texto poético “deixa de ser poesia quando ao serviço de finalidades interessadas, sejam quais forem: revolução ou edificação moral...” . Finalmente é assinalada em Murilo sua liberdade poética: “Poeta de programa ou sem programa, não é o programa que interessa,(...) Murilo Mendes canta como entende, e o que quer. Como ninguém o força a cantar a questão social, deixemo-lo (sic) gastar com ela da sua cera, que é de boa qualidade aliás.” Sem ser um poeta de engajamento irrestrito (“nunca é muito ‘sabiá’”), as suas preocupações sociais estariam eivadas de Marxismo.<sup>126</sup>

Ainda na linha impressionista, comparece Sérgio Milliet, nos idos de 1940-43, em seu famoso *Diário Crítico*, apontando para questões mais abertas, com observações poeticamente agudas, trazendo uma ponta de crítica à religiosidade do vate. Como se estivesse dialogando com o poeta, num estilo mais intimista (um “diário” permite certas licenças nas observações), o estudioso faz intervenções invocativas. “Ó Murilo Mendes, o urubu ‘dará milho ao fantasma de Deus’. Não te parece esse Deus muito anglo-saxão demais? Acredita na hipocrisia e se ilude com a trapaça: e em nome de fórmulas ocas abandona a oficiais ineptos a defesa de seu Império!”. Anota que o poeta não teria receio de trabalhar com os altos assuntos modernos e expressar uma sincera angústia diante das questões pungentes de seu tempo. Já no aspecto formal, o poeta não apresentaria o melhor de si, sem inovação quanto ao ritmo ao manter a toada de versos brancos

---

<sup>126</sup> Andrade Muricy. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Edições da Livraria do Globo, 1936, p. 122-130. Mantenho a grafia original. O crítico conta uma anedota que vale registrar. “O homem comprou o *Capital*, e, consciencioso (sic), fechou-se em casa, rigorosamente, para estudar o enorme cartapácio. Decorreram os anos. Só quando o homem julgou estar em condições de compreender alguma coisa das teorias de Marx é que decidiu sair à rua e começar a agir. Levava calçadas as luvas que costumava usar ao tempo em que tinha decidido enclausurar-se. Vestia bem

heptassílabos com versos mais amplos que rompem com a monodia, ritmo este que dá o tom melancólico e à sua busca de unidade. Os poemas de Murilo permitem, ao autor dos *Diários*, divagações sobre temas diversos, como o da morte, por exemplo.<sup>127</sup>

### 1.3.3. Histórias, ensaios e estudos<sup>128</sup>

Um pouco mais tarde, nos anos 50, o poeta ganha também espaço nas histórias literárias. O mesmo Sérgio Milliet coloca Murilo no *Panorama da moderna poesia brasileira*, enfatiza o poeta “aristocrático” em tempos democráticos, devido à sua incompreensibilidade. “Sem concessões, por isso mesmo difícil e de reduzida popularidade, bastante esotérica também, essa poesia mantém-se sempre em nível extremamente elevado(...)”. A poesia hermética, hostil à retórica, é de difícil penetração pela percepção comum, também ao colocar-se como atemporal e alheia aos anseios democráticos da época. O crítico refere-se aos livros *Metamorfoses* e *Mundo Enigma*, anotando a dificuldade de leitura de um

---

e tinha o típico do intelectual solitário e ensimesmado. Foi executado como o último burguês.” (p. 128.

<sup>127</sup> Sérgio Milliet. *Diário Crítico de Sérgio Milliet; introdução de Antonio Candido*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1981. v. 1, 1940-43, p. 40 e 44.

<sup>128</sup> A partir de agora, nesta parte, os estudos sobre o autor serão mencionados de forma sucinta, pois a maioria deles estará inserida nos capítulos sobre as obras específicas do autor, notadamente *História do Brasil* e *Contemplação de Ouro Preto*.



autor que se descolaria da realidade e partiria para uma poética de tipo transcendental.<sup>129</sup>

Manuel Bandeira reafirma a posição singular de Murilo na sua *Apresentação da poesia brasileira*, publicada em 1957. Aí toca nos pontos comuns aos outros pesquisadores: o poema-piada carioca, a poesia do cotidiano, o essencialismo de Murilo e Ismael Nery, a “incorporação do eterno ao contingente”, e a genial comparação do poeta com o bicho-de-seda. O poeta-crítico não poupa elogios à complexidade muriliana bem como à sua criatividade fecunda e à sua atividade diária e constante, considerando que é função do artista “desenvolver a visão poética do mundo nos outros”. Pontua também que uma das idéias principais de Murilo é a relacionada à abstração do tempo. Para Bandeira, o “lirismo dialético” do poeta católico leva-o à famosa expressão “conciliação dos contrários”, chegando a ser considerado herético por aqueles que não compreendem essa poética do visionário.<sup>130</sup>

Bandeira teve uma percepção mais abrangente de produção “surrealista” de Murilo, ao mostrar seus “mecanismos” conceituais. Vale a pena transcrever dois passos esclarecedores dessa poética:

(...) a abstração do espaço acaba por abolir a perspectiva dos planos, confundidos todos numa super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível. Não se trata porém do super-realismo (sic) no sentido da escola francesa: sente-se sempre na poesia de Murilo

---

<sup>129</sup> Sérgio Milliet. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952, p. 52-55.

Mendes a força da inteligência e do coração dominando o tumulto das fontes do subconsciente.<sup>131</sup>

Alfredo Bosi, em a *História concisa da literatura brasileira*, também contempla o autor de *Poemas*. O pesquisador salienta em Murilo o pensamento que multiplica o real, elevando-o, e potenciando “as imagens cotidianas”, ao conseguir um “efeito estético” que beira o caos. Antes, porém, de cair no vazio, “o poeta recompõe os mil estilhaços da sua imaginação em um vitral desmesurado de crente surrealista”. Eis o modo como o historiador descreve a “desordem” muriliana, enfatizando as formulações religiosas na poética sem deixar de abranger a pesquisa experimental das últimas obras de Murilo.<sup>132</sup>

O crítico-poeta Haroldo de Campos, em seu famoso ensaio “Murilo e o mundo substantivo”, percebeu no poeta o trabalho de aproveitamento das formas barrocas de produção da *discordia concors*. A produção de um “mundo substantivo” na obra muriliana estaria pautada pela “substantivação” que cria uma “*dissonância* no campo da imagem” juntamente com um ritmo dissonante. Para ele, a poética muriliana “nega o discurso pela violência com que o corta em arestas sucessivas, arrombando com a alavanca da imagem imprevista e imprevisível a porta blindada do silogismo.” Fora dos padrões e motivos clássicos de produção poética, o universo do poeta vive em estado de transformação, principalmente em *Poesia Liberdade*, do qual são extraídos vários exemplos de

---

<sup>130</sup> Manuel Bandeira. *Apresentação da poesia brasileira*. 3<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 166-171.

<sup>131</sup> Idem, p. 168.

<sup>132</sup> Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. 37<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 446-451. Obra escrita nos anos de 1968-69.

*dissonância imagética* que acentuaria a plasticidade visual da obra. Junto com a dissonância imagética aparece a “rítmica dissonante”. “A poesia muriliana é estranhamente amelódica (entendida a melodia no sentido da música tradicional, aferido pela sensibilidade romântica)”. A poesia, porém, não estaria fincada numa falta de ritmo, mas estrutura o padrão rítmico através de procedimentos mais sutis, apontando por exemplo a anáfora ou repetições que garantem a “armação sonora” dos poemas. Com tudo isso, o poeta assim “escandaliza a lógica”.<sup>133</sup>

Um outro estudioso que dedicou vários textos ao poeta mineiro, dentre os quais se destaca “Murilo Mendes ou a poética do visionário”, foi José Guilherme Merquior.<sup>134</sup> Depois de destacar Murilo Mendes da corrente lírica predominante em língua portuguesa e afirmar que seus poemas não carregam na regionalidade mas na generalidade e universalidade, o autor o coloca como criador de “poesia da ação” que lembraria os românticos revolucionários franceses e a poesia social de Victor Hugo. O poeta não seria um surrealista “evasionista”. Para ele, o sonho seria uma forma de participação no mundo, conjugando o onirismo como um modo de engajamento. Ao misturar “indignação” e crítica de seu tempo, seu visionarismo seria uma maneira de ser realista, ainda que com visões perturbadoras.

A amplitude dos temas da poesia de Murilo, segundo Merquior, levaria em consideração a complexidade da existência. Ao pretender abranger todas as classificações enciclopédicas, seu realismo penetra os objetos de seu interesse, mas abrindo-se ao social e aos temas cruéis de seu mundo - a guerra, por

---

<sup>133</sup> Haroldo de Campos. “Murilo e o mundo substantivo”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 65-75. O texto foi publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 26.01.1963, p. 66 e 67.

exemplo - fazendo uma vigilância sobre a realidade conflagrada do mundo e denunciando a crueldade e as desgraças, numa reação poética de alta densidade humana. Suas práticas poéticas não seriam uma fuga da realidade mas um modo potente de imaginar a realidade, já que no mundo moderno seria legítimo considerar o imaginário como uma espécie de realismo. Ao concentrar seu lirismo numa poética visionária, o poeta se ligaria diretamente às propostas do Surrealismo que via a junção de sonho e realidade como uma possibilidade poética.

Merquior faz um excuro sobre a distinção entre a literatura fantástica e a visionária para, ao final, demonstrar que a literatura de Murilo está vazada na poética do visionário. Na literatura fantástica, “o extraordinário” domina todo um universo, fazendo com que haja uma rebelião dos objetos que escapariam de nosso controle. Este tipo literário compõe-se com o absurdo que é uma forma extrema do *non sense*, sem nenhuma finalidade. No mecanismo dessa literatura não se encontra a força humana para “elaborar significações”, abandonando qualquer possibilidade de projetar o futuro. Na verdade, no modo fantástico, o sentido cifrado do mundo estaria oculto, sem possibilidades de ser traduzido para a experiência humana. Ao contrário desta linha, a corrente visionária seria composto na diversidade de modo a misturar o extraordinário e a realidade, o diferente e o comum, possibilitando a transição de um plano a outro de forma natural e sem causar espanto. Neste sentido, o visionário seria mais dinâmico. No universo do visionário o humano toma o controle de suas ações dando-lhes uma

---

<sup>134</sup> José Guilherme Merquior. “Murilo Mendes ou a poética do visionário.” In: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Top Books, 1992.

finalidade, se contrapondo à falta de sentido imposto pelo absurdo e à ocultação de significação colocada pelo fantástico. Finalizando, para o crítico, a obra muriliana seria tão densa que os estudos sobre ela teriam que levar em conta as grandes linhas do pensamento filosófico e estético. O poeta teria questionado as bases da atividade artística.<sup>135</sup>

João Alexandre Barbosa,<sup>136</sup> na análise do livro *Convergência*, após repassar os problemas dos estudos acerca do poeta, reconhece essa poesia torna difícil uma integração artificial devido ao seu *hermetismo*. Retoma famoso ensaio de Luciana Stegagno Picchio, no qual Mário de Andrade é considerado pioneiro na crítica de MM, mas ele traria “o germe de todas as falsificações posteriores, de todas as interpretações simplistas de que a obra de Murilo Mendes será depois objeto no Brasil”.<sup>137</sup> Para o Barbosa, termos como surrealismo, hermetismo e nacionalismo, colados ao poeta, são tidos como equivocados. Apesar de apontar evoluções na fortuna crítica do poeta na ensaísta italiana, para Barbosa, esta autora, ao afirmar conceitos como *elegância* e *equilíbrio*, também incorreria no mesmo “equivoco crítico” das generalizações anteriores.

O crítico desenvolve uma reflexão sobre as técnicas literárias de Murilo, nas quais veria uma poética baseada num projeto e numa trajetória dissonante, não aderente às modas, cuja linguagem sabe de seus dilemas e de sua direção. Não um projeto premeditado pela predominância da razão sobre o texto, mas um

---

<sup>135</sup> J. G. Merquior. “Murilo Mendes ou a poética do visionário.” In: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Top Books, 1992, p. 69-89. O ensaio é de 1964.

<sup>136</sup> João Alexandre Barbosa. “Convergência Poética de Murilo Mendes”. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

<sup>137</sup> O ensaio citado pelo autor é “O itinerário poético de Murilo Mendes”. In *Revista do Livro* 16, Ano IV, 1959. Apud João Alexandre Barbosa. Op. cit. p. 118 e 119.

esquema que seria percebido pelas análises posteriores. O livro *Convergência* “responde a um roteiro de adequações entre o escritor e sua circunstância, isto é, a de seu tempo histórico e a do tempo, por assim dizer, intertextual de que a sua obra é espaço privilegiado.”

Para o crítico, em *Convergência* há um trabalho de metalinguagem, consciente das modificações possíveis no campo da linguagem poética, mas também consciente da relação entre o plano real e o poético, configurando-se aí um lirismo singular na poesia brasileira. A linguagem seria sentida pelo poeta como algo real, como sendo a própria fala. Nos “Grafitos” haveria um tipo de escrita efêmera, associado ao processo de dessacralização. No desdobramento de sua poética, haveria um movimento da “dispersão dos primeiros livros” que abarcavam da “sensibilidade jogada por entre as excitações da realidade” até o trabalho de artesanía literária: “o poeta foi transformando a realidade da linguagem na própria poesia do real para o qual sempre teve olhos e ouvidos atentos.” A linguagem e a realidade não teriam mais disjunções de nenhum tipo.<sup>138</sup>

A imagem de poeta *complexo* persiste nos discursos de historiadores, ensaístas e críticos brasileiros. Percebe-se, nesses discursos, a constância de um fio condutor na produção de uma poesia que não se rende e que se mantém na sua dignidade diante de um mundo entregue às facilidades do mercado. Nas críticas sobre o poeta, verifica-se uma tentativa de reencontrar certas tendências subestimadas no Modernismo Brasileiro, bem como a sua abordagem de temas pungentes do século XX.

---

<sup>138</sup> João Barbosa, op. supra cit., p. 120-136. Segundo esse autor, em *Tempo Espanhol*, o poeta se dirige para o real com “uma linguagem cada vez mais consciente de seu direcionamento”. (p. 122).

Como anunciamos no início deste capítulo, nos limitamos a pontuar algumas linhas de pesquisa, elaborando um panorama dos estudos e críticas acerca da poética muriliana. É uma obra que leva a crítica a ousar vãos mais generalizantes, indo além de sua obra específica. E, para repetir, Merquior, com o qual concordamos, “Quando o interesse crítico se eleva ao nível de reflexão estética, é porque o peso de uma obra chegou a pôr em questão os próprios fundamentos do gesto artístico”<sup>139</sup>.

Há outros estudos mais recentes sobre o autor que não abordamos aqui, pois estão incorporados aos capítulos sobre as obras.

O que se constata também com esse panorama é que são poucos os estudos que se dedicaram a abordar, na produção do poeta, as questões voltadas para a história brasileira e, especificamente sobre os aspectos históricos em *História do Brasil e Contemplação de Ouro Preto*, objetos de nossa pesquisa.

---

<sup>139</sup> Merquior. “Murilo ou a poética do visionário”, p. 83 e 86. Além disso, o poeta também tem servido de inspiração a vários artistas e criadores que o leram com entusiasmo, como poeta audacioso em sua liberdade.

### 3. TRADIÇÃO E MODERNIZAÇÃO EM POEMAS

O trabalho de desconstrução de motivos e temas tradicionalistas, bem como de práticas político-poéticas começa a se configurar já no primeiro livro, *Poemas*, de 1930 (escritos em 1925-29), além de continuarem em *Bumba-meu-poeta*, de (1932) e em *História do Brasil* (1932), obras que formam um conjunto em que as visões sobre o País são revisitadas de modo contundente. O poeta já vinha publicando textos em afirmando-se como figura importante no cenário mineiro e nacional por ter participado em periódicos “da insurgente vaga modernista.” Nas obras acima estão presentes temas e sugestões especiais que farão de sua poesia uma das mais singulares no contexto literário modernista.<sup>140</sup>

No quadro da poesia brasileira, este é o primeiro livro que coloca seu autor como o primeiro a produzir uma “forte confusão de tempos, formas, planos(...)”.<sup>141</sup> Aí já são colocadas algumas visões do Brasil de modo muito peculiar. Não são idealizações de um País mítico, mas representações atravessadas pelas aquisições da modernidade que tensionam tanto as imagens forjadas pela tradição como as criadas pelos modernistas.

Antes de entrar na explicação do primeiro poema do livro, “Canção do Exílio”, cabe comentar a estrutura do livro *Poemas*, dividido em seis partes: “O jogador de diabolô”, “Ângulos”, “Máquina de sofrer”, “O Mundo Inimigo”, “A Cabeça

---

<sup>140</sup> Luciana Picchio. “Introdução”. In: MM. *Poemas e Bumba-meu-poeta*, p. 6 e 7. O primeiro livro foi lançado em Juiz de Fora pelo Estabelecimento Gráfico Companhia Dias Cardoso, financiado pelo pai do poeta.

<sup>141</sup> Afrânio Coutinho. *A literatura no Brasil*. Modernismo. V. 5. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1970, p. 167.



Decotada”, “Poemas sem tempo”. “Canção do exílio”, estrategicamente, abre a primeira parte do livro, “O jogador de diabolô”. A prática do *Diabolô*, é bastante sugestiva quanto aos temas tratados nessa parte do livro, pois se trata de uma brincadeira que “consiste em aparar num cordão preso pelas pontas a duas varas uma espécie de carretel formado por dois cones opostos”<sup>142</sup>, o que sugere o trabalho do poeta como aquele que oscila entre os opostos, buscando a sua conciliação.

Abaixo, transcrevemos o poema:

#### CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem macieiras da Califórnia  
onde cantam gaturamos de Veneza.  
Os poetas da minha terra  
são pretos que vivem em torres de ametista,  
os sargentos do exército são monistas, cubistas,  
os filósofos são polacos vendendo a prestações.  
A gente não pode dormir  
Com os oradores e os pernilongos.  
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.  
Eu morro sufocado  
Em terra estrangeira.  
Nossas flores são mais bonitas  
nossas frutas mais gostosas

---

<sup>142</sup> Caldas Aulete. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. V. 2. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1958, p.1489-90. Cf. também Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 584. Diabolô. [do fr. diabolo.] S. m. “Brinquedo que consiste em

mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade  
e ouvir um sabiá com certidão de idade!<sup>143</sup>

Paródia de Gonçalves Dias<sup>144</sup>, o poema dialoga com a tradição de um imaginário grandioso da natureza do País, produzindo reelaboração inteligente das tradições internas e externas. Aí outras imagens são construídas do espaço brasileiro e não mais aquelas de “gigante pela própria natureza”. A imagem passa a ser de “natureza cultural”, sendo distorcida e fragmentada no contexto artístico. O ser *natural* se transforma em artefato de cultura, pois os ingredientes são importados. A visão irônica sobre a realidade nivela os aspectos culturais e naturais no espaço ficcionado do poema, desfazendo a visão mítica de uma natureza grandiosa.

O poema mostra a assimilação de “produtos, valores, estéticas e sistemas filosóficos para o Brasil, de modo que o produto local torna-se raridade luxuosa e inacessível.” A *paisagem* pintada pelo poeta não ativa mais os elementos naturais oriundos de uma formulação romântica, pois a natureza *naturalizada* cede “espaço para um olhar que percebe as peculiaridades brasileiras como mascaradas pelo

---

aparar num cordel atado pelas pontas a duas varas uma espécie de carretel com o centro mais fino que o resto, que se atira ao ar” (p. 584). Na origem grega a palavra também significa “diabo”.

<sup>143</sup> MM. *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 21. Cf. também PCP, p. 87. Publicado no livro *Poemas* (1930). Poema integrante da série *O Jogador de Diabolô*. In: MM. *Poesias, 1925/1955*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959. Paródia da “Canção do Exílio”, do livro *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias. O texto de Murilo foi inicialmente publicado na Revista de Antropofagia, em 1924. Publicado também em PCP, p. 87.

<sup>144</sup> Cf. Aires da Mata Machado. *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro: Agir, 1956, p. 11-55. Nesse estudo o autor aborda a história e as reescritas do poema de Gonçalves Dias.

‘culto’ da importação”.<sup>145</sup> Isso tem a ver com a desmistificação de uma certa história literária nacional, inválida para explicar os novos tempos, mas necessária ainda e sobrevivente nos discursos modernistas, pois a paródia moderna não suprime totalmente a tradição.

E, como aponta Francis Paulina Lopes da Silva, o poeta, crítico da brasilidade, “reconhecia nessa civilização mestiça uma pluralidade de culturas, uma assimilação dos moldes europeus...”<sup>146</sup>. Note-se que a rejeição do poeta não é em relação à cultura estrangeira, mas quanto ao tipo de assimilação: o que ocorre, na verdade, é o uso da cultura como verniz e como distinção social.<sup>147</sup>

A composição plástica do poema se reflete logo nos dois primeiros versos, quando a imagem comum da paisagem é desarticulada, misturando objetos importados de Califórnia/Veneza<sup>148</sup>, referências geográfico-culturais acentuadamente díspares. Ao juntar dois elementos distantes, o texto provoca um ruído artístico próprio das Vanguardas Européias, especialmente do Surrealismo, estilo predominante em seus primeiros livros.

Nos versos 3 a 6, procede-se à crítica de várias artes e a aplicação dos saberes: aponta para o distanciamento social da poesia (“torre de ametista”). O exército é pintado com caracteres diversos, compondo um ideário monista numa

---

<sup>145</sup> Guilherme Amaral Luz. “Semeadores do Exílio: poemas para a história das raízes do Brasil”. In *Mneme* – Revista de Humanidades. v. 2 - n.3 - fev./mar. de 2001. Disponível em: <[www.seol.com.br/mneme/ed3](http://www.seol.com.br/mneme/ed3)>. Acesso em: 23 jul. 2004.

<sup>146</sup> Francis Paulina, op. cit. p. 23.

<sup>147</sup> Adélia Bezerra de Meneses. “As Canções do Exílio”. In: Viviana Bosi *et alli* (org.). *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Atelier Editorial, 2001, p. 105-138. A referência ao poema de MM se encontra nas páginas 123-127.

<sup>148</sup> Luciana Picchio, indicando as variantes, afirma que, na edição do poema, na Revista de Antropofagia, na 2ª. edição, de 11/07/29, em lugar de Veneza, aparece, “Versailles” (In: MM. *Poemas e Bumba-meu-poeta*, p. 101). O poema vem com data de 1924. Portanto, pode-se depreender que houve mudança de referência cultural, mas manteve-se o diálogo com o internacional.

moldura cubista. Os filósofos da terra são comparados a simples vendedores, rebaixando assim o conhecimento da época. Nos versos 7 e 8, o poeta nivela as realidades díspares: “oradores” e “pernilongos” têm o mesmo tratamento, o que caracteriza uma sátira aos modos vazios de expressão da oratória empolada da época (própria dos epígonos parnasianos), e tocando em dois pontos ao mesmo tempo: os problemas de ordem sanitária (mosquitos) e as questões de ordem cultural.

No verso 9 (“Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda”), a pintura pendurada na parede adquire funções decorativas e de distinção de classe, ao passo que a fruição estética é deslocada para segundo plano, o que confirma também as colocações sobre o saber acima destacadas.

A presença da ironia, que percorre o poema, nos versos 10 e 11 (“Eu morro sufocado / Em terra estrangeira.”), denota um país colonizado, sem cultura própria, principalmente nas camadas médias e altas do momento *Belle Époque*, que se identificar com os modelos parisienses.<sup>149</sup> Em seguida (vv. 12, 13 e 14), ataca também os valores das mercadorias num País onde tudo é mais bonito, mas não é acessível a todos.

O final do texto revela que as produções discursivas são artefatos culturais são clichês que não refletem a vida da cultura nacional. O desejo de se aproximar de uma realidade mais palpável (“carambola de verdade”, “sabiá com certidão de idade!”), é precedido pelo desejo (“Ai quem me dera”) desejo de um discurso não mimético. Sente-se, ironicamente, a dificuldade de uma escrita que possa expressar a realidade local “tal qual ela é”. Nesse sentido, o termo *carambola*

exemplifica esse dilema, pois na gíria significa “trapaça”, “engodo”, o que enfatiza o efeito paradoxal da expressão “carambola de verdade”.<sup>150</sup>

Voltando, então, para as relações entre o texto muriliano e a primeira “Canção”, presenciamos um confronto cultural. Com o objetivo desarticular a visão romântica do Brasil, aliás, uma das propostas do Modernismo, o texto de Murilo faz uma releitura radical do poema de Gonçalves Dias. Varia desde a medida dos versos até o vocabulário. O início do poema – “Minha terra” - insere o leitor no universo romântico com citação direta, desconstruindo em seguida a expectativa do lugar comum e, ao contrário de um Oswald de Andrade que mantém o verso de sete sílabas, Murilo rompe com a métrica do fixo do primeiro poema.<sup>151</sup>

O poeta monta, surrealisticamente, pelo uso de um conjunto de imagens deslocadas para “repetir”, em novo contexto, os usos deslocados de idéias importadas no Brasil, fazendo com que a estrutura do poema reflita a estrutura de uma sociedade que está em relação com a Europa.

Se G. Dias utiliza os elementos da natureza como referência de estruturação do poema, o poeta modernista junta elementos semanticamente díspares tanto na escala sociocultural – poetas, pretos, sargentos -, como na escala natural – pernilongos, flores, frutas. Desse modo, o poema promove um “ruído” na forma que reflete a “bagunça” social do tempo do poeta, com o intuito não só de demolir um imaginário romântico sobre o País, mas atacar os vícios

---

<sup>149</sup> Nicolau Sevcenko, op. cit. p. 51.

<sup>150</sup> Caldas Aulete. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1958, p. 844.

<sup>151</sup> Adélia de Meneses, op. cit., p. 123.

burgueses do presente.<sup>152</sup> O passado é recuperado por releitura que coloca o Romantismo numa chave contemporânea. Mas esta recuperação se torna algo impossível no momento presente, pois a única aspiração de objetos da natureza, valorizados (carambolas e sabiá) é contraposta pelo uso da conjunção adversativa “mas” do último verso.

A atualização do poema se dá pelo uso do verbo, na maioria das vezes, no tempo presente do indicativo ou no infinitivo – *tem, cantam, são, vivem, pode, morro, custam, chupar, ouvir* – o que denota a o trabalho de atualização do poeta, quando joga com os momentos dos dois poemas. O verbo “ter” é usado uma única vez e a expressão “minha terra” é repetida somente uma vez no final do verso terceiro, ao contrário do texto romântico.

O tom informal do poema se concretiza pelo uso de orações diretas e repercute em expressões que manifestam a busca de coloquialidade anti-oratória e não sentimentalista, o que denota um diálogo de rompe com a continuidade da tradição do século XIX.<sup>153</sup> A paródia, que opera uma inversão de sentidos de outro texto, não atua só no conteúdo, mas também na forma. Por exemplo, a repetição anafórica de “nossas”, nos versos 12 e 13, enfatiza a expressão da coletividade, mas é empregada ironicamente, pois os objetos não são “nossos”.

Concluindo esta abordagem do poema, vale citar, para arrematar, um trecho da análise de Luciana Picchio que sumariza bem o espírito muriliano:

---

<sup>152</sup> Idem, p. 123 e 124.

<sup>153</sup> Antonio Candido. “A Revolução de 30 e a cultura”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 186. Para o crítico, as transgressões heróicas dos anos 1920 serão assimiladas nos anos 1930, quando “o inconformismo e o anticonvencionalismo se tornaram um

(...) Murilo terá sido sempre um poeta modernista, de matriz surrealista e que, quando ele irrompe na cena, o faz em moldes de suprema ironia modernista: um discurso que é, sim, sempre referencial, mas cujo referente (o sorriso enigmático da Gioconda, a saudade romântica de Gonçalves Dias, bem reconhecível pelo público de formação escolar burguesa a quem se dirige, é virado, invertido, tornado de sinal oposto: o equivalente lúdico e imagético do “herói sem nenhum caráter” de Mário de Andrade, ou do antropófago de Oswald.<sup>154</sup>

Além de dialogar com o passado, o poeta também está atento às mudanças de seu tempo. Assim, um dos motivos constantes de sua produção se refere aos impactos da modernização técnica, antecipando de anos a crítica do pensamento de esquerda à “modernização conservadora”<sup>155</sup>. Sem se opor aos aprimoramento científico como instrumento “positivo”, Murilo não simpatizava com o entusiasmo pela máquina e pela América do Norte, o que pode ser constatado na oposição às idéias de um Graça Aranha.<sup>156</sup>

A posição de Murilo não era de entusiasmo quanto à tradição e às transformações técnicas operadas pela modernização, e sua veia satírica ataca principalmente os costumes arraigados no que concerne às coisas ridículas tanto do passado quanto do presente<sup>157</sup>, mas também no que toca às importações ideológicas.

---

direito.” No caso de MM, como veremos, a postura do poeta será objeto de reavaliação por ele próprio ao longo de sua obra.

<sup>154</sup> Luciana Picchio, op. cit., (1988), p. 6 e 7.

<sup>155</sup> Cf. Nicolau Sevcenko, op. cit.

<sup>156</sup> Carta a Drummond datada de 3 de fev. de 1931, apud Júlio Guimarães, op. cit., p. 30. O poeta continuará ao longo de sua trajetória ironizando a cultura americana e seus efeitos.

<sup>157</sup> Manuel Bandeira. *Apresentação da poesia brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 166.

O processo de modernização, entendido como contraditório, produzia, simultaneamente, ganhos e perdas. Esse processo inclui evidentemente a “importação” dos movimentos estéticos. Antonio Candido afirma que esses movimentos traziam alguns estímulos que “agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionavam em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu, nos maiores centros urbanos, o ritmo tradicional”.<sup>158</sup>

Os efeitos “perversos” da modernização acelerada serão atacados pelo poeta ao registrar em seus poemas a tensão cultural daí advinda, Em *Poemas* percebe-se a perda das tradições e lendas locais, compensadas pelas novas aquisições no contexto de troca culturais do mundo contemporâneo.

O poeta ironiza a sociedade submetida pela máquina, parodiando “o descompasso entre o sonho e a realidade, entre o passado e o presente”,<sup>159</sup> e propõe repensar as perdas causadas pela modernização, satirizando tanto as lendas passadas como o processo de transformação cultural advindo das mudanças modernas. Nesse sentido, vale o exemplo do poema “O menino sem passado”, em que esses elementos estão presentes. Vejamos o poema:

#### O MENINO SEM PASSADO<sup>160</sup>

Monstros complicados  
não povoaram meus sonhos de criança

---

<sup>158</sup> Antonio Candido. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 111.

<sup>159</sup> Maria Lúcia Aragão. *Murilo Mendes*. Poesia. Rio de Janeiro: Agir, 1983, p. 10.

<sup>160</sup> *Poemas*. In: *PCP*, p. 88.



porque o saci-pererê não fazia mal a ninguém  
limitando-se moleque a dançar maxixes desenfreados  
no mundo das garotas de madeira  
que meu tio habilidoso fazia para mim.

A mãe-d'água só se preocupava  
em tomar banhos asseadíssima  
na piscina do sítio que não tinha chuveiro.

De noite eu ia no fundo do quintal  
pra ver se aparecia um gigante com trezentos anos  
que ia me levar dentro dum surrão,  
mas não acreditava nada.

Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas  
estou diante do mundo  
deitado na rede mole  
que todos os países embalam.

Nas duas primeiras estrofes, os “monstros complicados” que não fizeram parte do imaginário da criança referem-se às figuras monstruosas das historietas para crianças. Essas personagens não assustavam o poeta-criança (saci, mãe-d'água), pois faziam parte da vida imaginária, misturando-se ao cotidiano: por exemplo, o saci “não fazia mal a ninguém” e dançava junto com as bonecas de madeira feitas pelo tio. A seguir, há uma esperança de encontrar um “gigante”, mas, no fundo, não “acreditava nada.”

A relação do fantástico com a vida comum compõe a realidade do poema, de forma que a intimidade com os fenômenos sobrenaturais misturados ao mundo

infantil se torna prática normal. Essa prática indiferenciação entre natureza e cultura, efeito principalmente da estética surrealista e comum aos modernistas brasileiros, se constitui traço estruturante da poética muriliana.<sup>161</sup>

As três primeiras estrofes estão compostas de tal forma que não há uma pausa, havendo encadeamentos constantes que traduzem uma idéia.

Na estrofe seguinte, o arremate e a conseqüência dos sonhos perdidos. O primeiro verso detecta um desencantamento do universo infantil, com as perdas da tradição local, apontando para a falta de uma experiência cultural deslocada no mundo moderno (“Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas”). O verso, na enumeração sem vírgula, transita do geral (“tradição”) para o particular (“lendas”), o que aponta de novo para um trabalho de tipo cubista.

O estar “diante do mundo” denota uma outra posição que não aquela da “infância” em que o poeta convivia com as criaturas numa “equalização” própria do imaginário infantil. O mundo agora está aberto ao contato com outras culturas.

A fusão de figuras lendárias e de situações proposta desde a primeira estrofe, é concretizada não só no nível das imagens como também no da sintaxe e da pontuação que aparece só no final do período, podendo-se ler a estância sem pausas.

A ambigüidade dos termos na última estrofe é flagrante (“estou diante do mundo / deitado na rede mole/ que todos os países embalam”), já que o termo “mole” pode se referir tanto à rede, termo mais imediato (adjunto adnominal),

---

<sup>161</sup> MM afirma que Sinhá Leonor, sua prima, ao contar histórias, “evocava sempre boitatás, o saci-pererê, almas do outro mundo, mumucas e bitus; foi uma das minhas mestras de

quanto ao sujeito (podendo ficar: estou diante do mundo / deitado mole na rede) funcionando, então como predicativo do sujeito. Já a inversão, presente nos dois últimos versos, na ordem direta (podendo ficar: todos os países embalançam a rede mole.

A perda de referência ocasionada pelo aparecimento de um outro mundo, agora sob o regime econômico provoca o desenraizamento cultural, o que está, ainda que com menos acento, na “Canção do Exílio” muriliana.<sup>162</sup> Quase trinta anos depois, Murilo afirma:

(...) estamos entrosados na nova civilização técnica e admito que uma forma diversa de poesia possa interpretá-la; mas qualquer artesão, por mais rigoroso e lúcido, se pensa, não poderá deixar de plantar os problemas fundamentais do espírito, que nasceram com o homem e viverão sempre com ele.<sup>163</sup>

O poema sinaliza, assim, para uma mudança que ocorre na passagem de um mundo a outro, evidenciando a inquietação poética em relação ao movimento da história.<sup>164</sup> O tema da modernização perpassa a produção do poeta que a

---

supranaturalismo.” Cf. *A idade do serrote*. In: *PCP*, p. 948.

<sup>162</sup> Entretanto, tal exemplo não serve para justificar uma idéia regressiva da cultura, idéia esta fora do horizonte do poeta.

<sup>163</sup> MM. “A poesia e o nosso tempo.” Disponível em: <<http://www.cemm.ufjf.br/poesia.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2001.

<sup>164</sup> O poeta lamenta os efeitos da modernização também em outro poema do mesmo livro, “Noturno resumido”. Nos versos 12, 13 e 14, temos: “As namoradas não namoram mais / porque nós agora somos civilizados, / andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.” In: *PCP*, p. 89. <sup>164</sup> São “narrativas” de subjetividade marcada por acontecimentos, atualizando experiências significativas. O evento, ao ser narrado, é universalizado pelo poeta como algo que transcende uma localidade e um tempo, para além de uma experiência pessoal. Cf. Alfredo Bosi. “A interpretação da obra literária.” In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 276.

crítica irônica e parodicamente.<sup>165</sup> Sua poesia, na verdade, dialoga de forma pungente com uma cultura voltada para a reprodução do *status quo*,<sup>166</sup> mas também coloca em questão a representação de um pretense real através de uma subjetividade esgarçada pelos efeitos da modernização.

---

<sup>165</sup> Maria Lúcia Aragão, op. cit., p. 10 e 11.

<sup>166</sup> Em *Bumba-meu-poeta*, segundo livro do autor, cujo tema é o poeta e a cultura brasileira, o tratamento satírico se acentua. Aí os costumes do País são repassados e várias personagens da vida brasileira são satirizadas. Cf. Eva Aparecida Pereira Seabra da Cruz. *A função de Orfeu e a pedra no caminho em Bumba-meu-poeta e outras obras*. São Paulo, 2005, 162 p., Tese de Doutorado – DTLLC/FFLCLH/USP.

### 3. A SÁTIRA HISTÓRICA EM *HISTÓRIA DO BRASIL*

A história para mim é um excitante, e não um alimento.<sup>167</sup>  
Paul Valéry

#### 3.1. O livro em questão

A publicação do livro *História do Brasil* gerou e continua gerando debates. As controvérsias sobre a publicação giram em torno dos anos de 1932 e 1933. Em resposta à carta de Laís Corrêa de Araújo, de 07.11.1969, o poeta afirma categoricamente que a obra “foi publicada em 1932 (Ariel), com capa de Di Cavalcanti.”<sup>168</sup> Há também a hipótese de que os poemas foram produzidos pelos anos de 1920, bem antes de sua publicação, pois os mesmos teriam sido “escritos no ímpeto da festa nacionalizante do modernismo, anteriormente aos textos editados em 1930.”<sup>169</sup>

Ponto em comum nesta produção inicial de Murilo Mendes - *Poemas*, *História do Brasil* e *Bumba-meu-poeta* - são o poema-piada e “a paródia, o brasileirismo da linguagem, o cotidiano da vida brasileira”. Ler estas obras, hoje, pode auxiliar na compreensão da produção literária do autor, bem como da história da literatura brasileira, mais especificamente do movimento modernista, do qual o poeta participou ainda que à distância. Esta leitura propicia ainda abordar idéias sobre o passado e o presente do País. Nelas, são recontados, de forma

---

<sup>167</sup> Paul Valéry. “Nota e digressão”. In: *Método de Leonardo da Vinci*. Trad. de Geraldo Gérson de Souza. Edição Bilíngüe. São Paulo: Editora 34, margem da p. 113.

<sup>168</sup> Apud Laís de Araújo. *Murilo Mendes*, p. 197. Note-se que alguns desses poemas podem ter sido escritos em 1925. Cf. Maria Betância Amoroso. “Passeio na biblioteca de Murilo Mendes”. In: *Remate de Males*. Campinas, SP: Unicamp, 2001, p. 126-7.

satírica, episódios e eventos da história brasileira, principalmente em *História do Brasil*, um dos objetos de nosso estudo.<sup>170</sup>

O livro de 1932 foi saudado por alguns de maneira um tanto quanto exagerada. Em artigo, Aníbal Machado comenta assim o aparecimento do livro: “O livro de Murilo estabelece também uma cordial intimidade com o Brasil. Eruditos, estudantes, militares, patriotas de todo gênero, leiam a História do Brasil de Murilo Mendes, mais fiel que a de Rocha Pombo, mais sintética que a de João Ribeiro e a única verdadeira.”<sup>171</sup> Exageros à parte, o que Aníbal percebe é que esta obra do poeta relata nossa história de modo mais divertido, observando os fatos heróicos pela ótica do oprimido e percebendo o intuito de transformação da realidade a partir do enfoque poético. A comparação de entre Murilo Mendes e Rocha Pombo - o primeiro considerado melhor -, se justifica, segundo Machado pelo tratamento diferenciado aos fatos e pela maior fidelidade à história nacional.

Segundo Luciana S. Picchio, que vê o livro não como um tratado, o poeta tinha lido vários historiadores, entre eles esse que publicara uma *História do Brasil* sem nenhum sinal de crítica ou reflexão.<sup>172</sup> Veja-se, a título de exemplo, como a escrita da história aparece no prefácio de Rocha Pombo, em que o autor explica sua abordagem:

O que é preciso para isso, a meu ver, é ir começando por aliviar da massa dos fatos o contexto histórico, reduzindo a narração aos sucessos mais significativos, de modo a esclarecer a consciência

---

<sup>169</sup> Apud Júlio Guimarães, op. cit., p. 34.

<sup>170</sup> Cf. Júlio Guimarães, op. cit. p. 31, 33 e 34.

<sup>171</sup> Aníbal Machado. “História do Brasil”. In: *Parque de diversões*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 1994, p. 88.

(sic), a infundir sentimento, poupando o mais que for possível a memória....O primeiro trabalho, e o mais interessante, é este – o de mostrar como nossa história é bela, e como a pátria, feita, defendida e honrada pelos nossos maiores, é digna do nosso culto.<sup>173</sup>

Murilo Mendes se contrapõe a esse tipo de visão acerca do País, apesar de se assemelhar ao livro de Pombo no que tange ao ordenamento dos momentos e episódios. Assim, enquanto o de Pombo dá um enfoque a partir do ponto de vista de uma história em que as tensões sociais são apontadas ilustrativamente, o tratamento do poeta é declaradamente a partir da ótica dos dominados. E é nesta mesma direção, isto é, de uma visão histórica a partir de um olhar crítico, que alguns o consideravam um poeta comprometido, neste período, com uma “poesia proletária” e com uma “idéia revolucionária”, tanto é que seu amigo Mário Pedrosa “via História do Brasil como um dos poucos livros nossos em que afirma forte simpatia pelos oprimidos”.<sup>174</sup> O poeta mesmo ratifica, em artigo posterior, esta identificação com as camadas populares.<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Luciana Picchio. “Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes”, p. 6.

<sup>173</sup> Cf. Rocha Pombo. “Esta pequena história”. In: *História do Brasil*. 19ª ed. São Paulo; Caieiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d, p. 3. Observe-se que o prefácio de Rocha Pombo é de 1918. Evidente que MM leu a obra de Rocha Pombo, como base para suas sátiras, visto que a obra deveria ser adotada pelas escolas, o que é sugerido no mesmo prefácio onde o autor afirma que os editores estariam promovendo uma cruzada para “renovar a nossa bibliografia das escolas e dos lares, convencidos de que este é o esforço (sic) fundamental de tudo o que se tiver de fazer no sentido de levantar a alma da pátria.” (p. 3).

<sup>174</sup> Júlio Guimarães, op. cit. p. 34 e 35. A frase “poesia proletária” é de Willy Lewin e “idéia revolucionária” é de Aníbal Machado apud Júlio Guimarães, p. 35. Mário Pedrosa apud Sérgio Cláudio de Franceschi Lima. *Surrealismo – Polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. São Paulo: 1998, Tese de Doutorado - FFLCH/USP, p. 40.

<sup>175</sup> Cf. Laís de Araújo, op. cit.; Ulisses Infante. “O carioca passa a vida musicando” ou o carioca Murilo Mendes e a música popular urbana. In *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5 (2003). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,, Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 34, 2003. Havia “claro juízo de MM sobre a importância da música popular no conjunto das manifestações culturais brasileiras”. p. 231. MM via a música popular “como um dado cultural significativo do cenário urbano que queria caracterizar”.(p. 235).

Com este livro divertido, o autor se desloca um pouco de seu momento histórico, pois as fileiras de combate modernistas já estavam entrando em outra etapa. Nele o poeta “troçava não só dos portugueses, mas também dos brasileiros”<sup>176</sup>, e desenvolvia o “embrião” dos primeiros *Poemas*, com dicção muito peculiar com o intuito de se contrapor às interpretações históricas estabelecidas sobre o País, rompendo, assim, com as versões oficiais.<sup>177</sup>

Fábio de Souza Andrade indica como, em seu primeiro livro (*Poemas*), ao juntar imagens estranhas, o poeta se propôs o trabalho “de uma apreensão crítica da bagunça brasileira” presente no cotidiano das ruas, proposta que teve continuidade em *História do Brasil*, de 1932, ainda que a busca da conexão entre o efêmero e o eterno (“mito e história”) se dissimule “sob as vestes do risível”, intervenção esta muito de acordo com as desconstruções dos primeiros modernistas.<sup>178</sup>

No entanto, a *ruptura* do poeta juizforano não está em completa sintonia com o espírito demolidor da primeira safra modernista, pois o que intriga o leitor de *História do Brasil* é a presença mais constante de formas literárias tradicionais, como o soneto e o *romance* de origem popular com métrica fixa (decassílabos e

---

<sup>176</sup> MM. *Retratos-Relâmpagos e Janelas Verdes*. In: *PCP*, p. 1287 e 1431.

<sup>177</sup> Cf. Tarcísio Gurgel. *Pai, filhos, espírito da coisa*. Natal: Edição do Autor, 1988. Apud Isabel Lustosa. “Introdução”. In: Mendes Fradique. *História do Brasil pelo Método Confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 11. Júlio Guimarães aponta ainda outras obras publicadas em tom satírico anteriores a Murilo e mesmo textos do poeta, feitos em Juiz de Fora, que já indicavam para essa tendência do poeta. O autor cita *Juiz de Fora* (1926) de Austen Amaro, *República dos Estados do Brasil* (1928) de Menotti Del Picchia, *Martim-Cererê* de Cassiano Ricardo. Cf. Júlio Guimarães, op. cit. p. 35. Cf. Manoel Bonfim e Olvao Bilac. *Através do Brasil*. Org. Marisa Lajolo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. A ênfase na idéia de “rompimento com a história oficial”, que ecoa em História, já tinha surgido em obras poéticas de outros escritores do primeiro modernismo: por exemplo, *História do Brasil pelo Método Confuso* (Mendes Fradique, 1922), *Poesia pau-brasil* (Oswald de Andrade, 1925).

<sup>178</sup> Fábio de Souza Andrade. “Prefácio.” In: *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 11.



redondilhas), formas literárias ainda presentes nas práticas modernistas, sugerindo uma “permanência da tradição” poética, cujos recursos poderiam ser reativados num contexto moderno de inovação literária.<sup>179</sup>

Entretanto a tradição clássica não será assimilada de forma acrítica. O soneto muriliano, por exemplo, inova em relação à poesia parnasiana, ao tratar de temas históricos de modo simples, não grandiloquente, e sem idealizar os temas universais, com o que o poeta combate as estruturas de um certo parnasianismo que utilizava esta forma literária como padrão poético (com regras formais do verso, referências ao universo clássico, eloquência grandiosa, e o trabalho lapidar da palavra).<sup>180</sup> Como Manuel Bandeira e Oswald de Andrade, Murilo também compusera poemas que procuravam achar esteticamente o Brasil, o que significava tratar o País de modo artisticamente novo.<sup>181</sup>

Assim como Bandeira e Oswald, a obra muriliana, também derivaria de uma percepção crítica mais ampla da história do País. Esse reencontro entusiástico “permite o reconhecimento de uma poesia nos fatos, como se estes estivessem

---

<sup>179</sup> Silvano Santiago, “Permanência do discurso da tradição no modernismo.” In: Alfredo Bosi (org.). *Cultura Brasileira*. Tradição contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987, p. 111-145.

<sup>180</sup> Davi Arriguucci Jr. “Poema desentranhado”. In: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 102. O autor se refere especificamente aos anos 20. No caso de Murilo, podemos alongar o período para os inícios dos anos 30. A sua adoção de poemas em forma fixa em *História do Brasil* é interpretada como um “desvio” em relação a outros poetas, o que se sustenta pelo fato de o poeta deixar clara sua discordância quanto aos rumos do movimento modernista, por exemplo, no caso de Graça Aranha, cujas idéias futuristas criticou. A máquina poética muriliana destoa de grande parte dos modernistas ao mesmo tempo que faz parte dessa vaga inovadora.

<sup>181</sup> Idem. p. 103. Sobre o poema “Poema tirado de uma notícia de jornal” de Manuel Bandeira. Na mesma página diz o autor que “... o achado estético era também o achado de um país, pois equivalia a um modo de tratar esteticamente uma visão do Brasil.”

imantados, em si mesmos, por sua novidade, de um potencial de surpresa estética.”<sup>182</sup> No caso de Murilo, são os fatos históricos que entram em questão.

No momento heróico do Modernismo, o que entrava em questão eram as formas “arcaicas” da vida cultural e social do País. Murilo Mendes encarna de forma exemplar o “espírito novo” e, desse modo, está perfeitamente sintonizado com a estética modernista.

Vivian Schelling, ao estudar o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire, resume muito bem a proposta de desmontagem das estruturas tradicionais que davam sustentação aos padrões de vida cultural predominantes. Afirma a autora:

O Movimento Modernista será considerado como um fenômeno que submeteu as formas tradicionais de autoridade e legitimação a uma reflexão crítica, elaborando e validando, nesse processo, novas interpretações da realidade social. Como fenômeno artístico e ideológico, ele formulou seu projeto em termos de uma revisão crítica da natureza e função da cultura na sociedade brasileira, em termos da elaboração de novas formas estéticas e em termos de uma crítica às normas que sustentavam o arcabouço institucional vigente.<sup>183</sup>

No contexto de reinterpretação crítica da cultura produzida pelo Modernismo, a intervenção de *História do Brasil* se destaca como uma “perversão” poética que, mesmo se aproximando das inovações modernistas, não compactua

---

<sup>182</sup> Idem, p. 103.

<sup>183</sup> Vivian Schelling. *A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Trad. Federico Carotti. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990, p.74 e 75.

totalmente com a ideologia nacionalista.<sup>184</sup> Em *Poemas*, por exemplo, o poeta estabelece um diálogo com a tradição diferentemente do que faz um Oswald de Andrade, por exemplo, em seu *Pau-Brasil* (1925), ponto que se reflete no todo de sua obra.<sup>185</sup>

Maria da Glória Bordini, ao comentar Murilo, aponta para as diferenças entre os dois escritores acima:

Mais do que uma incursão 'inquietante' aos fatos da história pátria, por puro entusiasmo juvenil, sem nenhuma qualidade salvo o humor, *História do Brasil* parece representar essa 'impaciência' ante a visão oficial da historiografia brasileira sobre a formação do País, cultivando uma espécie de poesia cujo caminho já fora aberto por Oswald de Andrade, sem, contudo, reproduzir o ponto de vista aderido ao pensamento burguês que este contraditoriamente queria denunciar.<sup>186</sup>

A dissonância do poeta se reflete no interior de seus poemas plenos de tensão entre a tradição e a inovação modernista. Seus ritmos, sons e vocabulário expressam o intuito de desorganizar os discursos fundadores do País e as práticas culturais enraizadas. A derrisão destes discursos de fundação do País -

---

<sup>184</sup> Laís Corrêa, op. cit, p. 165. A ensaísta não utiliza o termo perversão, mas indica que o poeta considerava como "antipoéticos" certos temas do modernismo, como por exemplo, "a ideologia nacionalista mal digerida".

<sup>185</sup> Como pontua Bosi, sobre as discontinuidades poéticas: "O primeiro Murilo Mendes tem muito a ver com Oswald de Andrade, mas, no conjunto de sua obra, é o seu oposto." ("Mário de Andrade crítico do modernismo". In: *Céu, inferno*, p. 238).

<sup>186</sup> Maria da Glória Bordini. "A representação da história na poesia: o caso Murilo Mendes". Disponível em: <<http://www.unicamp.br/ie/histlist/Murilo.htm>>. Acesso em: 29 set. 2001. Cf. posição de Francisco Foot Hardaman. "Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação". In: Edgar Salvadori de Decca & Ria Lemaire. *Pelas Margens*, p. 317-332. Aí, o autor aponta que O. de Andrade concede uma pseudovoz aos marginalizados.

sacralizados pelo olhar da historiografia oficial da época - faz parte da estratégia de atuar nas lacunas das formações discursivas, realizando uma contra-leitura histórica.

A apropriação das formas do passado tem o sentido de lhes dar novas significações. Seus poemas, assim, atuam em duas frentes: numa frente, dialogava com a leitura nacionalista do primeiro modernismo; noutra, contrastava com a visão passadista, colocando sobre a tradição um olhar atualizado.

Segundo Joana Matos Frias, o poeta também tensionava a posição nacionalista dos modernistas, no sentido de que promoveu a “ridicularização dessa atitude, num posicionamento exterior e não interior ao movimento.” Ela cita Renault, para quem o poeta teria contribuído fortemente para uma visão moderna, pois, tendo surgido quando o modernismo “finalizava a sua luta de destruição, Murilo Mendes não deixou de satirizar, no seu ‘História do Brasil’, o toque nacionalista com que o Modernismo se inaugurara e substituíra o helenismo parnasiano por motivos nacionais, tão falsos, a nosso ver, como os reflexos da Grécia”.<sup>187</sup>

Assim, é possível considerar o livro *História do Brasil* como uma *paródia dentro da paródia modernista*, não só pelo modo como trata os temas da história do Brasil, mas também pela forma de composição ao utilizar versos metrificados das formas tradicionais,<sup>188</sup> o que não significa um retrocesso parnasiano, mas um

---

<sup>187</sup> Joana Matos Frias. *Tempo e negação em Murilo Mendes*. Porto/Portugal, 1998, Dissertação de Mestrado - Universidade do Porto/Faculdade de Letras, nota de rodapé, p. 23.

<sup>188</sup> Não se sugere aqui uma postura antimodernista ou regressiva do poeta juizforano: por exemplo, ao se apropriar das técnicas então vigentes, mormente do surrealismo, ainda que fora do primeiro tempo em que as vanguardas forneceram o arsenal de ataque aos poetas paulistas, o poeta demonstra a sua “atualização artística” (Cf. Mário de Andrade. O movimento modernista. ...)

modo particular de abordar a realidade brasileira já presente em *Poemas*, de 1930.

Respondendo a Homero Senna, já nos anos de 1960, o poeta mesmo chegou a negar o poema-piada praticado pelos modernistas, quando diz que o poema anedótico, que antes o havia seduzido, foi superado, “e deve ser entendido como uma reação dos poetas contra o espírito burguês e a superstição da sagrada Forma, que o Parnasianismo nos legou.”<sup>189</sup>

Em artigo sobre *História do Brasil*, ao levar em consideração a estética e a memória documental, Luciana Picchio “ressuscitou” esta obra. Ela mostra a importância do livro durante as comemorações do chamado Descobrimento do Brasil. A história nacional é comentada cronologicamente. Os “minutos de poesia”, carregavam, “por detrás da aparência lúdica, uma carga subversiva” em poemas plenos de provocação visionária pela qual o poeta “continuará até o fim a minar as convenções obsoletas: miná-las na forma e na substância.”<sup>190</sup>

O estilo do poeta justifica seu posicionamento subversivo com relação aos padrões estéticos e morais da época, estilo que se identificava com as visões anarquistas do começo do século XX. Segundo Merquior, as práticas mescladas

---

<sup>189</sup> Apud Júlio Guimarães (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, p. 108 e 109. 13 de maio de 2001, CEMM (Juiz de Fora). Catálogo de Exposição. A referida entrevista foi reproduzida de *República das Letras*, de Homero Senna. Rio de Janeiro: 2ª ed. Olímpica, 1968. Murilo Mendes considera o poema-piada como algo ultrapassado, apesar deste tipo de poesia ter sido um instrumento importante de reação e a tônica do momento heróico do Modernismo. Ele faz ressalvas quanto a seus equívocos de humorista, passando a levar a sério sua produção, pois o deboche não seria o único elemento caracterizador da cultura nacional. Em carta a seu mestre Alceu Amoroso Lima, diz, sobre seu livro *Poemas*: “Vejo que você me toma a sério, o que para mim é muito importante: não ver no sujeito dos “Poemas” um jogral, nem um mistificador – mas sim um indivíduo dissociado, mas que se esforça por atingir uma ordem.” Maria Betânia Amoroso. “Passeio na biblioteca de Murilo Mendes”. In *Remate de Males*, n. 21. Campinas, SP: Unicamp, 2001, p. 125.

<sup>190</sup> Luciana Picchio. “Murilo Mendes 1932: A história do Brasil revisitada.” In: *Metamorfosi*, Lisboa, Pt: Edições Cosmos, 2001, p. 41.

de Murilo estariam identificadas com o estilo artístico “complexo”, em que se articulariam várias correntes num mesmo texto. Sua produção desse momento, se articularia mais explicitamente às tendências anarcovanguardistas.<sup>191</sup>

Quanto à rejeição dessa obra por parte do autor em 1959, não deve ser considerada de modo absoluto, pois pensamos que a obra é relevante de um momento da trajetória do poeta. Laís de Araújo pensa *História* como um livro que não convence literariamente e que se limitou a um experimento que não se ajustava mais ao autor<sup>192</sup>.

Silviano Santiago aponta o “fato curioso” sobre a não publicação de *História do Brasil*. Segundo ele, o poeta não permitiu a inclusão do livro na obra completa “porque nele estava manifesta a sua preocupação estreita com o nacional, através do estilo parodístico”, já que com o discurso religioso universalizante o poeta negaria uma literatura voltada para o nacional, e também por estar em Roma o que “tornava praticamente impossível a relação cotidiana do poeta com o Brasil”.<sup>193</sup>

Já para Guilherme Amaral Luz, a recusa do livro por parte do poeta:

(...) se insere numa perspectiva maior de observação e de reavaliação da produção poética do autor não pautada por uma visão subjetiva do gosto mas por uma mudança em relação à

---

<sup>191</sup> Merquior. “Notas para uma murilosopia”, p. 12.

<sup>192</sup> Apud Elisabet Gonçalves Moreira. *Murilo Mendes: uma representação operacionalizada*. São Paulo, 1982, Dissertação de Mestrado - DLLO/FFLCH/USP, p. 22 e 23. Não compartilhamos dessa opinião, pois aí se projetam certos valores do poeta, por exemplo, o da inversão poética e o da contestação social que se vê ao longo de sua obra.

<sup>193</sup> Silviano Santiago, op. cit. p. 109. Quanto ao discurso religioso e sua dimensão universal, o poeta mesmo já havia se colocado a favor, mas o preconceito religioso por parte da crítica desloca a compreensão da poética muriliana, já que em relação à religiosidade o escritor coloca em xeque

própria obra devido ao modo linear de apresentar a história do Brasil poeticamente numa visão evolucionista pressuposta incompatível com o declarado pelo autor que diz que a obra não mais condiz nos anos 50 ao seu projeto e às suas idéias naquele momento.<sup>194</sup>

Luciana Picchio observa que a não edição da *História* “risonha e heterodoxa” não significa que Murilo rejeitasse sua pátria, ao contrário, percebe-se a simpatia e o carinho que nutria por seus conterrâneos, mesmo com todos os problemas e questões não resolvidas do Brasil.<sup>195</sup>

De fato, *História do Brasil* talvez tenha sido publicado em momento impróprio, pois o Brasil já não vivia o fervor de 1930, atravessando uma fase que desaguaria na Revolução Constitucionalista de 1932, o que explica, em parte, as várias reações dos intelectuais ao livro que nasce em boa parte deslocado, e sob o signo da polêmica.<sup>196</sup>

---

os próprios dogmas do Catolicismo. (Cf. Mário de Andrade, “A poesia em pânico”. *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.).

<sup>194</sup> Guilherme Amaral Luz. “Semeadores do Exílio: poemas para a história das raízes do Brasil”. In: *Mneme – Revista de Humanidades*. v. 2 - n. 3 - fev./mar. de 2001. Disponível em: <[www.seol.com.br/mneme/ed3](http://www.seol.com.br/mneme/ed3)>. Acesso em: 23 jul. 2004.

<sup>195</sup> Luciana Picchio. “Murilo Mendes 1932: A história do Brasil revisitada.”, p. 42. “E talvez a recusa de 1959 de incluir nas suas *Poesias Completas* até então a própria ectópica História do Brasil, ainda mais que razões de conteúdo tinham na sua base razões de forma com que o Murilo europeu e universal do fim dos anos Cinquenta já não concordava. Desde as primeiras linhas a História do Brasil de 1932 estava feita de modismo, coloquialismos, carioquismos de matiz modernista que a literatura “alta” dos anos pós-1930 acabaria por recusar.” (p. 44) Há contradições, por parte do poeta, sobre a recusa do livro: em carta de 1969, o poeta afirma: “Note que não reneguei nenhum livro: não incluí o dito volume a ‘História do Brasil’ porque assim o declaro no prefácio – achei que prejudicaria a unidade do mesmo.” (Apud Laís de Araújo, p. 194) Já em carta Laís de Araújo, de 1973, afirma que o livro foi “renegado por mim.” (idem, p. 228).

<sup>196</sup> Idem, p. 42. Seria essa a apreensão que faz com que o poeta mude de idéia ao não publicar o livro. O próprio autor não estava alheio aos julgamentos de sua obra “herética”. De qualquer maneira a história não é um elemento fora da cogitação do poeta.

Quanto ao intuito da obra, podemos notar a idéia do riso como forma de pedagogia<sup>197</sup> contra uma literatura “sorriso da sociedade”, subjacente em Murilo, se coaduna com a estratégia da sátira dos modernistas no sentido de afirmar o *humor* na reeducação do olhar. O riso de Murilo não propunha terminar em nihilismo infértil, mas se constituía numa estratégia de ataque ao que considerava os males do País. Junto com o peso do caráter estético do humor, assinala-se no caso muriliano o fundamento ético do cômico. Pois a satirização, em sua aparência pejorativa, poderia exercer uma ação positiva na realidade. Conforme aponta Alfredo Bosi sobre a sátira, “o sentido construtivo, a aliança com as forças vitais, em suma, a boa positividade, que nela se confunde com a negatividade.”<sup>198</sup> Isto é, o que poderia ser considerado como algo sem dimensão axiológica, ocultaria uma ética de combate às estruturas conservadoras da época.

Com outro olhar sobre a obra muriliana, Cassiano Nunes, aventa a hipótese de que Murilo teria se interessado pelo Brasil, no início de sua carreira, porque “(...): a sua pátria decerto lhe pareceria a negação do racionalismo filistino.” Apesar de o ensaísta considerar *História do Brasil* “desrespeitosa”, supõe que, para o poeta, “em nossa terra um *happy end* poderia surgir de maneira inesperada e cômica em qualquer situação penosa.” Assinala ainda que o poeta “(...) explode

---

<sup>197</sup> Oswald de Andrade também tinha uma intenção pedagógica em seus primeiros poemas, enfatizando a desestruturação do verso. Cf. Francisco Foot Hardmann, op. cit., p. 317-332.

<sup>198</sup> Alfredo Bosi. “Poesia-resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 191. Continua o autor: “Na luta contra a ideologia e o estilo vigentes, o satírico e o parodista devem imergir resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem. Tal imersão não se faz sem riscos e arrepios: não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambigüidades morais e literárias.” (p. 191e 192)



em humor carioca, que contém alegria, uma visão dionisíaca da vida, elementos ausentes em Drummond.”<sup>199</sup>

Suas fantasias vinham acompanhadas de um “aspecto educativo” em relação às obras do passado e à história do Brasil tal como vinha sendo ensinada. Reeducação a percepção sobre a história do País e “desenvolver a sensibilidade crítica de todos” implicava em re-situar eventos históricos tratados arbitrariamente em novos contextos. O poeta tematizou a transformação política e a artística como “dois movimentos paralelos”. Seu texto lúdico buscava operar sobre uma determinada visão de mundo, no intuito de reorganizar a inteligência e a sensibilidade.<sup>200</sup>

Cabe aqui registrar o valor e a posição do poeta, através da opinião de outro escritor, seu contemporâneo, Aníbal Machado:

Evidentemente, o Brasil de Murilo Mendes está em contradição com o que foi ministrado em pílulas ao aluno da escola primária, pílulas preparadas nos arquivos entorpecentes e museus falsificados... Dessa irreverência e malandragem lírica, reverso da nossa mitologia cívica (o Rui Barbosa, o Clemenceau das montanhas, o Santos Dumont) Murilo Mendes tem sido entre nós a expressão diabólica e familiar. Por certo, o seu maior prazer é faltar com respeito às coisas ‘sérias’. Murilo não deixa nada parado em seu lugar.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Cassiano Nunes. “O humor na poesia moderna do Brasil”. In: *Breves estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Edição Saraiva, 1969, p. 108-110.

<sup>200</sup> Luciana Picchio. “Murilo Mendes 1932: A história do Brasil revisitada.”, p. 42 e 43.

<sup>201</sup> Aníbal Machado. “História do Brasil”. In: *Parque de diversões*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 1994, p. 86 e 87.

Ao mostrar que um poeta com tal grau de irreverência só é possível devido aos problemas vividos naquele momento, Ademar Vidal aponta que “O seu bom humor parece mais fruto do desencanto proporcionado pelo choque violento da vida direta em que o Brasil acha-se apenas no pórtico.”<sup>202</sup> Já Carlos Drummond de Andrade, ao comentar a “molecagem” de Murilo, considera que ele faz parte da “melhor tradição poética brasileira” ao realizar um trabalho que “a renova pela natural modernidade de seu espírito.”<sup>203</sup>

No entanto, como se depreende dos estudos sobre as primeiras obras, nem todos tinham a mesma idéia sobre o deboche na poesia de Murilo. Entre os que reavaliaram a ridicularização, na primeira poesia de Murilo, está Mário de Andrade, que apontou a falta de consistência das palavras juntamente com os “jogos de espírito” e os “trocadilhos” do poeta, vindo com preocupação “o Sr. Murilo Mendes soçobrar no jogo de espírito, e na própria piada, com seus romances cômicos inspirados na história do Brasil.” Ainda assim, o crítico lamenta o abandono, por parte do poeta, daquele “seu saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro dos seus livros.”<sup>204</sup>

Andrade Muricy considera Murilo um poeta multifacetado, com rompantes surrealistas, que produz uma “eficácia real” e que consegue, através da anedota e do epigrama, a “estabilização do instantâneo”.<sup>205</sup> Porém este autor via discrepâncias nos poemas de Murilo: “O livro História do Brasil: artifício e

---

<sup>202</sup> Apud Luciana Picchio, op. supra cit., p. 43.

<sup>203</sup> Apud Elisabet Moreira, op. cit., p. 23

<sup>204</sup> Mário de Andrade. “Poesia em pânico”, p.17, 18 e 20.

<sup>205</sup> A. Muricy. *A nova literatura brasileira*, p. 123.

facilidade! Supra-realismo e didatismo: contradição por vezes saborosa... Por vezes, absurda e aborrecida.”<sup>206</sup>

Os estudos mais recentes sobre o livro ainda o colocam sob a égide da recusa, deixando-o à sombra da obra mais “séria” do poeta. Para Elisabet Moreira, os poemas humorísticos permaneceriam em latência na obra posterior do poeta. Nesse sentido, a autora afirma:

Dentro da produção poética de Murilo Mendes, pela não-continuidade deste tipo de poemas, pelo momento que eles representam em sua obra, pode-se dizer que esta HISTÓRIA DO BRASIL é um livro bissexto, particular, revelando o lado bizarro e humorista do poeta. Mas esse humor, a veia lúdica do poeta continua em todos os seus livros, não abertamente como nesses poemas-piada tão a gosto do início do nosso modernismo, mas camuflados até mesmo sob as imagens estranhíssimas do seu surrealismo.<sup>207</sup>

A *História* do poeta pode ser lido também como uma “continuidade” de *Poemas*, o que não justifica a idéia de um livro “bissexto”, pois, além destas obras, neste mesmo período aparece *Bumba-meu-poeta*<sup>208</sup> com o mesmo espírito irreverente.

*História do Brasil* caçoa evidentemente das patriotadas da época. Ao mesmo tempo, na leitura que o poeta faz de acontecimentos históricos ou lendários, há uma alusão constante a fatos contemporâneos. Por exemplo, “O alvo de Caramuru” se inicia com a citação de um anúncio de “fortificante”: “Eu era

---

<sup>206</sup> Idem, p.125.

<sup>207</sup> Elisabet Moreira, op. cit., p. 84. Ao tratar de *Contemplação de Ouro Preto*, abordaremos esta retomada ou continuidade, do primeiro Murilo, em tom sério.

<sup>208</sup> Cf. Eva Aparecida Pereira Seabra da Cruz, op. cit.

magro, era assim / Cheguei a ficar quase assim.” No anúncio do produto, estas palavras eram acompanhadas de duas representações de um homem, que era magro e depois aparecia vigoroso e sorridente na outra imagem, do tipo “antes e depois”. Aí se vê seu diálogo com as vozes contemporâneas de sua obra. Já no final do poema “O padre de ferro”, verifica-se uma relação com vozes da política da época: “Antes deixar como está / Para ver como é que fica!”, versos que ressoam a famosa frase atribuída a Getúlio. Mas esse tom galhofeiro certamente se tornaria insuportável para o poeta, preocupado com o sentido religioso da existência que vem a seguir.<sup>209</sup>

Enfim, *História do Brasil* aprofunda a sátira anterior, pelo estilo maroto, a coloquialidade, a paródia e temas prosaicos. Como afirma Ulisses Infante, o livro:

Radicaliza porque constrói um conjunto de poemas que têm unidade como reinterpretação irreverente do percurso histórico e cultural do país. E faz isso percorrendo uma ampla gama de atos e de falas, num levantamento complexo de fatos históricos, discursos sobre esses fatos e manifestações culturais envolvidas – como é o caso da música popular urbana, que se constitui concomitantemente à “construção da nacionalidade” – que o livro vislumbra como edificação de uma “bagunça transcendente”, para usar uma expressão do próprio Murilo.<sup>210</sup>

Chama a atenção do leitor de *História do Brasil* a sua leveza e superficialidade. Entretanto, na camada da linguagem se explicita a posição do

---

<sup>209</sup> Boris Schnaiderman. “Bakhtin, Murilo, prosa/poesia.” In: Revista *Estudos Avançados*, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados, Vol. 12, N. 32, jan./abr., 1998, p. 75-81. Os dois poemas citados entre aspas pertencem a *HB* (In: *PCP*).

autor quanto aos oprimidos da história. A estratégia de resistência poética se dá numa perspectiva clara de opção pelo mais fraco, pois os acontecimentos reaparecem no relato que desvela a realidade histórica e fazem falar os que não tiveram nem vez nem voz.<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Ulisses Infante. “O carioca passava a vida musicando’ ou o carioca Murilo Mendes e a música popular urbana”, p. 264-5.

<sup>211</sup> É uma das formas de incorporar as vozes reprimidas da cultura brasileira na poesia muriliana se daria pela referência às práticas culturais marginalizadas da música popular urbana, principalmente nos textos anteriores a *História do Brasil*, o que denota um posicionamento poético-político. Cf. Ulisses Infante, op. cit., p. 228-270.

### 3.2. A sátira aos poderes reais

Ao sintetizar a organização de *História do Brasil*, Maria da Glória Bordini, assinala que “a série principal de poemas tematiza episódios conhecidos da história brasileira”: a invasão dos holandeses; a carta de Caminha; os feitos de Caramuru; a divisão das capitanias; os poemas de Anchieta; a resistência a Nassau, com a traição de Calabar; o episódio de Felipe Camarão; a revolta de Palmares; as Bandeiras; a morte de Tiradentes. Os poemas do livro se desenvolvem em ordem cronológica, desde a colonização, passando pelo Império, a República Velha, chegando à Revolução de 30. Os heróis populares recebem tratamento positivo, “sejam eles defensores de uma idéia de Brasil independente ou não tiranizado ou simplesmente menos injusto.” Todos são tratados com simpatia e respeito - Felipe Camarão, os rebelados de Palmares, Frei Caneca, Marcílio Dias, João Cândido e Lampião -, exceto Tiradentes, “cujo heroísmo é alvo de certa zombaria”.<sup>212</sup>

Dentre os heróis, Zumbi, João Cândido e, em parte, Lampião, seriam os que teriam mais inserção nas camadas populares, enquanto que os outros estariam em função de grupos mais organizados (Felipe Camarão, Frei Caneca, Marcílio Dias).

Evidencia-se, na ordenação do livro, um modo descentralizado de apresentar os episódios da história do Brasil, isto é, o poeta distribui os episódios por várias regiões do País, não só os acontecimentos ocorridos nas Sedes de Governo ou Capitais. Nesse sentido, o autor cobre grande parte do território

nacional, compondo um cenário literário abrangente. Além disso, as vozes representam várias camadas e posições de poder.

Apesar de ter um arranjo linear na medida em que os eventos são dispostos em ordem cronológica, ao tratar de episódios fragmentados da série histórica, o livro trabalha com a descontinuidade do olhar sobre os fatos. Ao mesmo tempo que questiona no modo como trata a produção historiográfica e os conteúdos aí evidenciados, ao ordenar os episódios de modo seqüencial, o autor, aderindo “à ficção de uma linearidade do tempo”<sup>213</sup>, aparentemente simpatiza com as práticas tradicionais de escrita da história. Mas isso não significa que sua visão histórica seja regressiva, visto que o olhar sobre o passado atua dinamicamente a partir de uma visão do presente. A coerência interna do livro está em ser construído com uma noção de continuidade e unidade, ao dar aos acontecimentos uma aparência de totalidade.<sup>214</sup>

O riso e o humor satírico de Murilo têm a intenção de atacar os vícios da vida política e costumes arraigados no Brasil, encarnados nas figuras governamentais, e é por isso que vai além do meramente cômico. Afirma Henri Bérqson que o riso “(...) não é da alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de

---

<sup>212</sup> Maria da Glória Bordini, op. cit. A Antologia do Anexo I traz alguns poemas do livro

<sup>213</sup> Michel de Certeau. *A escrita da história*. 2ª ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 10.

<sup>214</sup> Nesses poemas são encenados vários “quadros”, momentos diferentes, onde passado e presente interagem num mesmo tempo de elocução, isto é, a história é desmontada e reorganizada por uma visão atual, criando uma compatibilidade entre o assunto e a posição do discurso e assimilando, na ordem deste, a variedade de assuntos. (Cf. Michel de Certeau, op. cit., p. 96).

aperfeiçoamento geral.”<sup>215</sup> A estruturação simbólica de seu discurso promove o desarmamento do superego da história oficial na forma de escárnio.<sup>216</sup>

Mas esse tom não se caracteriza somente como uma série de escarnecimentos triviais, pois sob a aparência do deboche, o livro lança novas luzes sobre os eventos históricos. Vários estudiosos consideraram os textos desta obra de forma equivocada, quando, como faz Andrade Muricy, afirmam que seus “romances” eram inconseqüentes.<sup>217</sup> Mas há uma conseqüência nos modos de poetizar desse livro.

Quanto às formas poéticas utilizadas no livro, *História do Brasil* trabalha com duas formas: uma mais “elevada”, o *soneto*; outra, mais popular, os *romances*. O soneto é mais elaborado, com inversões sintáticas e uso elaborado de figuras, tendo uma “estrutura de demonstração”; já os romances estariam mais “próximos da oralidade”, com maior grau de redundância e simplicidade e com uma sintaxe “menos complexa”.<sup>218</sup> No caso de Murilo, porém, estas formas se juntam. O soneto se apropria da simplicidade dos romances, como será visto.

A forma do livro está carregada das tensões vividas nos anos 30, com a presença da ambigüidade da forma, entendida como a dualidade poética. Por

---

<sup>215</sup> *O Riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 2001. P. 15.

<sup>216</sup> O protesto popular muitas vezes se insinua na forma da piada. A estruturação simbólica da cultura, na forma da sátira, serve para atacar os poderes do superego, pois a piada teria um caráter agressivo. Há também um caráter sádico do humor. Essa matéria psíquica que se projeta no outro é a “Forma que o impulso encontra para se manifestar contra o superego.” O escárnio muriliano contra a História oficial. Devo a Thales Ab´Saber as informações acima.

<sup>217</sup> Cf. A. Muricy, op. cit., p. 122-30. Em termos de finalização dos poemas, tem razão o crítico, mas não em relação às intenções do poeta.

<sup>218</sup> João Adolfo Hansen. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Cia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989, p. 42. O autor se refere às construções poéticas do século XVII, especificamente, a um grupo de textos (sonetos, romances) atribuídos a Gregório de Matos, “da edição James Amado”. Uso esta diferenciação por achá-la conveniente ao caso muriliano.



exemplo, o uso do soneto quando tematiza o governante “reflete”, na forma, a cultura erudita. Já nas várias vezes em que cita os revoltosos do povo usa o romance, forma mais popular da Idade Média. No caso do índio guarani o uso do soneto coloca tensões culturais mais amplas, como veremos.

A seriedade da forma soneto, quando ligada às classes governantes sérias, sofrem um tratamento em que o poeta demole, pelo jocoso, a estrutura envernizada do “sério”. Ocorrem aí as inversões audaciosas e, assim, dentro de uma forma tradicional considerada séria, opera a desconstrução pela derrisão.

Já a variedade de forma e de medida dos versos, no conjunto do livro *História do Brasil*, aponta para uma diversidade de pontos de vista. Observa-se essas oscilações, por exemplo, nas mudanças de vozes poéticas, variando as perspectivas do locutor, quando o poeta incorpora a voz do oprimido, ou quando imita a voz do opressor ou das classes altas, num registro cômico, fazendo o rebaixamento destes últimos, que é uma tônica de seu trabalho de desmonte da cultura oficial.

Em *História do Brasil* o eu-lírico não é exposto abertamente enquanto *eu*, mas inserido nas diversas vozes dramatizadas nos poemas. Predomina aí uma dispersão sob controle: a liberdade poética é relativa, mas indispensável, pois a pauta estava dada e há um consentimento com certas constrações da tradição literária, ainda que subvertendo esta mesma tradição ao debochar, por exemplo, da forma soneto. Porém, a autonomia da *persona* se reflete no uso e na finalidade que dá aos objetos poéticos do passado. No livro, o detalhe biográfico não é uma constante, ele está presente, mas do lado de fora.

A alternância das vozes nos poemas, ora deixando falar as autoridades, ora passando a voz aos revoltosos, opera uma equalização, ou melhor, uma desierarquização das vozes. Assim, ao dar a voz a D. João VI, coloca-o ao nível de um papagaio, numa ação satírica que promove o escracho e a zombaria em relação aos colonizadores.

A mescla de vozes – promovida por uma espécie de carnavalização -, também denota a mistura da crítica social operada pelo poeta: todos, em graus diferenciados, estariam envolvidos nos maus costumes desse universo cultural, tanto os opressores como os oprimidos. Esta mistura refletiria ainda um gosto pela indiferenciação de classes incentivada pelos modelos de dominação local.

Então a forma e as vozes estão articuladas no sentido de promover um ataque às estruturas sociais tanto do passado como do presente, mas o fato de estar numa posição contrária à metrópole colonial não justifica uma complacência com a cultura local, pois o poeta percebe o interesse de políticos que, no momento presente do livro, se “arrancham” na estátua de Tiradentes para deixar tudo como está. Esse livro, de 1932, reage ao momento da Revolução de 30 e ao Governo Provisório, que teriam se esquecido de parte daqueles que apoiaram o movimento<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> Conforme Boris Fausto, a Revolução de 30 foi uma mudança na correlação de forças, mas na essência manteve as estruturas sociais funcionando e até mesmo certos “hábitos” políticos da Oligarquia. Quanto à participação dos operários na Revolução. (Cf. Boris Fausto. “A revolução de 30”. In: Carlos Guilherme Mota (org.). *Brasil em perspectiva*. 15ª ed. São Paulo: Difel, 1985, p. 227-255. “Certamente, o proletariado não interveio na revolução como *classe*, tomada a expressão em sentido estrito, isto é, como categoria social composta de indivíduos que não só exercem papel semelhante no processo produtivo, mas têm objetivos definidos de ação, oriundos de uma consciência comum do papel que desempenham nesse processo e na sociedade. Sua reduzida vanguarda manteve-se alheia ao movimento e criticou-o em bloco, formulando a única análise, na época, onde há uma crítica coerente à estrutura econômica e social do país.” Apesar de a participação dos líderes dos movimentos operários não ter sido muito ostensiva, há sinais de que

Os pontos acima podem ser melhor verificados pela análise de alguns poemas em que o poeta se coloca explicitamente quanto aos poderes históricos do País. Passamos a analisar, então, “Embarque do papagaio real”, um dos mais divertidos e ao mesmo tempo mais pungentes, onde se demonstra o jogo de composição de várias vozes e cruzamentos de pontos de vista. O poema é exemplo que se destaca por sua sátira às personalidades históricas.

#### EMBARQUE DO PAPAGAIO REAL<sup>220</sup>

Je suis pobre, pobre, pobre,  
Je m'en vai d'aquí.  
Esse tal de Napoleão  
Vem tomar conta da minha quinta,  
Vem tomar minhas pipas de vinho,  
Vem tomar meus p'rus,  
Meus frangos,  
Minhas galinhas d'Angola.  
Tô fraco, tô fraco, tô fraco.

Vou-me embora, vou-me embora,

Vou chupar laranjas,

Vou comer minhas papas,

Vou gozar no Rio de pijama...

Se Carlota minha mulher deixar.

---

“a massa operária simpatizava com os revolucionários”, como se viu em várias localidades do País. (Idem, p. 246).

O tema do poema está relacionado aos feitos heróicos, e aí entram em cena os grandes chefes do período, o invasor e o fugitivo.

D. João VI é ridicularizado, ao narrar sua fuga de Portugal durante a invasão de Napoleão. Pelo título, o governante é colocado no nível de uma ave, indo para uma situação subalterna logo na saída de Portugal. O colonizador, representado pelo Rei, é rebaixado para “papagaio real”, real por ser da Família Real e por ser “realmente” um papagaio. Essa mesma autoridade é ligada a uma cultura da qual repete expressões, no caso da cultura francesa (“je suis”), mas que trata o invasor ou o representante maior dessa nação como “esse *tal* de Napoleão”. A expressão francesa “je suis” funciona como ironia, pois é exatamente o francês quem está perseguindo o português. Sabemos que a França não queria somente pegar “as riquezas” de Portugal (quinta, vinho, p´rus, frangos, galinhas...), pois havia um plano estratégico maior, o chamado “Bloqueio Continental” contra a Inglaterra.

Há dois princípios com que o poeta estrutura o texto: a repetição e a inversão. A repetição busca enfatizar algo e, no caso da poesia cômica, procura provocar o riso. Ao dar informações detalhadas sobre algo ou alguém provoca o efeito da amplificação e enfatiza algum traço que poderia ser mais fraco. Ao mesmo tempo ela chama a atenção do leitor para determinado objeto. O princípio

---

<sup>220</sup> *História do Brasil*. In: *PCP*, p. 159.

da *repetição* se dá em vários planos: em relação ao tema, faz variações ao longo do livro, usando novos tons para a mesma matéria.<sup>221</sup>

Na primeira estrofe, se evidencia o aspecto sonoro do poema que se traduz nos procedimentos do papagaio falante repetindo, no primeiro e último versos da estrofe, respectivamente, as expressões “je suis pobre” e “tô fraco”. Estes sintagmas repetidos produzem uma mistura enfática da *onomatopéia*, figura de sonoridade que faz parte da “orquestração” do poema, a qual tenta aproximar o som “às coisas significadas”<sup>222</sup>, o que evidencia a nivelação do Rei com o papagaio, numa degradação dos poderosos, bem como desmistifica a viagem da Família Real para o Brasil.

Para além do “efeito imitativo”, lingüisticamente rebuscado, o poeta fabrica um tipo específico de sonoridade que tem a ver com a “pintura sonora”, isto é, “a reprodução de sons naturais por meio de sons da fala num contexto em que as palavras, em si próprias desprovidas de efeitos onomatopaicos, sejam integradas numa estrutura sonora(...)”<sup>223</sup>. Prática esta que lembra a “faculdade mimética”

---

<sup>221</sup>“Tomar séries de acontecimentos e repeti-las em novo tom ou em novo meio, ou invertê-las conservando ainda um dos seus sentidos, ou misturá-las de tal maneira que seus significados respectivos interfiram uns nos outros, tudo isso é cômico, dizíamos, porque com isso se consegue tratar a vida mecanicamente.” Henri Bergson. *O Riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 88. Dentro de uma forma mágica a repetição está ligada à busca de um efeito desejado (cf. Segismundo Spina. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p. 24).

<sup>222</sup> René Wellek e Austin Warren. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2 ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1971, p.197 e 199. Para os Autores, a “(...) [imitação dos sons tem atraído muito as atenções, tanto pelo facto de algumas das mais conhecidas passagens virtuosísticas da poesia visarem esse efeito, como pelo de este problema se encontrar intimamente (sic) ligado à antiga concepção mística segundo a qual o som devia, de qualquer modo, corresponder às coisas significadas.” (p. 199)

<sup>223</sup> Idem, p. 199 e 200.

como aquela que exerce certa influência sobre a linguagem, isto é, a onomatopéia teria “o papel do comportamento imitativo na gênese da linguagem”.<sup>224</sup>

Esta criatividade poética se põe a serviço da estratégia de rebaixar a personagem histórica, e isto é alcançado de modo eficiente e eficaz ao integrar a voz do Rei a uma *repetição* do papagaio. Com isso, o uso do aparato verbal aproxima os dois pólos - o alto e o baixo -, colocando-os no mesmo plano. Como afirma Bordini, “Os fatos relacionados com o governo, entretanto, têm o espaço que lhes é cedido ocupado pela sátira impiedosa.”<sup>225</sup>

O movimento de rebaixamento repercute na mistura de dois tipos de aves: o papagaio e a galinha d’Angola. Na primeira estrofe temos no primeiro verso: “Je suis pobre, pobre, pobre,”; e no último verso: “Tô fraco, tô fraco, tô fraco.” Isto é enfatizado quando o rei “papagaieia” o francês, com “Je suis...”.<sup>226</sup>

Ainda no aspecto sonoro, há uma figura de repetição que se junta à onomatopéia e se distribui pelos versos: a *anáfora*. O esquema anafórico é usado no sintagma verbal “vem tomar” e se desdobra nos versos que começam com pronomes (“Je suis”, “Meus”, “minhas”), esquema que retorna na segunda estrofe (“*vou-me embora*”, “*vou chupar...*”), observando-se, neste caso, uma mudança da pessoa verbal, juntamente com a mudança do verbo *vir* para *ir* (*ele vem* torna-se *eu vou*), o que indica o movimento da *invasão* e da *fuga*. A repetição de palavras e expressões tem a função de realçar certos caracteres de quem se fala, ao mesmo

---

<sup>224</sup> Walter Benjamin. “A doutrina das semelhanças.” In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 110. O autor desenvolve as teorias místicas da onomatopéia.

<sup>225</sup> Maria da Glória Bordini, op. cit.

<sup>226</sup> É muito comum a associação de características de homens a tipos de animais, principalmente em fábulas. Neste caso, o poeta duplica esta identificação. Sobre a repetição de “pobre” visando a enfatizar a pobreza, cf. Gilberto Mendonça Teles. *Drummond. A estilística da repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1976, p.48 e 49.

tempo que “simboliza certo jogo particular de elementos morais, símbolo por sua vez de um jogo material.”<sup>227</sup>

O ridículo<sup>228</sup>, então, é enfatizado pelas repetições, com a reprodução da onomatopéia da “voz” do papagaio que não sabe falar, mas só repetir, idéia esta reforçada pela referência à cantiga infantil. Na repetição de expressões, do tipo: “je suis pobre, pobre, pobre” ecoam a onomatopéia das aves incorporadas no texto; já “Vem tomar/ Vem tomar/ Vem tomar” são repetições anafóricas que enfatizam o ato do adversário que, para o rei, vai pegar tudo.

A intenção presente nos procedimentos de repetição é retomada em outro princípio poético, muito forte em Murilo, que é o da *inversão*, o qual busca promover uma mudança nas estruturas do raciocínio rotineiro. As inversões de funções das personagens históricas, ao colocar o “mundo às avessas”, são exemplo de *topos* poético muito freqüente em Murilo, e que também se encontra em grande parte da literatura ocidental.<sup>229</sup>

Segundo Merquior, a audácia do poeta estaria em inverter o universo, mostrando o “mundo às avessas, o que denota também a idéia do poeta como agente muito poderoso a ponto de manifestar um poder de criação que contrarresta o mundo tal como se coloca.” Aí se percebe o sentido da produção do

---

<sup>227</sup> Idem, p. 53.

<sup>228</sup> *Ridículo* é o que provoca o riso, rebaixando a pessoa ou idéia e condenando ou criticando ao fazer com que algo seja risível; é um método poderoso de crítica social porque não pode ser imediatamente contestado ou porque algumas pessoas temem ser alvo de chacota. É uma arma muito comum aos poetas satíricos. “O humor não é um estado de espírito, mas uma visão de mundo.” (Wittgenstein apud Elias Thomé Saliba, *Raízes do riso*. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 15.) Cf. Quentin Skinner. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. Trad. Alessando Zir. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2002; Henri Bérgson. *O riso*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>229</sup> Sobre a audácia poética - *Audatia, adynaton, impossibilia*, cf. Augusto Meyer. *Camões, o bruxo e outros estudos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p. 69-82. Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

poeta que pretende a contínua transformação do real, pois, na visão de Merquior, “a significação do mundo reside essencialmente em seu constante dinamismo”, e que esse movimento de mudança poderia estar sob a “vontade criadora” do artista. Assim, nessa linha surrealista, o imaginário e o real se confundem e se tocam mutuamente.<sup>230</sup>

Trabalha a língua para extrair suas possibilidades e causar um impacto no pensamento do leitor satisfeito de si. Essa inversão, no entanto, combina a tradição com a inovação, e busca “refutar uma idéia em termos mais ou menos jocosos.”<sup>231</sup>

A bufonaria de Murilo, com seu “porrete de desordeiro”, persegue a desestruturação da ordem através da linguagem. Seu procedimento é paródico na medida em que muda do tom solene para o familiar, numa operação de *transposição* de um nível para outro que se liga à intenção de *degradação*. “O risível nasceria quando nos apresentem uma coisa, antes respeitada, como medíocre e vil.”<sup>232</sup> Essa coisa “respeitada” é exatamente para o poeta a História do Brasil.

Ao fugir, a autoridade-papagaio também cita o *vou-emborismo* como performance das estéticas do Modernismo. Como se tornou improdutivo, visto que está “de pijama” – o que a “vontade” de governar e a informalidade no trato da coisa pública -, vivendo de forma parasitária, o governante parte para a Colônia, para comer e usufruir da riqueza das novas terras.

---

<sup>230</sup> J. G. Merquior. “Murilo Mendes Ou a poética do visionário”, p. 69-89.

<sup>231</sup> Henri Bérgson, op. cit., p. 89.

<sup>232</sup> A idéia da comicidade como degradação está em Alexandre Bain, citado por Bergson, op. cit., p. 92 e 93.



O poema finaliza com mais uma ironia de um governante aparentemente forte que precisa da autorização da mulher para fazer as coisas: “Se Carlota minha mulher deixar”. Isto é, numa época em que o poder está nas mãos dos homens, uma mulher que comanda pode soar como ridículo. O verso final recoloca ainda a fraqueza do Rei, arredondando o poema em seu intuito de debochar das classes altas. No texto isto se reflete estruturalmente. Antes do último verso há uma série de enumerações anafóricas de caráter afirmativo que são colocadas em dúvida pela conjunção “se” do último verso. Isto é, a repetição afirmativa é contraditada por um elemento “suplementar”, a mulher, o qual reafirma todo o movimento do poema.<sup>233</sup>

O poeta compõe seu texto numa interação ativa com o passado, atualizando-o de modo a dar-lhe novos significados, bem ao estilo da poética modernista: o passado não é visto como cristalizado, mas com um olhar dinâmico da cultura do presente, interferindo na direção do passado e do presente ao mesmo tempo. Esta relação ativa com a história se manifesta no ataque aos vícios da vida política nacional, usando vários registros e misturas insólitas (surreal, literário, histórico).

Nessa série de poemas que desmontam o imaginário histórico da vida nacional, temos “A pescaria”. Aí o autor continua de forma burlesca fazendo o depreciamento moral e político dos governantes, agora tematizando um episódio bastante enfatizado pela historiografia, a Independência, inculcado pelos manuais

---

<sup>233</sup> Há no texto, ainda, mais um elemento de rebaixamento da autoridade. Quando se reforça a utilização de canções infantis pela ave, promove-se uma infantilização da personagem que, além de ser comparada à ave, também é colocada ao nível pueril.

de história pátria através de textos e da iconografia. Nesse caso, o autor dialoga com o “Hino da Independência” (D. Pedro I<sup>234</sup>) e também com a famosa tela *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo<sup>235</sup>. Nas duas produções a informação histórica é trabalhada no sentido de montar um cenário heróico da nação. A tela - objeto de culto por parte de alguns professores incautos – traz elementos totalmente incompatíveis com os documentos históricos.<sup>236</sup>

O poema produz um deslocamento para baixo no tratamento do episódio consagrado pela memória histórica construído na tela de Pedro Américo com pomposidade, apontando para uma visão heróica da personagem D. Pedro I.

No texto muriliano a representação histórica é colocada ao rés do chão, ao deslocar a magnitude do evento para o que há de mais mezinho, uma cólica intestinal D. Pedro devido ao cuscuz. O deslocamento para as partes baixas do corpo reflete a intencionalidade do poeta no sentido de depreciar o poder instituído e uma certa concepção historiográfica. Assim, o rebaixamento histórico tem seu correspondente nas partes baixas do corpo de D. Pedro.

A dança popular, o maxixe, “vence” o fado português, mostrando a força cultural do movimento corporal<sup>237</sup>. Ainda que o sorriso e o levantar das pernas das mulatas possam indicar alegria também apontam para um certa subserviência. “E

---

<sup>234</sup> Doze anos antes de publicar *HB*, o poeta já tinha informações sobre as personagens históricas do Brasil. Sob pseudônimo, escreve: “Geralmente, os heróis mais afamados são heróis de pacotilha; d. Pedro I, por exemplo, foi verdadeiro sultão; só cuidava das mulheres; desconhecia o seu país, julgando que o Brasil era uma sucursal da África.” Murilo Mendes pseudônimo De Medinacelli. *Jornal A Tarde*, de Juiz de Fora, 2 de outubro de 1920, apud Júlio Guimarães, op. cit., p. 35.

<sup>235</sup> Pertencente ao acervo do Museu Paulista.

<sup>236</sup> Sabe-se, por exemplo, que a “Casa do Grito” não existia no período da Independência e que o Riacho do Ipiranga não se localiza tão perto da Casa como aparece no quadro de Pedro Américo.

<sup>237</sup> Maxixe é “primeira dança genuinamente brasileira”. Cf. *Enciclopédia da música brasileira* apud Ulisses Infante, op. cit., p. 262.

a colônia brasileira/ toma a direção da farra”: estes versos finais do poema guardam uma visão bastante informal da história, mas também sugerem que a farra (indício de festa) levam ao descompromisso das classes dirigentes.

Em outro poema-piada da série que trata dos governantes, “O Brasileiro D. Pedro II ou no Brasil não há pressa”<sup>238</sup>, alguns elementos se repetem, o que demonstra a coesão do poeta em torno do ataque aos membros da Família Real. A personagem em foco agora é o Imperador Dom Pedro II, famoso por sua ilustração francesa.

Como nos dois poemas anteriores, este aborda os modos de governar e de representar o País. A veia satírica do poeta funciona aí como desmascaramento poético-político da situação do Brasil na segunda metade do século XIX. Neles, ao montar um aparato de crítica ao desleixo das classes dominantes nacionais, é estabelecida, por contraste, uma relação de empatia com os excluídos, ao propor que essa a moleza não se coaduna com o discurso da Historiografia oficial que engrandece os grandes e, por ricochete, desqualifica as classes “menores”.

Logo no início se nota a idéia de uma economia estática das classes dominantes (“vasta sonolência” na fazenda); o Brasil já é chamado de fazenda logo no primeiro poema do livro.

Esta idéia da falta de projeto para o país é evidenciada na seqüência dos versos 3 a 8: as lutas pelos ministérios e as guerrilhas. Aliás, os dois movimentos são colocados no mesmo patamar no uso do mesmo verbo “suceder” invertido nos versos (“*Sucedem-se os ministérios,/ As guerrilhas se sucedem/ Pro povo se divertir.*”) como se ambas servissem para a distração popular. Mas essa inversão,

ao colocar um termo na seqüência do outro, denota também a equivalência entre guerrilha e ministérios. Nesse Enquanto isso a Corte está interessada em outras modalidades de ações: piquenique, quadrilhas, bailes, denotando um desprezo da parte da Corte pelas questões públicas.

A seguir (vv. 9 ao 12), com as decisões de intervenções monetárias por parte da Inglaterra, mostra-se a condescendência e falta de ação governamental, pois “Todos acham muito bom” esse tipo de interferência. Esse tipo de solução financeira são comemoradas por “entrudos famosíssimos”. Esses folguedos, brincadeiras inofensivas e sem maiores conseqüências, junto com os piquenique, quadrilhas e bailaricos cortesãos, servem como contraponto às “guerrilhas” como opção de diversão popular.

A vestimenta do imperador (pijama) e o lugar da leitura (rede), na última estrofe, são um reforço da inatividade inicial do poema, complementada com a “calma” de meio século sem resolver os graves problemas do País. Esta inoperância também é enfatizada pela indiferença do imperador que, assistindo à cena política, está mais interessado na cultura francesa do que nas questões nacionais. O poema encena uma situação em que as tensões sociais da época, aparentemente branda e calma, aparecem discretamente, dando-se destaque para a “idade de ouro”, quando na verdade as lutas ministeriais e a Guerra do Paraguai eram fatos importantes que não interessavam realmente à Corte.<sup>239</sup>

---

<sup>238</sup> Cf. Antologia do Anexo I.

<sup>239</sup> Luciana Picchio. “Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes”, p. 102.

Outro poema desta série, “Soneto do Dia 15”<sup>240</sup>, trata da passagem de guarda que foi o dia 15 de novembro de 1889. Aí, além do evento, a própria forma literária é satirizada, pois D. Pedro II está escrevendo um soneto dentro do soneto em heptassílabos. O início do texto sugere que a indiferença do Imperador quanto ao momento vivido. “Seu Deodoro tem gente/ Mas já sai agora mesmo.”, pois ele tem “sangue frio”. No primeiro terceto, pede para que cuidem de seus “moleques” (referência a escravos e a protegidos do Imperador). E o gesto maior do Imperador: escreve um soneto. “O papel está acabando,/ Chego já no último verso, / Já lhe cedo o meu lugar.”

Nesse poema se vêem índices da referência historiográfica da época, por exemplo, a de um Rocha Pombo, por exemplo, no dois primeiros versos do segundo quarteto, “Cedo o império brasileiro/ Ao dito das circunstâncias” e no último verso, para arrematar o soneto, repete “Já lhe cedo o meu lugar”.<sup>241</sup>

A título de comparação, vejamos um outro texto, agora de *Poemas*, em que o poeta já tinha ridicularizado a passagem do Império para a República. O poema “Quinze de novembro”, agora retomado em forma de soneto, o que revela coerência e continuidade de um livro para outro, o que denota que há um diálogo entre os dois livros.<sup>242</sup> A verve satírica da vida nacional já estava presente nesse poema que pode servir de mote para o livro *História do Brasil*.

---

<sup>240</sup> Cf. Antologia do Anexo I.

<sup>241</sup> Aí há uma referência explícita da *História do Brasil*, de Rocha Pombo. A coincidência é notória e, mesmo que não tivesse lido o livro referido, há semelhança com o que registra o historiador sobre o episódio da passagem do Império para a República: “O imperador, cedendo à injunção do destino, que o vinha encontrar já no fim da vida e enfermo, embarcou para a Europa com toda a sua família.” (Op. cit., p. 288).

<sup>242</sup> No aspecto da continuidade dos temas de um livro para outro pode-se observar um fio condutor na obra do poeta, uma linha crítica constante.

O poema “Quinze de novembro”, já publicado em 1928 na Revista de Antropofagia, sob o título de “República”, serve para exemplificar o modo como os eventos políticos são reformulados poeticamente:

#### QUINZE DE NOVEMBRO

Deodoro todo nos trinques

bate na porta de Dão Pedro Segundo.

\_ Seu imperadô, dê o fora.

que nós queremos tomar conta desta bugiganga.

O imperador bocejando responde

“Pois não meus filhos não se vexem

me deixem calçar as chinelas

podem entrar à vontade:

só peço que não bulam nas obras completas de Vítor Hugo”.

No diálogo do Marechal com o Imperador fica a impressão de que a educação do segundo, valorizando o “livro” é superior à do primeiro, que usa inclusive de aspereza (“dê o fora”). Evidente que Murilo não era pró-império, no entanto, a substituição de um governo centralizado por outro poderia não mudar em nada o cenário político, o que ecoa retrospectivamente a rejeição do poeta em relação à política tradicional. Isso mostra a posição de Murilo quanto ao trabalho dos políticos, pois constata-se em sua obra a visão de quem coloca sob suspeita o

trabalho do político tradicional. Por exemplo, um aforismo do poeta registra essa posição num contexto mais geral: “A política é a arte de errar.”<sup>243</sup>

Também a referência à cultura francesa (“não bulam nas obras completas de Vítor Hugo”) denota o apego de uma prática oficial em valorizar o que vinha da Europa, onde “não bulir” pode significar *não mudar* a cultura praticada pelas velhas elites das letras do século XIX.

No primeiro poema, da nossa seqüência, um soneto, a única voz é a do Imperador, na forma do monólogo; no segundo, em forma livre, ocorre uma dramatização pelo diálogo das personagens.

### **3.3. O índio de fraque no soneto “Marcha final do guarani”**

Uma das propostas básicas desse livro é desmontar os imaginários de fundação do Brasil. O livro não é só conjuntural como o próprio poeta gostaria, mas *estrutural*, isto é, remexe em estruturas profundas do *ethos* nacional, como podemos observar ao longo do “percurso histórico” traçado.

O livro é um forte instrumento de desfossilização do passado cultural e político e, ao promover essa operação, o autor atua com um olhar atento e inovador do intelectual que não é tradicional ao “aproveitar a sabedoria popular em suas obras”.<sup>244</sup> No caso, o saber popular está relacionado a uma forma literária

---

<sup>243</sup> MM. *O Discípulo de Emaús*. Aforismo 61. In: *PCP*, p. 822. Não acreditamos com isso numa indiferença em seu trabalho artístico, mas sim um alto grau de participação e de posicionamento em relação às práticas da cultura nacional.

<sup>244</sup> Marilena de Souza Chauí. *Seminários*. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 15 e 16.

("romance") composta em redondilhas maiores. O modo descontraído com que trata o tema também aponta para um saber oriundo das camadas populares.

O que entra em jogo no livro é a representação do oprimido que toma a palavra. Sua poesia pode não se pretender popular, mas se torna popular no sentido de dar voz aos que não tinham como se expressar. O fato de o poeta não se declarar popular não contradiz suas práticas poéticas.

Vejamos o poema:

#### MARCHA FINAL DO GUARANI<sup>245</sup>

Ninguém mais vive quieto na terra.

Outros deuses povoam o país

Ando agora vestido de fraque,

Pus no prego a gentil açoiaba.

O tacape enferruja num canto,

A bengala não largo da mão.

Sons agudos de inúbia não ouço,

Na vitrola só tangos escuto.

Já não tarda o fim desta raça.

---

<sup>245</sup> História do Brasil. In: *PCP*, p. 183. Mantenho a disposição visual do soneto da página citada.



Manitôs abandonam as tabas.

Meus irmãos, azulemos pra Europa:

O inimigo já chega bufando,

Na maloca já fogo tocaram...

Ó desgraça! ó ruína! ó Rondon!”

Em *História do Brasil*, as soluções imaginárias do poeta, aparentemente no nível superficial da zombaria, se transformam numa crítica radical dos modos de se representar os eventos e personagens históricos do País. A simpatia do poeta pelos derrotados da história se dá em vários poemas.<sup>246</sup>

No poema “Marcha final do guarani” patenteia-se a identificação do autor com os “esquecidos” da história, mas de forma que, ao abordar o habitante da terra antes do descobrimento - o indígena -, não o mostre de modo idealizado e sim pela via irônica própria dos modernistas. Observe-se que o tema indigenista não é um dos prediletos do poeta, havendo pouca referência aos índios em sua obra.

A tensão histórica é atualizada pelo poeta através da representação da decadência da cultura nativa, representação esta realizada com base em diversas produções culturais (poemas, romances, música e documentos históricos),

---

<sup>246</sup> Em carta, de 27 de dezembro de 1930, a Alceu Amoroso Lima, MM afirma: “Questão social operaria política me interessa bastante...”. (Acervo Arquivo Tristão de Athayde – C.A.A.L.L.). Em outra carta o poeta também critica a postura de alguns escritores, da Revista *Ordem*, que criticavam grosseiramente o Comunismo da época, sem ponderar os aspectos positivos do mesmo.

cruzadas num único poema. Isso denota a releitura produtiva feita pelo poeta dos modos de figurar um evento histórico de longa duração.

No poema estabelece-se um jogo de paródia satírica, com fortes referências a Gonçalves Dias (“O Canto do Piaga”), do qual produz paródia em “tom operístico”<sup>247</sup>, ao mesmo tempo que cita *O Guarani*, de José de Alencar, além da referência à música de Carlos Gomes. Aí o poeta retoma uma literatura romântica aparentemente sintonizada com um imaginário destituído de contradições históricas que, no entanto, constrói duas visões distintas sobre o processo de colonização. Primeiro, a visão do massacre produzido pelas invasões no poema de Gonçalves Dias, visão esta pouco e muito favorável aos primeiros habitantes da *terra brasilis*. Depois, a da assimilação do indígena pela cultura do colonizador presente em José de Alencar d’*O Guarani*, o que denota, no poeta modernista, um diálogo intencional com os dois modos de representar a história do país.<sup>248</sup>

Já o termo inicial no título, *marcha*, denota uma ação militar que, paradoxalmente, anuncia uma derrota, pois é “final”, o que já indica o tom irônico do poema. O termo *marcha* também está associado à música que cita o “canto” do poeta romântico, mas também remete à Marcha de Carlos Gomes e à Marchinha como estilo musical.

---

<sup>247</sup> Maria da Glória Bordini, op. cit.

<sup>248</sup> Em *Poliedro* (Setor a palavra circular, “Os índios”), o poeta faz algumas observações sobre os índios que importa registrar aqui. “Nunca tive ocasião de ver um índio, um índio brasileiro de carne e osso. Até agora só conheci alguns índios de papel e tinta, construídos por José de Alencar, Gonçalves Dias, Mário de Andrade e outros.” Sua visão sobre os nativos é altamente positiva: “Como todos os povos que atingiram um alto nível de civilização, eles não usavam trabalhar.” In: *PCP*, p. 1019.

O gesto triunfante de um a marcha dá lugar ao evento da destruição de povos colonizados. Não se opera aí, como no caso de Alencar, com a idealização do indígena. Esta postura “realística” faz parte de uma estratégia geral do livro, pois não se idealiza o marginalizado que também não é totalmente vencido. Ao passar a voz lírica ao índio, o poeta também se inclui nesse procedimento, disfarçando-se nela, o que aponta para a empatia com os oprimidos já mencionada.

Os efeitos da catástrofe são anunciados de forma genérica e de modo solene logo no primeiro verso da primeira estrofe: “Ninguém mais vive quieto na terra.” Instaura-se uma inquietação nos habitantes da terra.<sup>249</sup> Na seqüência, o poema indica a causa da perturbação e as mudanças operadas: primeiro pela entrada de nova fé como se deduz do segundo verso: “Outros deuses povoam o país”. Os “deuses”, por metonímia, se referem aos homens com armas de fogo, evidenciando-se uma releitura do Arcadismo, com alusão específica ao *Caramuru* de Santa Rita Durão. Indiretamente, estas divindades também indicam práticas politeístas em contraposição ao monoteísmo cristão.

No terceiro verso é apontada a transformação no modo de trajar: o *fraque* substitui as vestimentas ou adereços corporais próprios dos povos da terra. E no último verso dessa estrofe o dado econômico comparece (“Pus no prego a gentil açoiaba.”). Estabelece-se um jogo semântico aí presente quando se afirma que o índio penhora sua *açoiaba*, termo que significa “manto ou turbante de penas

---

<sup>249</sup> Aí evidencia-se uma idealização da forma de vida quieto do nativo, pois a disputa por território sempre foi uma prática comum.

usado pelos índios na suas cerimônias”<sup>250</sup>. Seu manto é duplamente gentil, tanto no sentido de agradável como no de pertencente aos povos “gentios”, não cristãos. Revela-se a perda da cultura indígena.

A segunda estrofe inicia com a descrição da arma (“tacape”) inutilizada, pois já não tem mais função, sendo substituída pela bengala, símbolo da velhice e da dificuldade de ação, mas também ao ócio, nobreza, arrogância de outra cultura<sup>251</sup>. O tacape como instrumento de uma cultura ativa e viril se transforma em algo que só serve de apoio. Para reiterar a idéia de debilidade, a inúbia, instrumento de guerra, perde sua função. O uso de vocábulos da língua tupi-guarani e de termos franceses coloca em cena as duas culturas num mesmo contexto poético. Além disso, o uso tango como elemento trágico, reforça a idéia de tragédia do Guarani<sup>252</sup>.

Na terceira estrofe, o anúncio do fim de um povo pela retirada de seus deuses que fogem (“Manitôs abandonam as tabas”). Em oposição ao Anhangá, o Manito é espírito da energia boa, e está deixando a tribo, o que revela como em “O Canto do Piaga”, a desesperança dos nativos em relação ao que aconteceria.

Ao propor a fuga para a Europa, o poeta muda a forma verbal de primeira pessoa singular (“ando”) para a primeira pessoa do plural

---

<sup>250</sup> Luciana Picchio. “Pequena história da História do Brasil de Murilo Mendes”, p.107. Cf. Teodoro Sampaio, *O tupi na geografia nacional*. 5 ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília/DF, INL, 1987, p.191. Aí o termo “Açoiaba” significa cobertura, teto, tampa, anteparo.

<sup>251</sup> Cf. Antonio Dimas. “Gregório de Matos Guerra ao português”. In: Roberto Schwarz (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 13-20. O autor faz análise de poema de Gregório de Matos, na qual observa a substituição da garlopa pela bengala. O verso de MM ressoaria o seguinte verso de Gregório de Matos: “Bengala hoje na mão, ontem garlopa”.

(“azulemos”), desdobrando *eu* para o *nós*, como numa invocação coletivo, não mais para a guerra, mas para a fuga para outro espaço. Ironicamente, o índio busca refúgio exatamente na Europa, numa operação de “integração” com o civilizador e, nesse sentido, o poema retoma o romance *O Guarani*, no qual a personagem assimilada os valores do branco ao se deixar batizar com outro nome, por exemplo. O movimento de ida aos europeus indicia a opção do colonizado pela cultura européia.

Mas isso também indica o procedimento da atualização, presente no livro, através do qual o poeta remete ao seu próprio tempo histórico. A elite cultural brasileira de *fin-de-siècle* e do início do séc. XX elegeu a França como ponto de referência, o que revela a crítica do poeta à opção pela cultura européia. A ênfase no papel da Europa como matriz pode ser interpretada no sentido de que não daria para simplesmente recusar ou anular o papel do “Velho” Continente como referência para a cultura brasileira, pois, como vimos, o próprio Murilo considerava que a cultura brasileira deveria ser uma extensão da européia.

O “ando agora” do primeiro quarteto indica o momento tanto o momento da enunciação do poema, momento esse que é resultado de uma operação anterior da colonização – o advérbio “agora” é usado para mostrar que antes não vestia o fraque. Esse advérbio é redistribuído nas duas últimas estrofes pelo uso de “já” (o final da raça, já chega o inimigo, já tocaram fogo), indicando o ato realizado por completo. A integração do nativo simboliza a assimilação da cultura nativa pela

---

<sup>252</sup> Note-se que a referência ao tango já tinha sido feita por M. Bandeira em “Pneumotórax”, de

civilização branca e cristã, mas, no texto muriliano, o que se dá é uma integração irônica diferentemente da que ocorre, por exemplo, em *O Guarani*, mais “feliz” e aceita como uma “doce escravidão” pelo autor do romance, como o preço da construção conflituosa da nacionalidade.<sup>253</sup>

O último terceto (“O inimigo já chega bufando,/ Na maloca já fogo tocaram.../ Ó desgraça! ó ruína! ó Rondon!”), mostra os efeitos da chegada do colonizador (inimigo) que, ao incendiar a maloca, sintetiza, pela imagem do fogo, o massacre da cultura indígena no Brasil. O inimigo vem de outro espaço, pois “chega” e incendeia a maloca.<sup>254</sup>

O segundo verso do primeiro terceto (“Manitôs abandonam a taba”) e o último do soneto retomam os dois últimos versos do “Canto do Piaga” de Gonçalves Dias (“Manitôs já fugiram da Taba / Ó desgraça, ó ruína!, ó Tupã!”), substituindo o verbo fugir por abandonar e Tupã por Rondon, de novo num processo de atualização do elementos.

A invocação, no último verso, ao protetor dos índios (“ó Rondon!”) apela para o trabalho que o Marechal desenvolvia junto aos nativos. O termo Rondon, quando decomposto em ron - don, sugere ainda o som de tambores indígenas,

---

*Libertinagem* (1930)

<sup>253</sup> Cf. Alfredo Bosi. *Dialética da colonização*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 179. Aí afirma o crítico: “O que importa é ver como a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitâneas para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial.”. “Doce escravidão” é expressão de Machado de Assis, em artigo sobre *Iracema*, citado por Bosi na mesma obra, p. 179.

<sup>254</sup> Renato Ortiz. “O guarani: mito de fundação da brasilidade”. In: *Românticos e folcloristas*. Cultura popular. São Paulo: Olho d’Água, s.d. “Nas sociedades primitivas, a concepção do mal está sempre associada a algo que vem de ‘fora’; ele é externo e ameaça a ordem social quando não é controlado.” (p. 94).

não mais chamando para a guerra ou para festa, mas evoca indiretamente a tristeza pela perda de uma cultura,<sup>255</sup> perda esta que já está presente no próprio título do poema “Marcha *final* do Guarani”, em que o termo “final” – significando última -, indica a decadência de uma cultura que, devido ao processo de colonização destrutiva implantada no Brasil, foi soterrada.

Estes versos eneassílabos, com as tônicas na terceira e sexta sílabas, ressoam práticas poéticas de Gonçalves Dias, por exemplo “I-Juca-Pirama”, como aponta Manuel Bandeira, o que reforça a releitura paródica do texto indianista.<sup>256</sup>

O movimento dos versos, embalado em duas breves e uma longa, configura um ritmo *anapéstico* que faz ecoar no poema o tom marcial. O ritmo de guerra, porém, funciona ironicamente, a partir do momento em que a derrota ou a assimilação do indígena seria o tema central do texto.<sup>257</sup>

A escolha deste ritmo no poema, então, remete a uma tradição literária que optou pela imagem de índio como símbolo nacional, mas esta escolha incide ainda

---

<sup>255</sup> A idéia de repetição em duplicação está em Gilberto Mendonça Teles. *Drummond. A estilística da repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Teles aborda o poema “Pranto geral dos índios”, de Drummond, sobre o falecimento do Marechal Cândido Rondon que tinha se dedicado “à recuperação social dos indígenas.”. No caso, a repetição Ron-don sugere para o Autor “uma atmosfera de consternação geral, sugerindo o ritmo dos tambores indígenas.”. (p. 105).

<sup>256</sup> Manuel Bandeira. *Seleção em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Bandeira cita a estrofe do poema: “Tu choraste em presença da morte?/ Na presença de estanhos choraste?/ Não descende o cobarde do forte:/ Pois choraste, meu filho não és!” Cf. também o texto iluminador de Alfredo Bosi. “O mito sacrificial: o indianismo de Alencar”. In: *Dialética da colonização*, p. 184-187. Nas páginas citadas, diz o autor: “Nos Primeiros Cantos do maranhense [G. Dias] lateja a consciência do destino atroz que aguardava as tribos tupis quando se pôs em marcha a conquista européia. O conflito das civilizações é trabalhado pelo poeta na sua dimensão de tragédia. Poemas fortes como *O Canto do piaga* e *Deprecação* são agouros do massacre que dizimaria o selvagem mal descessem os brancos de suas caravelas.”

<sup>257</sup> O termo anapesto deriva do verbo grego anapaiô que significa “dou golpes à toa”, o que ressoa no poema a impossibilidade de o indígena conseguir o intento de defender sua cultura, ou de uma luta inglória contra o opressor. Cf. Rodrigo Fontinha, *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Revisto por Joaquim Ferreira. Porto/Portugal: Editorial Domingos Barreira, s/d., p.140.

na referência ao índio “cobarde” de “I-Juca-Pirama” - no trecho citado por Bandeira -, que não teria conseguido resistir aos outros povos indígenas.

O gesto do guarani do poema, assimilado pela cultura ocidental-européia, ao vestir o fraque tem uma correspondência no trabalho literário de vestir o assunto com a roupagem do soneto, um dos paradigmas literários da cultura parnasiana. Isto é, ao compor na forma soneto, o poeta, como o índio em sua mudança de roupa, também imita, ironicamente, a cultura européia.

Amarram-se, assim, as duas vestimentas, a roupa do branco no índio e a linguagem poética padrão. Aparecendo duas vezes em *História do Brasil*, o soneto, como forma fixa priorizada pela tradição literária, se faz pouco presente nas práticas modernistas da primeira safra. Apesar de esta espécie poética, em geral, ter uma estrutura complexa, este em particular trabalha com uma estrutura sintática simples e com métrica que se destaca do tradicional decassílabo. O que mostra um alinhamento relativo à perspectiva da construção literária tradicional. Por exemplo, a partir do segundo verso da segunda estrofe, a inversão sintática – hipérbato simples – denota uma prática muito associada ao Parnasianismo, mas apesar da construção sintática simples, a inversão pode ganhar um valor que está sugerido ao longo do poema: a inversão cultural do índio.

Vale aqui uma pequena comparação entre Murilo e outro autor do primeiro modernismo, Oswald de Andrade. O índio de Murilo é diferente, por exemplo, do índio do escritor paulista que seria uma atualização da figura romântica do nativo que fundamentaria a idéia de nação, não mais como figura subserviente, mas resistente à dominação cultural e política de uma Europa expansionista. Como assinala Vera Chalmer, “O índio histórico, derrotado pela expansão do capital



comercial, pelo genocídio e pela escravidão, é alçado a resíduo cultural de resistência ao capital industrial moderno, nos anos vinte e trinta.”<sup>258</sup>

O índio de Murilo não se constituiria como figura de resistência a uma cultura dominante, mas seria assimilado dialeticamente pela cultura Ocidental. Como o de Oswald, o “índio de papel” no poema muriliano não seria mais o ser exótico, mas, a seu modo, teria digerido como um antropófago a forma literária e, através dela, sobrevivido literariamente. A luta desse índio, menos explícita que a do índio de Oswald, se dá dentro dos limites culturais impostos pelo colonizador. Não seria uma “descida antropofágica” à procura das “raízes étnicas e culturais”<sup>259</sup>, mas um diálogo com a cultura branca que, ambigualmente, também dá sustentação à formação cultural brasileira.

Ao desvelar o processo civilizatório instalado no Brasil, a produção muriliana se aproxima da do Oswald “primitivista” de *Pau Brasil* e do *Manifesto Antropófago*, no que se refere à subversão da perspectiva do europeu sobre o País,<sup>260</sup> mas se distingue do paulista, como se vê no soneto estudado, tanto no que se refere à imagem do índio como na forma de composição.

Assim, quanto ao aspecto da expressão, no caso do soneto de Murilo o combate é feito internamente ao poema, ao contrário de Oswald de Andrade que fez de sua “poesia-minuto” a arma de combate externa às estruturas arcaicas da

---

<sup>258</sup> Vera Maria Chalmers. “O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira.” In: Ligia Chiappini e Maria Stella Besciani (org.), *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002, p. 110. Em *Poliedro* (Setor a palavra circular, “Os índios”), afirma o poeta mineiro: “Nunca aceitei a teoria da existência de índios antropófagos: eles não eram nazistas. Perdão, Montaigne.” In: PCP, p. 1019.

<sup>259</sup> Vera Chalmers, op. supra cit., p. 108

<sup>260</sup> Idem, p. 107.

sociedade da época, isto é, a partir de um ponto de vista “externo” às formas tradicionais.<sup>261</sup>

Neste caso, a memória étnica é recobrada pelo viés da civilização, mas dentro de uma “forma ambígua”. Na situação de aporia final, em que há uma perda cultural, o poeta compensa pela atuação dentro da cultura incorporada. Assim, a opção pelo soneto, indica ainda outras possibilidades. Na forma do soneto, se dramatiza o lado trágico da colonização, mas, como aponta Antonio Candido, numa “dialética do localismo e do cosmopolitismo”.<sup>262</sup>

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão).

263

O tom satírico, característico do livro, corrói, por dentro da forma, num movimento dialético, os modelos artísticos mais tradicionais, ao mesmo tempo que, ao usá-los, realiza a sua preservação. Neste poema, ao atuar por dentro da forma tradicional, o autor debate de modo tenso com esta forma de escrita. Assim,

---

<sup>261</sup> Sobre a poesia de Oswald de Andrade, cf. Francisco Foot Hardman. “Algumas fantasias do Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação”. In: Ria Lemaire e Edgar Salvadori de Decca (org.), op. cit., p. 317-332. Isto não significa que o poeta paulista não tenha dado importância às formas tradicionais fixas, como é o caso de “Canto de regresso à pátria”, composto em heptassílabos, mas isso não se constitui numa constante de seu livro *Poesia Pau-Brasil*.

<sup>262</sup> Antonio Candido. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000, p. 101-126. “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos.”

<sup>263</sup> Idem, p. 101.

a roupagem da linguagem – “a forma de expressão” - se espelha na formalidade da linguagem tradicional, incorporando o seu conteúdo, a sua “substância”.

Enfim, o “olho armado” de Murilo, com sua dissonância paralela ao modernismo, demonstra uma tensão entre forma tradicional e os efeitos de um processo cultural arrasador. Produz-se, assim, um “ruído”, atuando ironicamente *por dentro* da forma ao apontar que, no processo civilizador, houve um movimento de vitória e derrota parciais, visto que o oprimido usa de uma *astúcia* de sobrevivência ao se apropriar das “armas” culturais do colonizador.

O poema pode ser considerado uma síntese do tratamento que o poeta concede aos revoltosos em outros poemas do livro, alguns dos quais anexamos ao final do trabalho.<sup>264</sup>

---

<sup>264</sup> Cf. Antologia do Anexo I, os poemas “Cantiga dos Palmares”, “Milagre de Antonio Conselheiro”, “O chicote de João Cândido”.

## 4. MEMÓRIA CONTEMPLATIVA DA HISTÓRIA

“Toda história é remorso.”<sup>265</sup>  
(Drummond)

### 4.1. Revisão poética em novo contexto

Há uma forte diferença de perspectiva e de tom entre *História do Brasil* (1932), e *Contemplação de Ouro Preto* (1954), e também uma mudança de enfoque, pois, se no primeiro a história do País é satirizada, no segundo a memória histórica e literária entra em cena. O tom muda, mas não o *ethos* da obra do poeta, já que a oscilação de tom implica o abandono de uma visão aguçada da história, ainda que matizada pelo ponto de vista da religiosidade.<sup>266</sup>

Esta guinada ocorrida de *História* para *Contemplação* é, em grande parte, consequência da conversão religiosa do poeta, mas se deve também aos contatos com a cultura portuguesa através do historiador Jaime Cortesão, com cuja filha se casa em 1947. Nesse período o poeta viaja a Ouro Preto com o historiador que teria definido a cidade de Minas como “a mais portuguesa das cidades”. A escrita

---

<sup>265</sup> Carlos Drummond de Andrade. “Museu da Inconfidência”. *Claro Enigma*. Selo de Minas. In: *Obra completa*. Volume único. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967, p. 257.

<sup>266</sup> Quanto aos termos, perspectiva, tom, *pathos* e *ethos*, cf. Alfredo Bosi. “A interpretação da obra literária”. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Duas Cidades, 2003. “O termo tom, que na linguagem da música adquiriu um sentido preciso, e até matemático (tons maiores e menores), designa em literatura as modalidades afetivas da expressão.” (p. 468-9). Observe-se que a dualidade de tons – o satírico e o elegíaco - perpassa a trajetória literária de Murilo Mendes. O social aparece em seus primeiros livros pela sátira, enquanto o religioso se representa pelo tom sério. Ainda quanto ao *ethos*, Jérôme Meizoz. “Ethos et posture d’auteur”. In: *Études de Lettres, Revue de la Faculté des lettres de l’Université de Lausanne. Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d’une interdisciplinarité*. 1-2-2005. Edité par Jen-Michel Adam et Ute Heidmann. “...le ton est un parti pris unique et unifiant, une manière d’investir le discours d’une émotion centrale du sujet capable de colorer l’ensemble de ses énoncés.” (p. 186). (“... o tom é um *parti pris* único e unificador, uma

do livro sofre o influxo de intensas conversas com o historiador português, conhecedor da cultura ibérica, o que teria levado o poeta a repensar sua visão sobre a colonização, antes vista de forma ridícula.<sup>267</sup>

Isso evidencia outras percepções da cultura brasileira na interação poética com a Europa, o que se dá através da revalorização do legado português bem como de outras formações discursivas mais antigas que embasarão *Contemplação*. Se nos inícios de sua produção as conexões culturais com a Europa se deram, em boa parte, pelo Surrealismo, nesse outro momento, sem abandonar de vez as atitudes surrealistas, o poeta se volta para as formas tradicionais portuguesas e ibéricas.<sup>268</sup>

A valorização da contribuição dos portugueses para a cultura brasileira se que se relacionava com o contexto histórico, pois, segundo Leandro Konder, havia

---

maneira de investir o discurso de uma emoção central do sujeito capaz de dar cor ao conjunto de seus enunciados.”(tradução nossa)

<sup>267</sup> Murilo Mendes. *Retratos-Relâmpagos*. “Jaime Cortesão”. In *PCP*, p. 1289; cf. Murilo de Moura. *Murilo Mendes*, p. 139. A suposição de que o poeta aprendia com as visitas aos lugares ganha peso com estas informações. Suas conversas com o sogro “giravam em torno do folclore ou do linguajar brasileiro.” (In: *PCP*, p. 1287). Com certeza esse contato lhe deu subsídios para as questões históricas. Sobre Cortesão, cf. site: <<http://www.unicamp.br/~franchet/cortes.htm>>. Note-se ainda que várias obras de cunho histórico foram publicadas neste período, principalmente romances históricos (Cf. Tatiana Batista Alves, em “Literatura e História como reinvenções do passado.” Disponível em <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando06.htm>>. Acesso em: 30 out. 2005). Além das questões históricas brasileiras, o poeta estava bem informado sobre Ouro Preto que estudou em livros de Lourival Machado, onde aparecem grifadas passagens sobre igrejas da cidade (Cf. Francis Paulina, op. cit., p. 76).

<sup>268</sup> Interessa registrar aqui que também um outro poeta católico, Jorge de Lima, em *Invenção de Orfeu*, de 1952, estava retornando aos portugueses (Camões, por exemplo) depois de tê-los renegado. Cf. Murilo Mendes. “Os trabalhos do poeta”. In: *Invenção de Orfeu*, p. 429. Ítalo Moriconi resume bem esse momento do poeta: “Cabe também assinalar que a *presença do histórico* na poesia e prosa de Murilo tende a mudar de figura à medida que a relação superestrutural com o discurso bíblico, sem nunca desaparecer, vai diminuindo de importância frente à relação com o discurso da alta cultura, já na fase europeia, e mesmo antes, em *Contemplação de Ouro Preto*, considerando-se inclusive que, para Murilo, Ouro Preto é cifra de um viés lusitano que constitui a interface entre brasilidade e ocidentalidade mediterrânea.” (Grifo nosso). (“Murilo Mendes e o cânone.” In: Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves (org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 69.

nos anos cinqüenta uma construção histórica francamente favorável a respeito das origens das lideranças do País, pela qual, por exemplo, os primeiros portugueses não seriam mais representados como degredados, mas como superiores culturalmente e como se tivessem índole fraternal em relação ao colonizado.<sup>269</sup>

Em certo sentido, em *Contemplação*, a negação do que tinha escrito em *História do Brasil* sobre os colonizadores reflete uma reação ao contexto dos anos 1950, adotando novas posturas em relação ao mesmo objeto.<sup>270</sup> Na nova conjuntura histórica em que se colocava o dilema entre uma cultura mais brasileira ou mais americanizada, o poeta toma partido de uma “ancestralidade” cultural europeia, o que o alinhava, em certo sentido, ao ideário da tendência nacionalista.<sup>271</sup>

Vale ressaltar que a década de 50 foi um momento de transformações aceleradas, contrastando com o final da década anterior e os discursos de então passaram a se apoiar nas transformações visíveis. A apreensão diante da “guerra quente” deixava no ar a expectativa de um grande conflito mundial que foi sendo substituído pela política de distensão de Krushov a partir da morte de Stalin em 1953.<sup>272</sup>

---

<sup>269</sup> Leandro Konder. “História dos intelectuais nos anos cinqüenta”. In: Marcos Cezar de Freitas. (org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998, p. 360-1. Esta representação tem muito a ver com os estudos de um Gilberto Freire que já tinha proposto a confraternização das três raças no Brasil.

<sup>270</sup> Quanto ao papel do intelectual Leandro Konder aponta: “Quem reage diante dos movimentos sociais, diante dos conflitos políticos, adota sempre, implícita ou explicitamente, normas e princípios que fundamentam a decisão a respeito do que deve ser alterado e do que deve ser conservado. Ou às vezes, a respeito do que deve ser destruído e do que deve ser preservado. Ou, ainda, a respeito do que deve ser eternizado e do que precisa ser inventado”. Leandro Konder. “História dos intelectuais nos anos cinqüenta”, p. 358.

<sup>271</sup> A aversão de MM à invasão cultural americana pode ser sintetizada na frase de *O discípulo de Emaús*: “A vulgaridade ao alcance de todos – eis a fórmula da civilização norte-americana.”Aforismo 178. In: *PCP*, p. 832.

<sup>272</sup> Leandro konder, op. cit., p. 355-56.

Segundo Boris Fausto, em 1951, Getúlio Vargas volta ao poder pelo voto popular e isso redimensiona o valor dessa personalidade histórica. A sua queda em 1945 foi resultado de uma densa trama política e, além de estar em sintonia com o desejo da intelectualidade crítica aos seus desmandos, foi apressada por grupos apoiados pelo governo norte-americano. No Brasil, há um olhar que começa a se voltar para a indústria multinacional e o aparelhamento tecnológico da vida.<sup>273</sup>

#### **4.2. A obra na produção do autor**

No interregno das duas obras, a produção do autor de 1935 a 1947 não explicita as questões relativas ao Brasil, pois nesse momento passa a abordar temas universais em obras como *Tempo e eternidade* (1935), *Poesia em pânico* (1937), *O Visionário* (1941) *As Metamorfoses*, (1944), *Mundo enigma* (1945) *Poesia Liberdade* (1947). Aí se nota a Segunda Guerra e seus impactos globais, questão que requer grande envolvimento subjetivo, mas também essa poética está eivada de erotismo e religiosidade temas que o poeta enfrenta. Mas a abrangência dos temas não significa que haja uma recusa da história, pois aí o

---

<sup>273</sup> As idéias aqui resumidas se encontram em Boris Fausto. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial; Edusp, 2002, p. 224-5. Segundo Fausto, havia, então, duas correntes predominantes no contexto político-econômico brasileiro. A nacionalista, a favor da industrialização, se posicionava contra a política de aproximação com os EUA e contra o capital estrangeiro, e a não-nacionalista, que se importava menos com a industrialização do país e simpatizava com o anti-comunismo norte-americano (no contexto da Guerra da Coréia), e a favor da entrada regulada do capital estrangeiro.

poeta assume um “aspecto cada vez mais concreto”, como é o caso de *As metamorfoses*.<sup>274</sup>

O aprofundamento histórico será intensificado em *Contemplação*. Aí, o autor mergulha na memória histórica e nos subterrâneos do Brasil, revendo o passado mineiro através de seus fantasmas ressurgentes.<sup>275</sup> O tom humorístico da primeira fase desliza para a elegia nostálgica da segunda, numa linguagem que assimila o tom grave. Comentando as obras acima mencionadas, Merquior confirma a direção tomada pelo poeta e mostra a sintonia do autor católico com as questões de seu tempo. Afirma o autor:

O estilo muriliano assume depois da Guerra uma direção classicizante, análoga à que conheceram o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu* e o Drummond de *Claro Enigma*. (...) Filtrando a dicção 'mesclada' (o falar de temas ultragaves em linguagem 'baixa') e certo tipo mais frontal de humor lírico, esse estilo classicizado não abandonará, porém, a figuração surreal.<sup>276</sup>

A linguagem solene do poeta, marca de um “mundo sério” se insere na perspectiva de uma tradição moderna aberta à incorporação do novo, e esse tom não se configura como uma “simples reação cultural, desesperada ante a vitória

---

<sup>274</sup> Fábio de Souza Andrade. “Prefácio.” In: *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002. Esta “poesia de resistência” se posiciona contra a barbárie imposta pela guerra, o que pressupõe uma interação com os fatos históricos. Neste caso, não é a história do País que está em pauta, mas os reflexos de um evento mundial que penetra não só a poética muriliana, mas também os textos de um Drummond e de uma Cecília Meireles. (p. 16).

<sup>275</sup> Cf. Francis Paulina, op. cit.

<sup>276</sup> José Guilherme Merquior. “À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes”. In: *Murilo Mendes*. Antologia poética. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976, p. XVII e XVIII.



das novas formas, e tristemente absorvida pelo esforço inútil de condená-las, em nome de uma descabida e lúgubre ‘seriedade’”.<sup>277</sup>

Desde *Tempo e Eternidade*, com o sagrado como núcleo de inquietação, o poeta já havia assimilado o tom grave, o que aponta para uma mudança meditada e não abrupta da poética muriliana. Além disso, no período histórico de 1943 a 1953, são publicadas ou escritas obras afinadas com a atmosfera da fase ouropretana, formando conjunto coeso, tais como *O Discípulo de Emaús* (1945), *Sonetos Brancos* (escritos em 1946-48), *Parábola* (1946-52), *Contemplação de Ouro Preto* (1949-50) e *O infinito íntimo* (1948-53). Elas carregam no tom reflexivo e compõem um *corpus* literário unificado pelo ethos metafísico.

Como exemplo desta contaminação poética de uma obra para outra, “Ouro Preto”, de *Sonetos Brancos*, é poema cujos elementos - poetas, doidos, etc – são retomados em “Motivos de Ouro Preto” de *Contemplação*. O título daquele livro anuncia o uso de uma das formas mais clássicas na literatura brasileira, o soneto. A experiência com poemas brancos de métrica variada seria mais uma experimentação formal que propicia a contenção do verso. Ainda para confirmar este conjunto, há dois poemas que, a princípio, faziam parte de *Infinito íntimo* (“Romance das igrejas de Minas” e “Romance da visitação”), mas que são incorporados ao livro sobre ouropretano, reforçando a unidade temática do período. Além disso, são incluídos dois sonetos em *Contemplação*, mais adequados, enquanto forma, ao livro *Sonetos brancos* (1959)<sup>278</sup>.

---

<sup>277</sup> Merquior. “MM visionário”, p. 85.

<sup>278</sup> Quanto ao soneto, forma extremamente “fechada” e meditada de composição poética, Luciana Picchio afirma que ele foi “o banco de prova dos poetas que surgiram nas letras brasileiras

Enfim, *Contemplação* é considerada por Luciana Picchio, como o início de um novo momento muriliano, no qual passaria a dar mais ênfase “às coisas, às paisagens, com sua história, tradição (..)”<sup>279</sup>.

Assim, tal poética meditada tem como ponto destacado o retorno ao passado pelas “sombras” de personagens históricas, agora com um enfoque religioso. É dessas sombras que passamos a tratar no próximo capítulo.

### 4.3. Memórias das sombras de Ouro Preto

A tônica de *Contemplação* é colocada na memória histórica agora revista e reconstruída através das “sombras”, com poemas plenos de uma memória ocultada pelo tempo, recuperada agora pela volta a momentos dramáticos do País. Mas aí se faz também uma arqueologia do passado do próprio poeta – ao fazer uma releitura de sua obra transformando significados da primeira fase -, além de integrar outros autores - leituras apreciadas - em novo contexto poético.

O livro se abre em tom grave e deveras cavernoso, o que se reflete na dimensão e estrutura dos poemas. O primeiro deles está dividido em 5 partes, com estrofação irregular e metros longos. Pelo título, “Motivos de Ouro Preto”,

---

imediatamente depois do fim da segunda guerra mundial: poetas para quem MM sempre foi um modelo e uma insígnia, além de um experimentador companheiro de rua.” (“Notas e variantes”. In: *PCP*, p. 1679-80).

<sup>279</sup> “Notas e variantes”. In: *PCP*, p. 1680.

observam-se as motivações históricas e sociais da cidade: as causas que levaram a cidade ao abandono.<sup>280</sup>

Na obra, os motivos, reiterados constantemente, referem-se aos elementos que fizeram a história da cidade, impulsionando a escrita poética. Vejamos, no início do poema, como esses elementos são configurados através de sombras que articulam praticamente todo o livro.

#### MOTIVOS DE OURO PRETO<sup>281</sup>.

1

Assombrações que sobem do barroco,  
Das ladeiras e dos crucifixos esqueléticos,  
Frias portadas de pedra, anjos torcidos,  
Passantes conduzindo aos ombros o passado,  
Cemitérios aéreos de adros largos  
Onde noturnos seresteiros cantam,  
Seguindo-se de violas e violões,  
Aos defuntos colados nas gavetas:

A experiência de sombras trasladadas  
De procissões civis, eclesiásticas,  
Dum antigo túnel de conspiração;  
A água escapando pelos chafarizes,  
As cicatrizes que o minério abriu;  
Tantos Passos fechados o ano inteiro,  
Ruínas de solares e sobrados  
Onde pairam espectros de poetas,  
De padres doidos, de reformadores;

---

<sup>280</sup> O termo “motivos” mantém conexões com várias artes, entre elas a música - como fragmento melódico, harmônico ou rítmico predominante num trecho musical. Em arte, motivo significa ornato isolado ou *repetido* utilizado na decoração de algo.

<sup>281</sup> Cf. Partes do poema se encontram na Antologia do Anexo II.

Algarismos gravados nas carrancas  
A presença do tempo traduzindo.  
O silêncio ao silêncio juntando  
Nesses becos e vielas embuçados;  
A reunião de natureza e arte  
Por um gênio severo combinadas,  
O espírito levando à sua origem  
Despojado de efêmeros enfeites,  
A pátina paciente de Ouro Preto  
Sobre aparências estendendo um véu:  
Tudo aparelha a mente para a morte,  
Mas a morte em si mesma, a própria morte,  
Privada de artifício, a morte chã.  
E contra a dispersão das ossadas no tempo,  
Que o amor à forma e a Promessa rejeitam,  
Da pedra o testemunho antigo se levanta,  
Poder do Itacolomi – e o da Pedra perene.

O poema se inicia com versos longos - decassílabos e dodecassílabos -, compondo o ritmo de uma litania das sombras, o que causa o efeito de uma procissão ou cortejo que se arrasta, modo apropriado ao tom religioso do livro.

O léxico do campo semântico negativo - “Assombrações”, “esquálidos”, “frias portadas”, “passado”, “cemitérios”, “noturnos seresteiros”, “defuntos”, e correlatos – são redistribuídos ao longo da obra.

Desse campo, a *sombra* é a que mais aparece em Ouro Preto, aliás, bastante freqüente também em escritores da época, alguns citados por Murilo.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> Cf. Dantas Mota. *Elegias do país das gerais. Poesia completa*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1988; Carlos Drummond de Andrade. *Claro Enigma*. In: *Obra Completa*. Volume único. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1967, p. 255-263. Neste,

O próprio poeta, comentando Cecília Meireles, observa que os historiadores não tinha ainda dado a devida importância ao episódio da Inconfidência Mineira e que caberia à poetisa trabalhar com as “lendas”, “tradições”, bem como com a “atmosfera de almas penas, de bruxas, de enforcados, de suicidas.”<sup>283</sup> Esses elementos sombrios são incorporados por Murilo nessa obra, mas, enquanto Cecília em seu *Romanceiro da Inconfidência* assume uma postura abertamente política, o poeta entra na história pelos silêncios.

Mas essas sombras saem também do diálogo que Murilo mantém com outros autores. Por exemplo, com Lourival Gomes Machado, nos trechos a seguir: “(...) cidade onde se refugiam as *sombras potentes* de Vila Rica.”<sup>284</sup> (grifo nosso). Em Murilo apresentam-se as “sombras que sobem do barroco”, como parte do “legado” colonial. Nessa passagem e em outras, os sinais do estudioso da arte barroca se fazem presentes. A relação do poeta com o pesquisador pode ser referendada também pelas marcas de leitura do poeta em livros de Lourival.<sup>285</sup>

Apesar de associadas a valores culturais negativos, as sombras “inquietantes” aparecem também como instrumentos de conhecimento do mundo e de desvelamento do que está oculto. Roberto Casati, em estudo sobre o assunto, afirma que as sombras “São chatas, incorpóreas e sem qualidade, sem cor. O perfil delas encerra um interior indistinto. Mas, principalmente, são

---

principalmente nos poemas da seção “Selo de Minas” (“Evocação Mariana”, “Estampas de Vila Rica”, etc).

<sup>283</sup> Apud Cecília Meireles. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 52.

<sup>284</sup> Lourival Machado, op. cit., p. 179.

<sup>285</sup> Cf. Manuel Bandeira. *Guia de Ouro Preto*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 51. MM também se apropria das *sombras* de Manuel Bandeira em seu *Guia de Ouro Preto*, onde o poeta pernambucano afirma: “As duas grandes sombras de Ouro Preto, aquelas em que pensamos invencivelmente (sic) a cada volta de rua, são Tiradentes e o Aleijadinho.”

*ausências, coisas negativas*. Uma sombra é uma falta de luz. (...) a informação contida na sombra é um auxílio fundamental para a visão”(grifos nossos).<sup>286</sup>

Assim, ao evocar as sombras, o poeta invoca um passado problemático e uma realidade *ausente* da história. Na verdade, a sombra tem como função realçar a perspectiva religiosa que busca iluminar o homem através dela, pois na penumbra do passado busca o efeito contrário, o da *luz*, numa manobra que faz parte da estratégia de salvação da cidade ao iluminar o passado e o espaço com a luz divina.

O “descenso” ao mundo das sombras será seguido por uma “ascensão” caracterizada pela luz, operação que reflete um jogo antitético no qual se opera o resgate intimamente ligado à visão redentora do poeta. O esquema utilizado na em *Contemplação* direciona o olhar das *trevas* para as *luzes*. Nisso o livro comporta uma “concepção mágico-soteriológica, isto é, salvacionista, regeneradora e redentora, da criação artística,” traço marcantes da poesia simbolista muito presente nesse Murilo.<sup>287</sup>

No momento inicial do poema, as sombras aparecem em movimentos que sugerem a ação de *subida* de algo que está em baixo, as ladeiras, os crucifixos, portadas de pedra, anjos torcidos. Esta ascensão sugere o clima do barroco brasileiro, transformado pelo trabalho de Aleijadinho e outros artífices, aliás, um barroco menos imponente, o que evidencia uma reconstrução poética da cidade

---

<sup>286</sup> Roberto Casati. *A descoberta da sombra*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Casati diz: “Pegas pelo lado certo, as sombras se revelam um magnífico instrumento de conhecimento.” (...) “Platão não convence. As sombras podem ser usadas para reconstruir o mundo. E de fato nós as usamos continuamente para compreender como é feito o ambiente que nos circunda.” (p. 9, 11-13).

com o foco voltado para uma perspectiva popular, o que se reflete também nas práticas religiosas mencionadas.<sup>288</sup>

As assombrações levam o peso de uma história de violência dos inícios da nacional, violência referida de forma metafórica, por exemplo, no uso do vocábulo “cicatrizes” no verso “As cicatrizes que o minério abriu”, marcas que podem se referir tanto ao espaço físico da cidade como às práticas de uma sociedade escravocrata e extrativista. A grande sombra é a dos vencidos e dos “desclassificados do ouro”<sup>289</sup> que reaparecem *ressentidos* no poema muriliano, pois os mortos se transformam em “sombras de sombras” na cidade. Enfim, fazem parte dos vestígios históricos que voltam na obra do autor.

Nesse sentido, podemos afirmar que a cidade se torna palco de uma reencenação histórica, como parte de uma construção da memória nacional<sup>290</sup>, memória a partir do ponto de vista que foi relegado a segundo plano.

Na primeira estrofe, “Os cemitérios aéreos” reforçam a origem das sombras. Os mortos são, através dos cantos dos “noturnos seresteiros”, rememorados, trazidos à memória. Já na segunda estrofe, a cidade se mostra esvaziada de seu dinamismo e esplendor pois, os Passos estão fechados, solares em ruínas, e só os espectros de poetas, padres, reformadores “vivem”. Os versos 20 e 21, “O

---

<sup>287</sup> José G. Merquior. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 184. Para Mallarmé, a *poesia é vista como um rito*. No caso de Murilo, ainda que bastante mallarmeano, há um ingrediente moderno, que é o elemento “crítico-lúdico”.

<sup>288</sup> Veja-se como exemplo, o caso de Aleijadinho que não tinha o *status* de artista porque o trabalho manual não era considerado “artístico”, ajuntando-se a isso o fato de ele ser mestiço.

<sup>289</sup> “O desclassificado social é um homem livre pobre – freqüentemente miserável -, o que, numa sociedade escravista, não chega a apresentar grandes vantagens com relação ao escravo.”<sup>289</sup> Laura de Mello e Souza. *Desclassificados do ouro. A pobreza mineira no século XVIII*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986, p. 14.

<sup>290</sup> O nacional pode ser uma categoria unificante que tenta inviabilizar o debate das contradições políticas. Cf. Marilena Chauí. “Cultura do povo e autoritarismo das elites”. In: *A cultura do povo*. São Paulo: EDUC, 1982, p. 119-134.

silêncio ao silêncio juntando / Nesses becos e vielas embuçados;” sugerem o apagamento da memória da cidade que um dia foi próspera e centro do poder colonial.<sup>291</sup>

A descrição da cidade empobrecida, despojada de adornos coloca o problema correspondente que é o da morte (da cidade e da morte em geral). Diz o verso 29 “Tudo aparelha a mente para a morte.”

Esta abertura da obra define a direção a ser tomada que é a do resgate da cidade e através da solução “transcendental” pela arte, no trabalho estético comparado ao trabalho, em vários lugares do livro ao da criação divina. O escopro genial de um Aleijadinho esculpiu o Anjo “na tradução humana” (cf. vv. 134-35)

Tal solução vai se realizar também na cidade de Ouro Preto, que passamos a abordar.

#### **4.4. Ouro Preto como referência cultural**

As cidades históricas mineira redimensionam a poética de vários autores modernistas, gerando novo foco de inquietação sobre as origens do Brasil. Desloca-se, desse modo, o eixo São Paulo - Rio de Janeiro para Minas Gerais, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, a consciência cultural desses escritores se torna mais abrangente.<sup>292</sup>

---

<sup>291</sup> Outras partes desse poema serão objeto de análise em outros momentos do trabalho.

<sup>292</sup> John Gledson. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, p. 71. Entre os que pensaram a cidade estão Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Manuel Bandeira.



Esta região histórica, por fazer parte da construção de um passado e de um patrimônio histórico da Nação, passa a ser considerada básica para se pensar a cultura brasileira. Não teria sido por acaso que Mário de Andrade visitara a cidade em 1924 com outros artistas, numa viagem de redescoberta do Brasil. Já nos anos de 1930, Ouro Preto foi escolhida como *sítio histórico*, isto é, como espaço delimitado para simbolizar o passado, tornando-se uma forte marca cultural. Como toda referência, naquele momento as cidades históricas deveriam servir como um novo símbolo da nacionalidade, mas no período em questão a busca de uma identidade cultural no passado conflitava, em parte, com o projeto de modernização proposto pelo governo Getúlio Vargas.<sup>293</sup>

No que se refere à construção de marcas culturais que representassem o País, os modernistas tiveram papel fundamental na defesa e descoberta de valores desconhecidos, redescobrendo produções tanto cultas como populares, dentre as quais se destacaram a arte produzida no passado (pintura, escultura, arquitetura, música). Essas pesquisas se ligavam à “busca da autenticidade própria e o encontro de um passado precioso que se desconhecia.”<sup>294</sup>

A volta ao “lugar da memória”<sup>295</sup> - lugar imaginário construído com dedicação e trabalho de tantos Aleijadinhos - estaria associada à política getulista compartilhada pela elite intelectual ligada ao Modernismo que se via com a missão de “modernizar” ou “civilizar” o País, alçando-o ao nível da Europa. Desde a

---

<sup>293</sup> José Reginaldo Santos Gonçalves. *A retórica da perda*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Ministério da Cultura/IPHAN, 2002, p. 41.

<sup>294</sup> Franciso Iglesias. “Lourival Gomes Machado e o barroco mineiro”. In: Lourival Gomes Machado. *Barroco Mineiro*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 20.

<sup>295</sup> Pierre Nora, op. cit.

década de 20, os escritos sobre patrimônio cultural colocam a necessidade de proteção do patrimônio histórico brasileiro.<sup>296</sup>

Buscava-se resgatar as perdas culturais da nação, dando-lhe novo fôlego para enfrentar a modernidade que despontava com a industrialização. Para isso, fazia-se necessário elaborar uma “retórica da perda”, e um grupo de intelectuais que se preocupava em resgatar a memória nacional se empenhou em formular propostas para preservação dos bens culturais do Brasil.<sup>297</sup>

Dentre os que trabalharam na área de patrimônio histórico, Rodrigo Melo Franco Andrade foi o que mais se empenhou para que o estabelecimento das bases de uma cultura brasileira com fundamento na construção de um conjunto de referências concretas que pudessem simbolizar o País e ombrear com a cultura tradicional do Ocidente. E a cultura colonial do Brasil serviu como referência simbólica. Por isso, para valorizar a cultural local, ele considerou que as edificações religiosas e a estatuária significariam mais para os brasileiros do que as construções clássicas da cultura ocidental, chegando a afirmar que as construções religiosas do Brasil colônia tocariam mais a sensibilidade e

---

<sup>296</sup> Reginaldo Gonçalves, op. cit., p. 41.

<sup>297</sup> A efetivação de um projeto de preservação do Patrimônio Cultural brasileiro se realizou em 1937 com o convite feito por Capanema a Rodrigo Melo Franco de Andrade, para dirigir o SPHAN que tinha como uma de suas mais importantes funções a de fazer a proteção do “patrimônio histórico e artístico nacional brasileiro”. Como primeiro diretor do SPHAN, elaborou a estratégia de realizar “uma obra de civilização”, com o propósito de “registrar, do modo mais rigoroso, os acontecimentos, personagens e objetos associados ao ‘patrimônio histórico e artístico’”. Verificou-se com o SPHAN, uma sistematização de estudos sobre arte brasileira, para profissionais, buscando sustentar e servir à “causa nacionalista”. Cf. Reginaldo Gonçalves, op. cit., p. 42 e 43. Sobre a proteção ao patrimônio cultural, cf. Lídia Avelar Estanislau. “Memória brasileira: este insaciável objeto de desejo.” In: *Cultura e memória: perspectiva da administração pública brasileira hoje*. Brasília: Cadernos Enap, dez.93 – vol. 1, n. 2.

imaginação brasileira do que as produções da alta cultura européia.<sup>298</sup> Daí seu empenho em restaurar e preservar os setores da cultura material.

No entanto, este autor não se alinhava com o grupo passadista que via a arte congelada no passado e como “idealidade abstrata”. O grupo modernista, ao qual ele pertencia, valorizavam a arte em seu “enraizamento histórico” no passado, mas com uma projeção para o futuro. Na afirmação de Mariza Veloso Motta Santos, tratava-se “...de estabelecer um conhecimento do passado, da tradição que o ilumina, para construir uma consciência nova para o futuro”. Este seria um dos conflitos entre os modernistas progressistas e o grupo dos neocoloniais que objetivavam pensar a arte apoiados num “atitude de submissão” ao passado.<sup>299</sup>

#### 4.4.1. O poeta e a viagem cultural a Ouro Preto

É no contexto dos movimentos de preservação que Murilo viaja a Ouro Preto, e *Contemplação* poderia ser considerada uma tradução em registro poético

---

<sup>298</sup> Afirma textualmente o autor: “A poesia de uma igreja brasileira do período colonial é, para nós, mais comovente do que a do Partenon. E qualquer das estátuas que o Aleijadinho recortou na pedra-sabão para o adro do santuário de Congonhas nos fala mais à imaginação que o Moisés de Miguel Ângelo.” (Rodrigo Melo Franco Andrade apud Reginaldo Gonçalves, op. cit., p. 45). É de se notar a diferença de nosso Barroco, mais humilde, em relação ao Barroco ibérico. Basta comparar a Igreja-Matriz de Toledo, na Espanha, enorme e contendo várias capelas dentro dela, com sua opulenta ostentação, com as várias igrejas de Ouro Preto. Esta última observação devo ao Professor Alfredo Bosi no momento da Qualificação deste trabalho.

<sup>299</sup> Cf. Mariza Veloso Motta Santos. “Nasce a academia SPHAN”. In Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 24 - Cidadania/ Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 80. A projeção para o futuro terá seu correspondente na atitude religioso-escatológica de MM na qual baseia a redenção da cidade.

ou “chancela artística”<sup>300</sup> dos estudos sobre a cidade, bem como dos acervos arquitetônicos e históricos. Nesse sentido, a conexão poética é articulada pela reelaboração de uma formação discursiva baseada na arquitetura e na história da região. Em tal perspectiva, *Contemplação* poderia ser considerada, no campo literário, um *objeto-síntese* do ideário da geração de intelectuais voltados para a preservação do patrimônio histórico-cultural no Brasil. As relações culturais de Murilo Mendes com Ouro Preto denota a finalidade do livro que buscaria uma síntese cultural de outros discursos. Isso pode ser verificado pela referência, na obra, a vários nomes de arquitetos, urbanistas<sup>301</sup>

A obra se volta para uma localidade de importância histórica, exercendo então a “vocação para o real” que viria desde *Sonetos Brancos*, a partir do qual o poeta teria sido levado “a avizinhar-se da paisagem e dos objetos em busca de formas e dimensões concretas.”<sup>302</sup> O “real” no caso de *Contemplação* é a cidade que, de certa forma, estrutura o livro, construído a partir do diálogo que mantém com a arquitetura e a escultura barroca.

*Contemplação de Ouro Preto* é primeiro livro que se volta para um espaço geográfico como tema, que ganha caráter cultural. Segundo Júlio Guimarães, na

---

<sup>300</sup> A expressão é de Murilo de Moura, em conversa sobre o livro *COP*.

<sup>301</sup> Esses nomes estão relacionados a algum trabalho sobre a cidade ou às questões de patrimônio histórico-cultural no Brasil e mostram o grau de inserção que o poeta tinha nos problemas poético-urbanísticos no Brasil, especialmente em Minas Gerais. Rubem Navarra (crítico de arte); Lourival Gomes Machado; Rodrigo Melo Franco de Andrade (Patrimônio Histórico); Bandeira (sobre a cidade); Lúcio Costa (urbanista); Carlos Pinto Filho; Gustavo Capanema (ministro da Saúde e Educação de Getúlio Vargas); Sylvio de Vasconcelos; Dantas Motta, autor de *Elegias do país das gerais*; Alberto da Veiga Guignard (pintor que viveu em Ouro Preto). Sobre a proteção ao patrimônio cultural, cf. Lídia Avelar Estanislau. “Memória brasileira: este insaciável objeto de desejo.” In: *Cultura e memória: perspectiva da administração pública brasileira hoje*. Brasília: Cadernos Enap, dez.93 – vol. 1, n. 2, p. 19.

<sup>302</sup> Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 450. O autor aponta para o questionamento estético quanto à objetividade e à autonomia da obra literária.

obra “(...) a cidade mineira, se em muitos poemas é descrita em sua constituição física, é também tratada por meio de seus escritores e artistas - sua paisagem tende, em última instância, a se resumir a elementos culturais.”<sup>303</sup>

Mas nos elementos culturais, que dramatizam os vestígios do passado, se cruzam os tempos passado, presente e uma projeção para o futuro. O autor faz uma literatura de testemunha ocular sobre algo vivido, contemplando o apagamento histórico-social nas ruínas do passado. Como afirma Francis Paulina:

Neste livro, escrito entre 1949 e 1950, irá tecer, em versos, a etnografia do povo mineiro, como uma confissão de amor às suas raízes barrocas, a contemplar as marcas da tradição histórica, religiosa e cultural. Retoma o passado, que se fez mítico e místico pelo sangue dos seus mártires, pela luta de um povo capaz de esbanjar arte e poesia e que soube preservar os traçados de sua cultura na arquitetura da cidade e nas obras de arte.<sup>304</sup>

Em *Contemplação de Ouro Preto* os “ecos da memória”<sup>305</sup> se fazem presentes a partir da dedicatória aos pais do poeta e na reconstrução da memória histórica levantada através de vários suportes e fontes: os escritos de diferentes modalidades (literários, ensaios, estudos etc), o patrimônio construído, a imagética (o livro é composto com fotografias da cidade<sup>306</sup>), o artístico, o popular, o ritual

---

<sup>303</sup> Júlio Guimarães. “Prefácio”. In: *Tempo Espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 11.

<sup>304</sup> Francis Paulina, op. cit., p. 72.

<sup>305</sup> Idem, p. 75.

<sup>306</sup> Cf. *Contemplação de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954. Nesta primeira edição de *Contemplação*, são registrados, através de 11 fotografias, alguns lugares de Ouro Preto. As fotos do livro são de Humberto de Moraes Franceschi e Erich Hess, principalmente de exteriores e interiores de igrejas (fachadas, anjos, Cristo), estátuas, bustos, aspectos da cidade, ruas etc. Esses pontos fotografados faziam parte do livro, jogando com o texto. Nessas imagens há poucas referências à paisagem natural, para além da cidade, paisagem esta que é mencionada em seu livro. Isto indica que o interesse se coloca na construção cultural da paisagem urbana, e não

religioso, etc. A história é contemplada na poesia que agencia várias linguagens artísticas, pois os suportes acima servem à construção da memória social na obra.<sup>307</sup>

A reconstrução da memória no livro tem como base o espaço local que produz uma compactação dos eventos históricos e é na interação com esta *localidade* geradora de sentidos que o poeta constrói seu texto. Maria Ivonete Santos Silva mostra, na passagem a seguir, a importância da cidade na obra do autor:

O espaço plural da cidade Ouro Preto, berço de tradições e rupturas, animado pelo ritmo das ladeiras, povoado pelo diálogo cruzado dos sinos das igrejas, pelos motivos de vida e morte que se correspondem no interior das igrejas, enseja ao poeta ocasião para organizar o olhar. A memória de artistas, inconfidentes, mineradores, escravos conecta o poeta com o drama humano, e exige uma elaboração em palavras que leva Murilo a passar da desarticulação à construção, para compartilhar com o leitor a experiência da busca da harmonia na diversidade. (...) Tais composições surpreendem o espectador, para depois transportá-lo a um espaço regido por suas próprias leis, que responde ao anseio humano por equilíbrio e harmonia.<sup>308</sup>

---

na natureza em estado bruto. Como afirma Simon Schama, “É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos.” (In: Simon Schama. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 17). A afirmação acima se refere à paisagem natural, mas pensamos que pode também se referir a outros lugares também.

<sup>307</sup> A memória é, sempre, invenção seletiva. A memória histórica também é “inventada” ou inventariada pelos historiadores. O poeatar está mais voltado em “monumentalizar” a história do que em documentá-la. “De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efectuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores.” Cf. Enciclopédia Einaudi. VI. 1, *Memória – História*. “Documento/Monumento”, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, s/d, p. 95.

<sup>308</sup> Maria Ivonete Santos Silva e Maria Cristina Franco Monteiro. “O conceito de convergência, de Otavio Paz, e sua realização nas obras de Murilo Mendes e de Antonio Francisco Lisboa, o

Saliente-se que, apesar de ser mencionado no título somente Ouro Preto, a obra trata ainda de outras localidades. Por exemplo, Mariana, no poema “Contemplação de Alphonsus”, onde é referida a cidade em que o poeta simbolista passou a maior parte de sua vida, além da referência a outras localidades presentes em “Igrejas de Ouro Branco” e em “Romance das igrejas de Minas”.

Assim, é toda uma região que está exposta no livro, região não só geográfica, mas também literária e cultural. Mas Ouro Preto, como símbolo da restauração arquitetônica desde 1938 quando foi tombada como monumento, se constitui o núcleo principal da meditação poética de Murilo Mendes.

Essa revisitação faz parte de uma retomada da memória da cidade e, descendo às origens barroco-coloniais do País.<sup>309</sup> Alfredo Bosi, comentando o livro, confirma a volta ao passado:

Nesta obra a história e a paisagem de Vila Rica desdobram-se em compactas séries de nomes e verbos para se fundirem depois na música envolvente da evocação. O poema procura colher a essência mesma do barroco mineiro – *tacteando ainda nos ternos labirintos, / palpando-se nos planos pensativos / das origens, de antigas estruturas*, - e da arte do Aleijadinho feita de espanto e de unção.<sup>310</sup>

---

*Aleijadinho.* Disponível em <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2803.htm>>. Acesso em: 04 mai. 2005.

<sup>309</sup> Laís de Araújo, op. cit., p. 102. A autora chama COP de “suíte barroca”. “Murilo Mendes não exibira até então, ao menos linear e discursivamente, a sua mineiridade, tão entranhada, por exemplo, no itabirano Carlos Drummond de Andrade. Emigrado fisicamente de Minas, também emigrou para o ontologismo profético, no seu projeto de engajamento político-cristão, profanizando o sobrenatural e teatralizando a sua pródiga e ostensiva paixão pelo tempo e pelo homem.” (p. 102)

<sup>310</sup> Alfredo Bosi. *História concisa...*, p. 450. Em carta de 20 de fevereiro de 1971, diz Murilo Mendes sobre os comentários de Bosi em relação ao seu livro: “Na parte que me toca, apreciei sobretudo sua opinião sobre *Contemplação de Ouro Preto*, livro que não despertou interesse, e que considero dos melhores que escrevi.” Apud Júlio Castañon Guimarães (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz

A evocação aí realizada não se apresenta sob a passividade, mas é constituída por reescrita ativa da história, com um aproveitamento mais aprofundado da tradição poética e cultural, por exemplo, na recuperação do barroco e de uma atmosfera simbolista, ao mesmo tempo que procede a uma reavaliação histórica do País, mas revisão do passado que reintegra as formas poéticas tradicionais.

Joana Frias mostra bem a estratégia poética muriliana do período ao afirmar:

A tentativa de retorno às “construções que resistem ao tempo” resultou numa adopção generalizada das formas fixas, que o versilibrismo modernista fizera esquecer, concentrada essencialmente no verso decassilábico e no soneto. É neste contexto que Murilo escreve, (...) e publica, em 1954, a obra *Contemplação de Ouro Preto*, maioritariamente constituída por composições em verso decassílabo, endecassílabo ou alexandrino, e integrando ainda alguns sonetos. (...) A simpatia pelos poetas da Geração de 45 deve-se, portanto, não a uma qualquer ruptura com a sua poética, mas a uma exploração assumida daquilo que desde o início o poeta defendia com Valéry: *perfection c’est travail*.<sup>311</sup>

No conjunto de poemas dessa época, *Contemplação* acompanha, de certo modo, a vaga dos poetas da “Geração de 45” ou neomodernistas que “curavam

---

de Fora: CEMM/UFJF, 2001, p. 139. 13 de maio de 2001, CEMM (Juiz de Fora), Catálogo de Exposição.

<sup>311</sup>Joana Matos Frias. *Tempo e negação em Murilo Mendes*. Dissertação de Mestrado. Porto/Portugal: Universidade do Porto/Faculdade de Letras, 1998, p. 42. Mantemos a grafia “portuguesa” da autora.



com certo esmero da forma”.<sup>312</sup> Não se pode dizer, no entanto, que houve simplesmente um retorno às formas clássicas, mas a continuidade de formas tradicionais dentro da condição poética moderna, o que evidencia a revitalização de práticas antigas. As “construções que resistem ao tempo” podem ser representadas pela arquitetura barroca e sua duração no tempo histórico, bem como pelo uso de métricas mais tradicionais.<sup>313</sup>

O livro sobre Ouro Preto procura realizar uma síntese cultural e religiosa, onde história e memória se cruzam exatamente no local-texto que retoma a história das Minas e os “efeitos” da mineração.<sup>314</sup> Na lógica poética, o livro junta “diferentes” textos no gesto discursivo dos poemas, reunindo os cacos e as ruínas do religioso nas fendas da cidade, e jogando com duas reconstruções: a da cidade e a da religiosidade, uma se imbricando na outra.

Aí, o poeta trabalha com a idéia de tirar a cidade do esquecimento. Para isso, propõe uma representação da cidade religiosa dos conflitos históricos no Brasil.

Além disso, o livro tenta resgatar os veios dos mitos e memória presentes nos subterrâneos da cidade. Por exemplo, o tom fúnebre que perpassa a obra,

---

<sup>312</sup> Hernani Cidade apud Manuel Bandeira e Walmir Ayala. “Geração de 45”. In: *Antologia dos poetas brasileiros*. Fase moderna. Depois do Modernismo. Rio de Janeiro: Edições de Ouro/Tecnoprint Gráfica S. A., 1967, p. 9.

<sup>313</sup> A revitalização da linguagem poética poderia ser o equivalente da recuperação do espaço da cidade, proposto por arquitetos e urbanistas.

<sup>314</sup> Lúcia Machado de Almeida. *Passeio a Ouro Preto*. São Paulo: Martins, 1973, p. 37. Outros autores já tinham produzido obras sobre a mineração, tais como, Olavo Bilac, Raimundo Correia que viveram em Ouro Preto. Assim como houve a garimpagem do ouro, também o poeta procederá a uma garimpagem poética, selecionando lugares e temas da cidade que possam ser representativos literariamente. Mas ele lamenta também, no caso, a anexação econômica da natureza que, além de levar o ouro, construiu uma arquitetura voltada para o poder senhorial e a religião católica. Nessa cidade vê-se, portanto, a contradição dos gestos coloniais.

denota a recuperação de uma memória funerária, fazendo referência explícita aos mortos.

#### 4.5. O resgate poético da cidade de flores e pedra

O poema “Flores de Ouro Preto” possibilita fazer uma discussão sobre o sentido do livro *Contemplação de Ouro Preto*. Esse texto será, assim, um dos núcleos para uma análise mais geral da obra. Nele estão colocadas, a nosso ver, a situação da cidade mineira a partir do olhar de modo poético.

Este quarto poema do livro é dedicado a Cecília Meireles, autora do *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em Portugal, em 1953, antes de *Contemplação de Ouro Preto* - que o poeta já tinha lido e apreciado no artigo “A poesia social”.<sup>315</sup>

Antes de analisarmos o poema, vejamos como a predominância da visão se e o trabalho com ênfase na imagem é estruturante neste livro sobre Ouro Preto. A

---

<sup>315</sup> Cf. “Poesia social” In: Cecília Meireles. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 52 e 53. Nesse texto, Murilo considera que, se os historiadores não tinham ainda dado tanta importância ao episódio da Inconfidência Mineira, este pode ser admitido, pela poetisa, “no seu (do episódio) quadro de lendas, de tradições, sua atmosfera de almas penas, de bruxas, de enforcados, de suicidas.” (p. 52) O resgate que a poetisa faz de Ouro Preto é a partir da história política, já o poeta juizforano recupera a história de forma indireta. A sua história de Ouro Preto é mais concentrada do que a de Cecília Meireles que narra episódios da Inconfidência Mineira e, se em Cecília há uma explicitação de eventos históricos, em Murilo a história e as “lendas” são integradas no quadro da literatura. Mas na forma, assim como a poetisa, Murilo trabalha com formas ibéricas e portuguesas. Cf. Silvia Paraense. *Cecília Meireles: mito e poesia*. Santa Maria: UFSM, CAL, Curso de Mestrado em Letras, p. 11-23. Quanto aos estudos sobre Tiradentes, o poeta se equivoca, pois há uma longa tradição de estudos sobre o herói. (Ver, por exemplo, Cláudia Regina Callari. “Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes”. *Revista Brasileira de História*, 2001, vol.21, no.40, p.59-82. Callari, Cláudia Regina. “Os Institutos Históricos: do Patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes”. *Rev. bras. Hist.*,

imaginação muriliana sobre a história (tempo) é de uma imagem mental, construída a partir da relação com o espaço.<sup>316</sup>

O termo *Contemplação* do título do livro, desdobrado na obra pelo uso do verbo “contemplar” e seu congênere “ver”, indica uma falta de ação e de intervenção direta sobre o mundo, sugerindo uma atitude de abstração do poeta perante o mundo. Além disso, o verbo “contemplar” aparece em poemas de outros livros, como é o caso de “Novíssimo Prometeu”, de *O visionário*.

A etimologia do verbo sugere, além do sentido mais comum - olhar atentamente, meditar, considerar -, uma tomada de posição metafísica, pois *cum templum*, significa estar no templo, no lugar sagrado<sup>317</sup>. Este contemplar metafísico busca o mistério pela via do concreto, o que combina com as intenções religiosas da obra.<sup>318</sup>

O verbo *ver*, que corrobora a prioridade da imagem sobre o discursivo, ocorre enfaticamente em *Contemplação*, e se desdobra em um verbo com íntimo

---

2001, vol.21, no.40, p. 59-82. Disponível em <<http://www.scielo.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>>. Acesso em: 09 abr. 2006.

<sup>316</sup> A memória de Murilo está relacionada ao “triunfo da vista” ou ao “regime escópico da modernidade” (Cf. Carlo Ginzburg, op. cit.. 189)

<sup>317</sup> Cf. F. R. dos Santos Saraiva. Dicionário latino-português. 10ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier. 1993, p. 298. Aí se registra: “Olhar atentamente, meditar, considerar.”

<sup>318</sup> Cf Jacques Maritain. *Arte e poesia*. Trad. Edgar de Godói da Mata-Machado. Rio de Janeiro: Agir, 1947. É possível que MM tenha lido este livro de Maritain, pois consta de seu acervo. O autor explica aí a diferença entre “metafísica” e “poesia”. Para ele, “Enquanto a metafísica permanece na linha do *saber* e da contemplação da verdade, a poesia se mantém na linha do *fazer* e da deleitação da beleza. A diferença é capital e não pode ser desconhecida, sem grave dano. Uma, capta o espiritual em uma idéia e pela inteligência mais abstrata, a outra o entrevê na carne e por uma extremidade do sentido que a inteligência aguça: uma, para gozar de sua posse, tem de retirar-se para regiões eternas, a outra o acha em todas as encruzilhadas do singular e do contingente; ambas procuram um supra-real, que a primeira deve atingir na natureza das coisas e à segunda basta tocar em qualquer símbolo. A metafísica anda à cata de essências e definições, a poesia se contenta com qualquer forma que brilhe, de passagem, com o menor reflexo de uma ordem invisível.” (p. 09 e 10). Como já vimos, no caso de Murilo, no entanto, considerar a obra *somente* como uma proposta religiosa pode levar a um engano devido às tomadas de posição do poeta em relação ao período e ao lugar de localização de sua obra.

parentesco semântico – contemplar. Aí o sentido da visão predomina sobre outros sentidos como se o “olhar físico” fosse uma figura do “olhar intelectual” e teórico: o olhar material seria uma ponte que levaria o poeta a vislumbrar uma realidade maior.<sup>319</sup>

Manuel Bandeira, caracterizando os poetas da Geração de 45 pela “atitude intelectualista”, afirma que eles produzem “como se os versos e as estrofes fossem construídos para os olhos e não somente para o ouvido”.<sup>320</sup> Esta observação de Bandeira se aplica também à poética muriliana dos anos 50.<sup>321</sup>

O poeta manifesta apreço especial pela *visão*, como mostra o texto abaixo:

Cedo começei minha fascinação pelos dois mundos, o visível e o invisível. E não escrevi São Paulo que este mundo é um sistema de coisas invisíveis manifestadas visivelmente? Não vivemos inseridos num contexto de imagens e signos? (...) O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver,

---

<sup>319</sup> Quanto às expressões “olhar físico” e “olhar intelectual”, estão em João Adolfo Hansen. “A máquina do mundo”. In: *Poetas que pensaram o mundo*. Aduato Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 172. Neste estudo sobre Camões, o autor se refere ao partilhamento deste com as idéias dos platônicos florentinos, segundo os quais a visão seria superior aos outros sentidos. A visão na pintura, estudada por Maurice Merleau-Ponty, tem uma prevalência quando se trata de *observar* a realidade. Assim define o filósofo a “palavrinha” ver: “A visão não é um certo modo do pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, só no termo da qual eu me fecho sobre mim.” Maurice Merleau-Ponty. “O olho e o espírito”. In: *Os pensadores*. Textos escolhidos. Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 108. O texto todo consta das páginas 105-111.

<sup>320</sup> Apud Bandeira e Walmir Ayala,, op. cit., p. 9.

<sup>321</sup> Destacamos aqui o aspecto da visão do livro, mas evidente que o ouvido esta presente na obra conforme observa Alfredo Bosi, que detectou o aspecto sonoro-visual dessa “obra-prima de visão e ritmo” (Cf. Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 450.

rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.<sup>322</sup>

No caso de *Contemplação*, a imagem não surge de um vácuo cultural ou da imaginação pura do escritor, mas se vincula ao espaço geográfico, o qual funciona como motivador e gerador das imagens na obra, impulsionando a meditação poética. Ao das costumeiras imagens insólitas e aqui a construção das imagens são compatíveis com o universo histórico e religioso da cidade que é tomado como tema unificador das idéias e como motivo inspirador que dá solidez à forma literária. Essa relação é operada pela referência histórico-espacial, pela qual a história penetra no texto sem se expor abertamente.

Eu-lírico, religião e espaço se cruzam numa operação de combinação na nomeação poética, associados à recuperação do espaço depauperado. Na escrita da cidade, há uma correspondência entre o espaço exterior e o interior do poeta alinhada pela visão metafísica. Apesar de se referir a uma cidade real, o poema constrói uma cidade *escrita* onde se encontram dois interiores: o geográfico e o subjetivo. Expõem-se aí, ao mesmo tempo, as condições materiais e a construção da cidade imaginada.

Assim, o trabalho poético procura construir no espaço da cidade uma unidade imaginária que corresponda à *forma mentis* produzida pela interação do poeta com espaço.

---

<sup>322</sup> MM. “O olho precoce”. *A idade do serrote*. In: *PCP*, p. 973-4. A expressão usada pelo poeta, “olho armado”, é mais um índice da presença da imagem na sua obra. É preciso observar ainda que o poeta relativiza essa importância da imagem, por exemplo, quando mistura dois sentidos, no verso “Vejo ouvindo, ouço vendo”, de “Aproximação do terror” (Cf. Murilo de Moura em “Os jasmims da palavra jamais”. In: Alfredo Bosi. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001, p. 101-123.) Cf. ainda aforismo 281, de *O discípulo de Emaús*, “O que vejo, toco.” In: *PCP*, p. 842.

A percepção visual se constitui numa dos pilares da construção textual de “Flores de Ouro Preto”, que transcrevemos abaixo.

## FLORES DE OURO PRETO<sup>323</sup>

a Cecília Meireles

Vi a cidade barroca  
Sem enfeites se levantar,  
Nem flores eu pude ver,  
Flores da vida fecunda,  
Nesta áspera Ouro Preto,  
Nesta árida Ouro Preto:  
Nem veras flores eu vi  
Nascidas da natureza,  
  
Da natureza lavada  
Pelo frio e o céu azul.  
Tristes flores de Ouro Preto!  
Só vi cravos-de-defunto,  
Apagadas escabiosas,  
Murchas perpétuas sem cheiro,  
Só vi flores desbotadas  
Nascidas de sete meses,  
Só vi cravos-de-defunto  
Que se atam ao crucifixo,  
Que se levam ao Senhor Morto.  
Vi flores de pedra azul...  
Eu vi nos muros de canga  
A simples folhagem rasa,  
A avenca úmida e humilde,  
Brancos botões pequeninos

---

<sup>323</sup> *Contemplação de Ouro Preto*. In: *PCP*, p. 470 e 471

A custo se entreabrindo,  
Mas não vi flores fecundas,  
Não vi as flores da vida  
Nascidas à luz do sol.

Eu vi a cidade árida,  
Estéril, sem ouro, esquelida;  
Eu vi a cidade nobre  
Na sua pátina fosca,  
Desfolhando lá das grimpas  
No seu regaço de pedra  
Buquê de flores extintas

Eu vi a cidade sóbria  
Metida na eternidade,  
Severa se confrontando  
À cinza das ampulhetas,  
Sem outro ornato apurado  
Além da pedra no chão.  
Eu vi a cidade barroca  
Vivendo da luz do céu.

O texto se inicia com a marcação do eu-poético *observando* a cidade, com o verbo em primeira pessoa, no pretérito (“Vi a cidade barroca / sem enfeites se levantar.”) que denota uma posição ativa na interação com o espaço, diferenciando-o do gesto meditativo passivo. O verbo no passado também reforça o gesto realizado. O objeto visto – a cidade - está despojado dos adornos da época de esplendor, mas se levanta, o que sugere a presença de movimento já presente no primeiro poema do livro (“Motivos de Ouro Preto”).

A coesão do poema e da obra toda se dá pela repetição e retomada de termos em vários poemas num trabalho intencional de redundância anafórica<sup>324</sup>. A ênfase no verbo em primeira pessoa do presente do indicativo (“vi”), usado várias vezes, reforça a idéia de uma visita *in loco* à cidade feita pelo poeta, e confirma a situação em que a cidade se encontra. A repetição anafórica - “Vi”, “Só vi” “eu vi”, “não vi” – sugere, assim, a importância do evento da visita e a intensidade da contemplação (ativa) de uma testemunha ocular da história da cidade, e indica, ao contemplar as ruínas urbanas que lembram a ação econômica no espaço, uma releitura do apagamento histórico-social.

O procedimento anafórico repercute no texto, não só com a repetição do verbo, mas também de outras palavras e expressões, tais como: “nesta”, “nem”, “que se”. Esta repetição, como um ritual, também se refere à percepção do espaço principal (cidade: barroca, nobre e sóbria) e seus lugares específicos (“muros de cangas” e “grimpas”), num movimento visual que vai do geral para o detalhe, o que mostra uma aguda percepção do eu-lírico.

Nessas “Flores”, o espaço é descrito de modo a salientar o sentido elegíaco do eu-lírico. Ao buscar a grandiosidade perdida da cidade lamentada, o poema evidencia a decadência reiterada ao longo da obra pela situação da “flor na pedra”.

As *figuras* que estruturam o poema, a *flor* e a *pedra*, se entrecruzam de forma dinâmica. As flores, como elementos orgânicos e mais leves, enunciam a

---

<sup>324</sup> Como estilo, esta repetição confirma o processo de repetição na poética modernista. Gilberto Mendonça Teles, op. cit. p. 156. O uso da visão pelo poeta é corroborado pelo verbo *ver* que comparece repetidamente ao longo do livro, como em “Luminárias de Ouro Preto” no verso: “Em



relação do mundo espiritual com o material.<sup>325</sup> A fragilidade das flores - murchas, sem vida - corresponde à situação da cidade, num denso jogo metonímico, pelo qual aquelas remetem a essa numa relação de contigüidade. Na cidade só se encontram as espécies “pobres” de flores, o que repercute a situação de abandono em que o lugar se encontra (a cidade é descrita como “áspera”, “árida”, “estéril”, “esquálida”, “sóbria”, “severa”, “sem ouro”). Este abandono é enfatizado também pela falta de espécies verdadeiras e *naturais* (“Nem veras flores eu vi/, Nascidas da natureza”, vv. 7 e 8) que seriam essenciais para o adorno da cidade.<sup>326</sup>

As flores – referência ao aspecto feminino e à fecundidade -, fazem parte da sensibilidade poética que exalta a mulher, e no caso evocam o aspecto feminino do espaço. Um elemento feminino enfeitaria um outro elemento feminino, a cidade. (“Nem flores eu pude ver, / Flores da vida fecunda,”). O fato de ser dedicado a uma mulher também amarra a idéia do feminino no poema.<sup>327</sup>

O plural da palavra - “flores” – indica uma generalização e as únicas espécies de flores nomeadas são os cravos-de-defunto (referidos às coroas fúnebres, e à morte de Cristo), a avenca “úmida e humilde” (normalmente

---

Ouro Preto/ - Viva sua luz-/ Vi luminárias/ Dependuradas”. Também são usadas variantes do tipo “mirar”.

<sup>325</sup> As flores evocam a primavera, vitória sobre a morte, desejo carnal, erotismo, vida. Na tradição cristã indica relação com o sagrado e transitoriedade. Cf. Udo Becker. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Rayer. São Paulo: Paulus, 1999, p. 132; cf. Juan-eduardo Cirlot. *Dicionário de símbolos*. Barcelona, Esp: Editorial Labor, 1969, p. 215. “Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza.” Como simbologia geral, é um “princípio passivo”, mas há também a referência às virtudes e figura da alma (“alma dos mortos”), infância, estado edênico, instabilidade”.

<sup>326</sup> Quanto à pobreza, o poeta tem um poema em COP sobre Igreja de São Francisco “São Francisco de Assis de Ouro Preto” PCP, p. 490; e também escreveu sobre São Francisco de Assis, em seus “Retratos-Relâmpgos” (In: PCP, p. 1201), onde o poeta chama o místico de “pobre da coisa perecível”. O que reflete a simpatia pelo despojamento e a adesão à linha franciscana.

ambientada em lugares sombrios e úmidos), as escabiosas “apagadas”, e as perpétuas “murchas”.

O vegetal flor, que simboliza, entre outras coisas, a consciência da fugacidade do tempo e da transitoriedade da vida está muito marcada na visão do poeta e o leva a solucionar seu texto com o contraponto de uma iluminação racionalizadora. Este contraponto à passagem do tempo através de uma poesia metafísica que, ao invocar o paraíso religioso de forma insistente, propõe a superação da passagem do tempo, e se insere numa linha de poesia utópica.

As flores do poeta entram em relação com uma longa tradição poética de abordar o tema, desde uma linhagem mística mais antiga até às práticas românticas para as quais a flor está associada à mulher e, de certo modo, à fertilidade.<sup>328</sup>

Mas, para além das representações das flores como índices de uma visão mística, há algumas referências históricas sobre as flores de Ouro Preto registradas, por exemplo, no *Guia de Ouro Preto*. A partir da leitura deste livro, o poeta teria estabelecido um diálogo com alguns autores-viajantes que relataram, em seus textos sobre as flores da cidade. Um deles foi John Mawe, citado no *Guia*, onde diz que “Nunca vira eu tão grande quantidade de belas flores,...”. Já outro autor-viajante, Saint-Hilaire, dá outra versão, caçoando de Mawe, ao se referir aos “Jardinzinhos mal cuidados” – “Entre as flores as preferidas, cravos e rosas de Bengala.” Bandeira anota que a percepção de “decadência do lugar” foi

---

<sup>327</sup> Outras figuras femininas aparecem em vários outros poemas do livro: igrejas e ruas, por exemplo.

<sup>328</sup> Primeiro, observemos que MM é leitor dos místicos, o que aponta para sua apropriação da simbologia religiosa; depois o poeta mesmo afirma, quanto às suas leituras de Castro Alves, que

algo decepcionante para os viajantes europeus.<sup>329</sup> Ao registrar o descaso das flores de Ouro Preto, Murilo se alinha com Saint-Hilaire.

A outra figura central do poema é a da *pedra*. As ruínas da cidade aparecem no poema como uma paisagem *petrificada*. A idéia de uma petrificação da paisagem se concretiza pela utilização da metáfora da pedra e de vocábulos de campo semântico análogo ao da dureza (áspera, rígida, fria, severa)<sup>330</sup>. Mas as ruínas aparecem como pedras resistentes em relação ao passado, e não como índices de uma destruição sem vestígios, pois o poeta considera que a cidade teria subsistido ao trabalho demolidor da história e das técnicas modernas de intervenção urbanística. Neste ponto entra a referência religiosa que estrutura o texto, isto é, no caso, a resistência teria sua força na “luz divina”, o que reitera a opção pelo resgate espiritual, base ideológica do livro.

A resistência da cidade, assim, é enfatizada pelo uso de elementos da natureza e pela referência constante ao elemento “pedra” em sua solidez e por aí o poeta justifica a permanência da cidade, por ser construída de pedras mas que não dispensa a sustentação espiritual concretizada pela luz divina, dois elementos - pedra e luz - estruturantes do livro, que ao contrário das flores, dariam o sentido de resgate para a cidade.

Ouro Preto e a natureza - figuradas claramente como produção simbólica - interagem entre si como, por exemplo, no poema “Motivos de Ouro Preto” que

---

sua “magnólia cálida” filia-se à “camélia pálida” do poeta romântico o que justifica a referência a estas tradições. Cf. *PCP*, p. 1213.

<sup>329</sup> Apud Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, p. 33 e 36.

<sup>330</sup> Cf. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. *Novo dicionário de língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1292. “Pedra. [Do gr. *pétra*, pelo lat. *petra*.] s.f. Entre outros sentidos da palavra temos: Matéria mineral dura e sólida, da natureza das rochas; Montanha de pedra: rocha, rochedo; Lápide sepulcral; Pedra preciosa”.

registra o Monte Itacolomi. A esta montanha de pedra, ao contrário do sentido tupi registrado por Teodoro Sampaio, qual seja, o de um menino com o pai, o poeta faz uma leitura de cunho religioso ao associar o poder da rocha física ao da pedra, apontando para cima, indicando a direção que leva a Deus:

E contra a dispersão das ossadas no tempo,  
Que o amor à forma e a Promessa rejeitam,  
Da pedra o testemunho antigo se levanta,  
Poder do Itacolomi – e o da Pedra perene. (vv. 31-34)

O “Poder de Itacolomi”, como dado concreto e histórico, remete à “Pedra perene”, adquirindo a função de metáfora da solidez, do permanente, do eterno. O Itacolomi adquire uma funcionalidade histórica e sagrada ao testemunhar a busca de riqueza que produziu morte e, neste aspecto, “ficou sendo a baliza que orientava os batedores de ouro para o recinto do Tripuí.”<sup>331</sup>.

A pedra - termo que remete a *minério* explorado na região mineira traz a idéia de durabilidade, estabilidade e, portanto, aquilo que resiste ao tempo. A cidade, feita de pedras, permanece ao longo do tempo, apesar do abandono a que foi relegada.<sup>332</sup>

Isto, aliás, ecoa em vários poemas do livro, quando em alguns destes comparece o termo *pedra*, com outros sentidos. Em “Flores de Ouro Preto”, seu

---

<sup>331</sup> Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, p. 12. “Itacolomi, corr. Ita-murumi, o menino de pedra; alusão ao fato de ser o pico formado por um grande penedo com outro menor ao lado lado à guisa de filho”. (Teodoro Sampaio, *O Tupi na geografia nacional*.) Popularmente o referido Monte é conhecido como o “Dedo de Deus”.

<sup>332</sup> O lamento sobre a situação da cidade também se encontra em outros poetas, como Bandeira e, numa mirada diversa, também em Drummond.

uso enfatiza mais a precariedade e pobreza da cidade, mas a pedra também contrapõe à idéia de fugacidade presente no elemento vegetal *flor*, e, portanto, funciona como elemento de resistência.

A metáfora da pedra<sup>333</sup>, disseminada pelo livro, remete à idéia da resistência espiritual e aos fundamentos da Igreja Católica, por exemplo, na leitura que os Padres fizeram de Pedro como a Pedra em que Cristo teria construído sua Igreja<sup>334</sup>. Isso reforça a idéia de algo que perdura como a Igreja.

Nos versos 29-35, é indicada a idéia de pobreza da cidade que, antes “nobre”, agora aparece pobre e estéril:

Eu vi a *cidade árida*,  
Estéril, sem ouro, esquelida;  
Eu vi a *cidade nobre*  
Na sua pátina fosca,  
Desfolhando lá das grimpas  
No seu *regação de pedra*  
Buquê de flores extintas. (grifos nossos)

Por estes versos se percebe a resistência da cidade, quando de seu corpo de pedra (“regação de pedra”) brotam as “flores extintas”. A pedra no caso seria o suporte de onde saem as flores que, como elementos orgânicos rompem o concreto.

A sobriedade da cidade enfatizada pela “pedra” e não mais pelo ouro é compensada pelo uso da pedra como elemento de permanência.

---

<sup>333</sup>Outros poetas trataram da pedra, como Drummond em “No meio do caminho” e Cabral, na *Educação pela pedra*.

Outro dado importante que reitera a austeridade é o da forma utilizada no texto. Em *Contemplação*, o estilo varia entre o registro mais elevado e pesado - em alguns poemas, a linguagem atua no registro culto e clássico, ligando-se à seriedade do tema -, e o registro mais “humilde” e leve, o qual, aliás, prepondera no livro. O uso das redondilhas - consideradas típicas da cultura popular – é contraditório pelo fato de que esta composição prevê um tom alegre, mas o poeta expressa, com ele, um sentimento em tom grave, aproximando-se dos modos presentes nos “romances” da cultura popular. Na verdade são romances que trazem um “sentido trágico” da existência.<sup>335</sup>

Luciana Picchio chama a atenção para a “forma poética” predominante no livro. Além do soneto branco, destaca “o gosto pelo metro breve, ditirâmico, dos romances em que a tradição religiosa e mariana da litania se une à sabedoria dos metros *frottolati* italianos do *Ditirambo de Baccho in Toscana* do Redi, por exemplo, que nos seus anos de Roma MM (sic) amava citar como uma das fontes da sua inspiração formal.”<sup>336</sup>

Mesmo o *sermo humilis* - reproduzido na utilização de versos breves e no uso de imagens de coisas simples, como flores – tem a ver com a busca do sublime através das coisas pequenas, o que confirma o propósito geral da obra.

---

<sup>334</sup> Evangelho segundo... “Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja.” verificar na Bíblia

<sup>335</sup> “Ángel Valbuena Prat, em sua *Literatura Castellana*, atenta para o sentido trágico das personagens nos “romances” espanhóis como se vê em o El Cid, a derrota de D. Rodrigo, em seu desterro para Burgos, neste que é o maior documento literário da Espanha Medieval. O ‘sentido trágico’ é, na verdade, um dos temas dos *romances* – é, por assim dizer, quase que a sua matéria principal.” *Benilton Cruz*, *Vozes do romancero* em “Romance” de Mário Faustino”. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/index.html>>. Acesso em: 29 mar. 2006. O tipo romance usado no livro traz um “sentido trágico” o que é compatível com o sentimento do poema de Murilo.

<sup>336</sup> Luciana Picchio. “Notas e variantes”. In: *PCP*, p. 1680.

Além disso, a simplicidade do poema corresponde à sobriedade da cidade, estabelecendo-se uma relação de reciprocidade entre o estilo literário e o concreto da cidade. Isto é, a cidade-tema pede um texto “pobre” e o poeta, então, ajusta a linguagem à situação do espaço, produzindo uma arte despojada.<sup>337</sup>

A busca da transcendência não se dá de modo explícito. A naturalidade dos poemas simples, como a alternância de acentos nos versos – que desmente em parte o pressuposto da obrigatoriedade de acentuação tônica em sílabas determinadas – índice de uma possível desatenção do autor para com o ritmo, passa a ser manifestação *natural* dos elementos do poema que levariam ao absoluto.<sup>338</sup> A simplicidade e a aparente despreocupação formal são reforçadas, ainda, pela falta de rima nos versos brancos. Isso tudo é um modo que opera na configuração da paisagem da cidade, não mais a cidade física existente, mas a construída pela poesia. Nesse sentido, a construção poética mimetiza a arquitetura da cidade.

Na última estrofe, destaca-se o confronto entre a transitoriedade e a permanência da cidade: apesar de sua sobriedade (“Além da pedra no chão”), a cidade está “Metida na eternidade” e se contrapõe à passagem do tempo (“cinza das ampulhetas”). A cidade que se confronta com a ampulheta, agora sem a riqueza do ouro, só sobreviveria pela luz divina.

Eu vi a cidade sóbria  
Metida na eternidade,  
Severa se confrontando

---

<sup>337</sup> Pobre significa isento de adornos literários,

<sup>338</sup> Manuel Said Ali. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 67-75.

À cinza das ampulhetas,  
Sem outro ornato apurado  
Além da pedra no chão.  
Eu vi a cidade barroca  
Vivendo da luz do céu.

O poema conclui com a luz do céu sustentando a vida da cidade. Esta ênfase na luz divina está presente em outros poemas do livro, pois, no caso, só ela pode resgatar a cidade corroída pelo tempo, e que em sua pobreza, contém o elemento positivo da luz divina, o que remete à busca da solução metafísica.<sup>339</sup>

A visão da pobreza da cidade repercute a visão de Manuel Bandeira, do referido *Guia*. Vale transcrever a passagem deste livro em que é exposta a percepção do poeta sobre o espaço da cidade:

Não se pode dizer de Ouro Preto que seja uma cidade morta. (...) Ouro Preto é a cidade que não mudou, e nisso reside o seu incomparável encanto. Passada a época ardente da mineração (em que foi, de certo, um arraial de aventureiros, a sua idade mais bela como fenômeno de vida), e a salvo do progresso demudador, pelas condições ingratas da situação topográfica, Ouro Preto conservou-se tal qual, em virtude mesmo da sua pobreza.<sup>340</sup>

O texto de Murilo conversa, assim, com o do poeta pernambucano, onde se registra ainda que a cidade de Ouro Preto “conservou, mercê de sua pobreza,

---

<sup>339</sup> A luz, como elemento restaurador, faz parte de outros poemas, por exemplo, “Luminárias de Ouro Preto” Em Ouro Preto/ - Viva sua luz – / Vi luminárias/ Dependuradas,/ Vi luminárias/ Que a mão conduz,/ Vi luminárias/ Verdes, vermelhas,/ Vi luminárias/ Roxas azuis.

(PCP, p. 501)

<sup>340</sup> Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, p. 43. Mantemos a grafia original.



uma admirável unidade. De todas as nossas velhas cidades é ela talvez a única destinada a ficar como relíquia inapreciável do nosso passado.<sup>341</sup>

A preocupação com as condições materiais da cidade de Ouro Preto é objeto da atenção de outros textos de Manuel Bandeira que, além de *Guia de Ouro Preto* (de 1938), publica, em 1952, *Opus 10*, onde se encontra o poema “Minha gente, salvemos Ouro Preto”, praticamente contemporâneo do livro *Contemplação*. Bandeira estava interessado no “lado pobre” da cidade – nos “casebres de taipa de sopapo” -, e não só em seus casarões e “monumentos veneráveis”<sup>342</sup>.

Uma das idéias predominante em “Flores de Ouro Preto”, e que atravessa *Contemplação*, é a da amarração em torno da preservação e recuperação do espaço, apontando o problema e a solução religiosa. Ao racionalismo da cidade moderna o poeta opõe a cidade parada no tempo que precisa ser resgatada pela “luz divina” ao mostrar reiteradamente que a resistência do espaço se daria pela via da humildade e pobreza, o que denota uma posição religiosa de tipo “popular”.<sup>343</sup>

---

<sup>341</sup> Idem, p. 47.

<sup>342</sup> Manuel Bandeira. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 107, 293-312. *Opus 10* faz parte do acervo de MM. O *Guia de Ouro Preto* e o veio poético e Bandeira estão presentes na poética muriliana e justificam a dedicatória ao poeta pernambucano em “Romance de Ouro Preto” de *Contemplação*. Como se sabe, Bandeira também teve participação em questões relacionadas à proteção dos bens culturais do País.

<sup>343</sup> O grupo do patrimônio histórico e cultural no Brasil (personalidades que estavam ligadas ao tema e que produziram estudos, poemas, ou que e envolvidos nos planos de reforma de Ouro Preto). Cf. Mariza Veloso Motta Santos, op. cit., p. 77-95. Estes incluíam personalidades como Rodrigo Melo Franco de Andrade e Bandeira que, além de estar ligado ao ensino de literatura, era membro do conselho consultivo do SPHAN. Cf. Sérgio Micelli. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 274. Os discursos sobre patrimônio impulsionaram vários poemas de Murilo Mendes em *Contemplação*, na qual é mantido intenso diálogo com eles. Além dos dois mencionados, Lourival Gomes Machado, paulista-mineiro dedicado à reflexão sobre a arte das Minas Gerais e que, na continuidade das conquistas modernistas, tinha o intuito de trabalhar pelo renovação da inteligência brasileira.<sup>343</sup> É desse incansável pesquisador que o poeta absorve

O último verso (“Vivendo da luz do céu.”) fecha o círculo do poema. Este verso propõe a saída metafísica exatamente pelo fato de o espaço ter sido abandonado *pelos homens*, mas sugere também que a cidade teria sobrevivido pela providência divina. A memória do espaço em Murilo remete, assim, à sacralidade católica, num complexo ritual de rememoração via liturgia católica.

A “resistência pela pobreza” se verifica ainda em outros poemas. Por exemplo, em “Motivos de Ouro Preto” (na parte 4, vv. 76-88), no qual também se mostra a preocupação do poeta em relação à situação da cidade e às possíveis intervenções urbanísticas sobre ela.

As novas técnicas usadas por especialistas da área não transformarão a cidade, pois, como é acentuado no poema, a cidade por sua “pobreza e solidão” está preservada da reforma. Apesar da aceleração da história, com seus deslocamentos dramáticos, a cidade guarda em si as possibilidade de novas tradições, já que “Ouro Preto para o futuro um dia se voltara, / Gerando no seu bojo a nova tradição...”<sup>344</sup>

Isso é exemplificado em um trecho de “Motivos de Ouro Preto”, abaixo transcrito:

Ouro Preto se inclina com elegância,  
Ouro Preto se inclina, e um dia cairá.

---

informações a partir de uma leitura meticulosa e sistematizada, por exemplo, do texto “Viagem a Ouro Preto”. Em “Viagem a Ouro Preto”, publicado na Revista do Arquivo Municipal / São Paulo em 1949, o autor registra informalmente sua passagem pela cidade. Ao viajar para Ouro Preto, Lourival anotou que “(...) a arte que a civilização colonial semeou e nutriu, como a prever que, uma vez apagadas as luzes de seu esplendor, algum testemunho deverá restar de sua grandeza.” Lourival Gomes Machado. “Viagem a Ouro Preto”. In: *Barroco mineiro*, p. 177. Mantenho a grafia original

<sup>344</sup> Estes versos remetem aos investimentos dos modernistas na questão do patrimônio histórico.

Nova técnica transfigura a terra,  
Mas os futuros engenheiros e arquitetos  
Não mudarão o corpo de Ouro Preto  
Que ainda se preserva da reforma  
Por sua mesma pobreza e solidão.  
Ouro Preto para o futuro um dia se voltara,  
Gerando no seu bojo a nova tradição...  
Acelerando a história, a vida deslocou.  
Mas a lenda combate aqui a história:  
Seus espectros e igrejas permanecem  
Pelo ciúme da morte resguardados.

A relação com o ambiente físico, em *Contemplação*, traz a dimensão subjetivo-metafísica, produzindo uma fecunda relação em que mundo e sujeito estão implicados um no outro: o poeta “objetifica-se” na cidade, identificando-se com o espaço, sendo o elemento mediador dessa relação a informação religiosa. A aproximação do poeta com a cidade, ao se confundir com os templos vive uma “disposição para o elevado”<sup>345</sup>.

Vejamos alguns poemas em que se registra a interação do eu-lírico com o espaço. Em “Procissão do enterro em Ouro Preto” (quinto poema do livro), bem como em outros poemas, o poeta também *contempla* as cenas e paisagens da cidade e nele descreve uma procissão na cidade, e sua posição é de quem vê, observa de longe. “Debruçado ao balcão do solar Vasconcelos / De onde toda Ouro Preto estende-se a meus pés,” (vv. 2 e 3 ).

---

<sup>345</sup> Miguel Sanches Neto. “Cidades mortas – Um cânone tropical 10”. *Gazeta do Povo*, 14.06.2001. Disponível em <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/msanches021.html>>. Acesso em: 13 nov. 2004. A

Já em “Romance das igrejas de Minas” (segundo poema do livro), o eu-poético caminha e se relaciona com o espaço de várias cidades – não só de Ouro Preto -, mas neste caso a observação recai sobre objetos específicos, as edificações religiosas (“templos soberanos”, v. 32). O poema começa com o movimento pelos espaços públicos das cidades: “Minha alma sobe ladeiras, / Minha alma desce ladeiras.” Aí se denota uma ambigüidade da atuação do eu-lírico, pois o movimento é espiritual – da alma - e não físico. Na busca de uma interação com o espaço, como as personagens que aparecem nos poemas como sombras, a subjetividade poética se aproxima mais da cidade.

#### **4.6. Religião e história em *Contemplação de Ouro Preto***

A redescoberta do Brasil em *Contemplação* em tom menor coroa o projeto ético-poético muriliano, pois o discurso *religioso*, ainda que eivado de elementos surrealistas, torna-se aí elemento fundante do poético. Aí a poesia se torna opaca e clara ao mesmo tempo. Opaca por adentrar um universo religioso ensimesmado num estilo barroquizante e clara por revelar entre as brumas do texto a presença de espectros coloniais e resíduos do período, retomados em outra chave. Não só no estilo barroco é reinserido em novo contexto, mas também os subprodutos

---

incorporação da paisagem barroca e o exílio nos espaços metafísicos, aparentemente sem preocupação com o momento histórico reflete o isolamento do poeta.

sociais e políticos (loucos, padres, poetas, viúvas, Aleijadinho, Tiradentes). Às ruínas barrocas agrega-se o peso da tradição católica.<sup>346</sup>

Observa Alfredo Bosi que o *ethos*, poderia ser traduzido por “uma disposição constante da alma”, sendo que, no caso da literatura, seria o *caráter* da obra que permaneceria independente do estado de ânimo passageiro do poeta, o *pathos*.<sup>347</sup> *Contemplação* se constrói com base no *ethos* em que predomina, o religioso, suficiente para o definirmos esse livro como uma obra de *caráter religioso*, reforçado pelo tom menor quase que inalterado.<sup>348</sup> Afrânio Coutinho considera que a perspectiva religiosa se manifesta na totalidade do livro:

Poesia religiosa, com uma atmosfera de endoenças, ostenta uma novidade na obra muriliana, a da ordem em geral e a da ordenação em metros como o decassílabo, o alexandrino e outras. (...) O livro, em última análise, constitui um tributo ao catolicismo e à terra, às cidades patinadas pelo tempo, sobre as quais pesa a sombra do Aleijadinho.<sup>349</sup>

Como se sabe, a partir de 1934, o escritor já tinha adotado o Catolicismo, desde *Tempo e Eternidade*, como “horizonte de universalização”, mas uma

---

<sup>346</sup> Carlos Drummond de Andrade, nos anos 1943, em “Religião e Poesia” não atribui qualquer força à religião quanto a potencializar Murilo para a função poética, negando assim a intuição religiosa de um Alceu Amoroso Lima (1941). “Confissões de Minas.” In *Obras Completas*, p. 598. Todavia, negar a religiosidade ou pelo menos as manifestações religiosas nessa poesia, seria obliterar o próprio signo poético muriliano.

<sup>347</sup> Alfredo Bosi. “A interpretação da obra literária”, p. 468 e 469. O autor retoma o pensamento de Quintiliano, que considera o *pathos* (latim: *affectus*), um sentimento forte e passageiro, enquanto que o *ethos* seria mais permanente.

<sup>348</sup> O livro tem o tom monótono da ladainha, e com vibrações que criam linhas tênues entre um poema e outro, em *degradé*. Uma poesia que experimenta a relação com o espaço muito próxima da representação realista, mas que matiza com um discurso eminentemente literário.

<sup>349</sup> Afrânio Coutinho. *A literatura no Brasil*. Modernismo, p. 169.

religiosidade aberta a outras tradições, como o misticismo oriental, o que denota uma posição anti-dogmática.<sup>350</sup>

As estratégias simbólicas de *Contemplação* se organizam em torno da religiosidade articulada com o passado histórico e literário. Realizam-se, na cidade imaginária do poeta, rituais, tais como missa, procissões, fazendo do espaço urbano uma espécie de “palco do sagrado” e também lugar de evocação poético-cultural de tempos remotos.<sup>351</sup>

À primeira vista, a intencionalidade metafísica que perpassa o livro pretende suplantar a visão histórica, mas a marca desta e dos dados factuais se insinuam de modo oblíquo no espaço textual. A história, não seria, assim, um dispositivo secundário, pois o poeta não prescinde dela para transcender o real com o *ethos* religioso.

Por se constituir num discurso poético-religioso, o de Murilo não se configura como uma fala unidirecional e irreversível, como o discurso da teologia<sup>352</sup>. E apesar da tessitura homogênea e consistente do texto, as tensões

---

<sup>350</sup> Mário de Andrade afirma que, por mais ortodoxo que o poeta seja, peca precisamente pela falta de universalidade de seu catolicismo, pois “veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas”, e “regionaliza” a religião. Em seguida, vem a polêmica expressão do crítico que se refere à heresia do poeta: “...o seu Catolicismo guarda a seiva de perigosas heresias”. Acusa, ainda, a “confusão de sentimentos” que pensa ser “a identificação de sentimentos profanos com religiosos, em relação a pessoas e conceitos religiosos, identificação principalmente de ordem passional.” Em seu “delírio classificatório”, Murilo faria cruzamentos inusitados ao comparar a mulher amada com Cristo (“Eros Christina”- mistura de Cristina com Christus). Para o Mário católico essa associação soaria como um exagero, e nomeia o procedimento como “tragédia herética”. Um outro aspecto que o crítico levanta no poeta é o do pecado e da abjeção de si mesmo. (In: M. de Andrade. “A poesia em pânico”, p. 18 e 19). Cf. acervo do poeta, onde há textos de Zen-budismo e da cultura indiana.

<sup>351</sup> André Figueiredo, op. cit., p. 63-66.

<sup>352</sup> Quanto à irreversibilidade do texto teológico, cf. Eni Pulcinelli Orlandi. “O discurso religioso”. In: *A linguagem e seu funcionamento*. As formas do discurso. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 1987. Diz a autora: “E entendo a reversibilidade como a troca de papéis na intenção que constitui o discurso e que o discurso constitui.” (p. 239).

religiosas, políticas e culturais são neles dramatizadas, o que não seria permitido por um discurso teológico *stricto sensu*.

Na busca de unidade semântica do livro, há índices que nos levam a considerar as relações tensas com a realidade histórica, apesar da estratégia do texto com delimitação formal que o estancaria nas relações com o exterior, o que não é tão realizável devido ao parentesco com outras formações discursivas além da católica. Apesar de ter a religião como base ideológica, o livro traz as preocupações de ordem urbanística. Desse modo, a centralidade religiosa aí presente não submete a poesia a uma teologia, ainda que o texto literário possa servir de veículo à religiosidade.

Na relação com o sagrado a poesia não é regulada totalmente por eles, embora se verifique que o poeta estetiza o sagrado e sacraliza o poético, prática bastante comum na literatura européia entre escritores convertidos ao Catolicismo.<sup>353</sup> Porém *Contemplação* se mostra permeável ao seu entorno e mantém diálogo com o momento e com a história da cidade. O diálogo com o momento se dá, por exemplo, quando medita na situação de Ouro Preto. A relação com a cidade na poesia se dá pela busca de “recuperação” do espaço

---

<sup>353</sup> Karl-Josef Kuschel. *Os escritores e as escrituras*. Retratos teológico-literários. Trad. Paulo Astor Soethe (et al.) São Paulo: Edições Loyola, 1999. Nesta obra, é estudado o fenômeno da conversão religioso e também ideológica de alguns escritores, entre eles Paul Claudel, André Gide, T. S. Eliot. Cf. o caso de Gottfried Bem, às páginas 14-19. Para este escritor, “a arte é hoje a *única forma possível de transcendência*.” “A arte é transcendente na medida em que logra atingir a conformação do inconformável, a atribuição de forma ao que é amorfo, de modo a contribuir para a ‘desbanalização’ da vida. Todo poema é um ato de transcendência como este, um transcender sem transcendência.”(p. 18 e 19).

decaído, o que estaria em consonância com as práticas de arquitetos e artistas do período envolvidos nos projetos de preservação do patrimônio cultural.<sup>354</sup>

Mas também há o diálogo com a história, pois, ao contrário de abordagens que consideram a religião como um fator de isolamento do poeta em relação ao contexto histórico, sua poética está sustentada em boa parte na história.

No Brasil dos anos 1950, o espírito religioso conservador se manifestava em várias áreas do saber, inclusive no campo da história, no qual se sentia marcada influência da linha tradicionalista católica que se inclinava para “enxergar nas vicissitudes da história a marca da Providência divina”. Esta atitude religiosa no campo do saber daria uma resposta aos dilemas político-econômicos apoiada numa escatologia divina.<sup>355</sup>

A poesia de Murilo Mendes, heterodoxa em relação às doutrinas da Igreja, traz as marcas da catolicidade baseada na redenção divina, prática que se aproxima muito de uma “secularização da linguagem religiosa”<sup>356</sup>. Isto é, o poeta traduz para o discurso poético as idéias católicas. No entanto, esta secularização abriga um conflito entre a história social e a história sagrada.

---

<sup>354</sup> Há também a relação com a religião e com os espaços simbólicos de Minas que, na obra de Murilo dos anos 50, se deu pela experiência e pelo contato com escritores mineiros. Cf. Eneida Maria de Souza. “vozes de minas nos anos 40”. In: Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. (org.). *Murilo Mendes: o visionário*, p. 72, 74 e 76.

<sup>355</sup> Leandro Konder, op. cit. “História dos intelectuais nos anos cinquenta”, p. 360. Cf. Otto Maria Carpeaux. “Literatura católica”. In: *Tendências contemporâneas da literatura*. São Paulo: Edições de Ouro, 1968. A obra de vários escritores católicos do século XX, na Europa, era de cunho conservador, mas isto não significava que houvesse intenção deliberada, por parte dos autores religiosos, de se ajustarem a uma ideologia política de direita. Alguns desses escritores, como A. Breton e Apollinaire, se identificaram com o Surrealismo e com o Marxismo. Cf. Karl-Josef Kuschel, op. cit. Cf. também Han Jürgen Baden. *Literatura y conversión*. Trad. do alemão de Luis Alberto Martin Baro. Madrid, Espanha: Ediciones Guadarrama, 1969. Nesta obra, é estudado o fenômeno da conversão religiosa e também ideológica de alguns escritores, entre eles Paul Claudel, André Gide e T. S. Eliot.

<sup>356</sup> Karl-Josef Kuschel, op. cit., p. 21. O autor usa a expressão ao tratar de um texto de Brecht em relação à conversão de A. Döblin.



Mas em Murilo não há uma aceitação incondicionada das diretrizes da Igreja, pois desde seus primeiros textos de cunho mais surrealistas que marcam um posicionamento singular dentro do contexto religioso. Mesmo no caso de *Contemplação*, quando a interiorização do eu se mostra como reação à crise da humanidade - o que, aliás, mostra a sintonia do poeta com a solução moral pregada pela Igreja – não podemos dizer que o poeta se alinha com uma linha conservadora.<sup>357</sup>

Na obra sobre Ouro Preto predomina a visão cristã de história que se pauta pela salvação da humanidade, perspectiva que se baseia nos princípios da Queda humana e da Redenção divina, o que já teria sido concluído com a vinda e sacrifício de Cristo.<sup>358</sup> A concepção acima inclui a mistura do sagrado e do profano, com a evidente subordinação do último ao primeiro, e inclui também a unidade dos acontecimentos no tempo e no espaço, bem como a “ambigüidade do indivíduo na história, já que seu próprio destino acha-se vinculado a desígnios divinos e não inteiramente cognoscíveis.”<sup>359</sup>

A correlação entre história sagrada e história social aí operada patenteia-se ao se cruzarem imagens religiosas com personagens históricas, por exemplo, quando Cristo se mistura com as sombras que “sobem do barroco” em “Motivos de

---

<sup>357</sup> Carlos R. Jamil Cury. *Ideologia e educação brasileira*. Católicos e liberais. 4ª ed. São Paulo: Cortez; Autores Associados, 1988, p. 27-62 (Capítulo I – “A ideologia católica”). “Para o grupo católico o mundo, e em especial o mundo ocidental, *está em crise*. É uma crise generalizada que atinge os aspectos materiais, sociais, jurídicos e principalmente morais. Esta crise, que se apresenta sob a forma de desmoronamento das instituições vigentes e da desorientação das consciências individuais tubeantes ante seus deveres, atinge também o Brasil.” (O autor cita P. Wust. “A crise do homem do Occidente”, *A Ordem*, Outubro, 1934, p. 438-436).

<sup>358</sup> Murilo de Moura. *Murilo Mendes*, p. 170-171. O autor não se refere especificamente a Ouro Preto. Cf. Hannah Arendt. “O conceito de história”. In: *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 60-126.

<sup>359</sup> Murilo de Moura. *Murilo Mendes*, p. 172.

Ouro Preto”. A postura ambígua do sujeito se dá quando, em alguns momentos do livro o poeta se aproxima da cidade e em outros e se distancia dela para “contemplá-la” pela perspectiva divina.

O salvacionismo “híbrido” dos textos murilianos é apontado por vários estudiosos de sua obra, como Merquior, que considera a caridade do poeta como a capacidade de “jogar a luz do sagrado contra as misérias do real.”<sup>360</sup> Mas o misticismo poético combinou-se “a uma leitura crítica da história e de seus elementos materiais, políticos e culturais.”<sup>361</sup>

A religiosidade muriliana dos anos 50 é arquitetada por uma construção com lastro na teologia católica, mas mais ainda na religiosidade popular – “a rude religião” – que finca raízes profundas no Cristianismo primitivista. A dimensão popular aí é incorporada num discurso elaborado, sinal de uma prática intelectual que assume a diversidade da religiosa no contexto poética. A dimensão popular se revela pelo uso de formas simples, como o *romance*, prática essa muito associada ao cordel.

As práticas do poeta denotam também a existência de uma grande quantidade de “religiões” no interior do Catolicismo. Sabedor dessa possibilidade, o poeta compõe um discurso que instaura uma diversidade religiosa. Aí ele mistura as dimensões da doutrina e a das práticas religiosas populares. A mistura dessas duas dimensões é demonstrada em *Contemplação* pela valorização, por

---

<sup>360</sup> Merquior apud Laís de Araújo, op. cit., p. 375.

<sup>361</sup> Eva Seabra da Cruz, op. cit., p. 7.

exemplo, da arte de um Aleijadinho e das várias manifestações da religião popular (cantorias, procissões, ex-votos).<sup>362</sup>

No palco da cidade, o poeta registra os rituais civis e religiosos. Daí sua referência tanto ao ritual da missa como evento popular, em “Romance das igrejas de Minas”<sup>363</sup>, que passamos a abordar.

O poema se inicia com a “alma” do poeta que “sobe e desce ladeiras”, portando andando à pé pelas cidades mineiras, e portando uma “candeia na mão”. Podemos dividir o poema em partes marcadas pelo estribilho “Minha alma sobe ladeiras”. Na primeira parte do poema (vv.1-46), a alma procura “O gênio das Minas Gerais/ Que marcou estas paragens,/(...)Com o sinal de seu lirismo,/ Com a cruz da sua paixão.” (vv.6 e 6 // 16 e 17). Aí o poeta vê as marcas da arte e do trabalho nas paisagens mineiras. Pensa na presença de “templos soberanos” com elementos eróticos e populares (“De linhas voluptuosas,/ Íntimos, doces, profanos,/ Refinados, populares,/ Que inspiram poesia e dó.” (vv. 35-38). Pensa nas igrejas mais destacadas, mas também meditou nas capelas humildes (“Na colina levantadas,/ Vestidas de branco e azul.” (vv. 45 e 46).

Depois de elencar o que encontra “fora” das igrejas, na segunda parte (vv. 47-129), o eu-lírico adentra os templos e descreve o cenário interiores (Cristo, Santas, pinturas emolduradas que representam a mitologia católica, e todos os

---

<sup>362</sup> Antonio Gramsci aponta duas dimensões na religião: uma é a concepção de mundo e a outra é a atitude prática. A primeira corresponde ao trabalho dos formuladores de doutrinas, e a segunda, às práticas da religião popular constituída pelo folclore e o senso-comum. Gramsci apud Eni Pulcinelli Orlandi. “O discurso religioso”. In: *A linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso, p. 248-9. A autora cita *Gli intelletuali e la organizzazione della cultura* para explicar a heterogeneidade social e ideológica na religião católica. Sobre a sociabilidade, no período colonial, em torno de elementos religiosos, cf. Cf. Julita Scarano. *Fé e milagre: ex-votos pintados em madeira: séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Edusp, 2004.

<sup>363</sup> Cf. Antologia no Anexo II.

elementos que compõem o ambiente de uma igreja tradicional, juntamente com as intervenções de Aleijadinho).

Na terceira parte (vv. 130-296), no interior da igreja a alma “ilumina” os santos de sua devoção, e então o poeta descreve a realização de uma missa. O que chama a atenção nessa parte é a valorização do mito popular, a Santa Maria. Tanto é que o celebrante “lê meio apressado” o texto do Evangelho de São João, enquanto que ao recitar a Santa-Maria o tom solene aumenta. E o próprio poeta assume em seu discurso partes da reza, por exemplo, “Mãe de esperança e doçura” (v. 278).

Na quarta parte, (vv.292-6) a alma se compenetra e “Evoca no ar lavado/ O drama da Redenção.”( vv.295-6). Na quinta parte (vv.297-316), o poeta mostra a comoção da alma em sua procura pela “cruz da sua paixão”, e registra que escreveu um canto “Inspirado na grandeza/ da rude religião” (vv. 307-8). Faz ao final um elogio da “rude religião” “Doutrina de vida inteira,/ Em louvor do Cristo, amém.” (vv. 315-6).

Para além do intenso fervor que dá vida ao poema, o que nos chama a atenção é a referência a uma religiosidade marcadamente popular. E isso não se reflete só no conteúdo do poema, mas na forma popular, o romance com laivos dos ritmos de cordel.

Como praticamente em todo o livro, o sentido da visão aí também é privilegiado pelo poeta que “divisa” e “vê” todo o cenário das igrejas nas cidades, tanto os internos como os externos.

A religiosidade aí presente se coadunaria com o espírito das cidades históricas que não se adaptavam aos novos tempos o que patenteou um conflito

entre o moderno e o tradicional<sup>364</sup>. Ouro Preto e outras cidades históricas passaram ao largo da modernização que se implantava no País, mantendo seus rituais impregnados de uma religiosidade “rude”. E, nestas cidades, as igrejas ganham centralidade na vida da população que estava “à sombra dos tempos idos, das grandezas perdidas e das pessoas desaparecidas, num profundo estado de prostração religiosa.”<sup>365</sup>

Como aponta Maria Ivonete Santos Silva, a cidade de Ouro Preto se constitui em espaço diversificado, com suas tradições e rupturas, embalada pelas ladeiras e pelos sinos, pelas imagens da vida e morte presentes nas igrejas. Tudo isso dá ao poeta a oportunidade de articular as lembranças das sombras do passado, ligando-o às questões dramáticas de seu tempo, o que requer um trabalho com a linguagem “que leva Murilo a passar da desarticulação à construção, para compartilhar com o leitor a experiência da busca da harmonia na diversidade.”<sup>366</sup>

No fundo, para apreciação da cidade e região histórica o poeta se confronta com o moderno e o tradicional. E é no encontro desses dois pólos que o poeta constrói sua poesia, com valorização da o universo “pré-moderno” muito condizente, aliás, com a ambiência de *Contemplação*.

---

<sup>364</sup> Eneida Maria de Souza. “vozes de minas nos anos 40”. In: Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves (org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 76. Para a autora, a Igreja da Pampulha, simbolizando a modernização, com seu “aspecto desmistificador”, se coadunava mais com o espírito humorístico de MM.

<sup>365</sup> Miguel Sanches Neto. “Cidades mortas – Um cânone tropical 10”. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/msanches021.html>>. Acesso em: 13 nov. 2004.

<sup>366</sup> Maria Ivonete Santos Silva & Maria Cristina Franco Monteiro. “O conceito de convergência, de Otavio Paz, e sua realização nas obras de Murilo Mendes e de Antonio Francisco Lisboa, o

#### 4.7. Revisitação da tradição literária

Além dos discursos preservacionistas (já vistos) e dos religiosos, há uma assimilação de textos literários. O diálogo com a tradição literária se dá através de escritores eleitos, e através dele o autor propõe a revitalização poética ao trabalhar uma linguagem de inspiração simbolista em tempos modernos. Um desses é Alphonsus de Guimaraens (1870-1921)<sup>367</sup>, considerado, pelo poeta, como um modelo da tradição simbolista e religiosa, também porque trabalhou com dois temas pertinentes à *Contemplação*, o amor e morte. O poeta simbolista é tema do grande “Contemplação de Alphonsus”<sup>368</sup> (422 versos), considerado por Murilo como um dos melhores poemas que já produziu. O texto é significativo por imbricar os temas referidos a Alphonsus e fazer parte da volta às profundezas das tradições culturais de Minas.

No poema muriliano os versos lembram a estética simbolista, mas que, segundo Merquior, são contraponto ao poeta mariano, pelo fato de Murilo se afirmar “no sentido existencial e filosófico da religiosidade.”<sup>369</sup> Segue o início do poema “Contemplação de Alphonsus”<sup>370</sup>

---

*Aleijadinho.* Disponível em <http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2803.htm>. Acesso em: 04 maio 2005.

<sup>367</sup> Como se saber, Alphonsus, nascido em Ouro Preto, vai para São Paulo, mas volta para Minas Gerais, terminando seus dias como o “Solitário de Mariana”.

<sup>368</sup> O poema é considerado um dos melhores que já realizou. Sobre a familiaridade “alphonsina” de COP, cf. Ivo Barroso. “Alphonsus, o poeta das sonoridades siderais”. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ibarroso1.html>>. Acesso em: 06 mai. 2005.

<sup>369</sup> José G. Merquior. *De Anchieta a Euclides*, p. 180 e 202. Entretanto, o marianismo é uma das bases que sustentam as idéias de COP.

No cume da colina de Mariana  
Que guarda a igreja morta do Rosário,  
Adonde antanho oravam os escravos,  
Três poetas desdobrando o mesmo rito  
No movimento sêxtuplo das mãos,  
Limpam a tumba rústica de Alphonsus  
Na dúbia luz que dos seus versos vem.

O tom elegíaco do poema é trabalhado numa linguagem fechada que corrobora a idéia de nostalgia.<sup>371</sup> O uso de sons vocálicos fechados e nasalizados instila conotação umbrosa à atmosfera poética.

No poema, assim como no livro, o sagrado se relaciona a um tempo passado. A igreja do Rosário, por exemplo, aparece como “morta” conota a ação no passado remoto que é verbalizado através de expressões arcaicas (“adonde”, “antanho”, “rústica”) que reiteram a nostalgia. A linguagem “arcana” é construção contrapontística que indicia a retomada de uma corrente poética deslocada temporalmente. Além dos modos arcaicos, acima referidos, a incorporação de hipérbatos representa, na forma, a revisitação da poesia alphonsina. Assim como Alphonsus, Murilo “poliu” o verso, fazendo uma reconstrução do passado literário.<sup>372</sup>

Um outro poeta citado por Murilo é Dante Alighieri, na parte final do poema intitulada “Invocação à Santíssima Trindade”. Aí é referido especialmente o Canto

---

<sup>370</sup> Outras partes do poema se encontram na Antologia do Anexo II, a título exemplificação.

<sup>371</sup> Cf. Alfredo Bosi. “O som no signo”. In: *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 48-76.

<sup>372</sup> Joana Frias, op. supra cit., p. 42. A respeito do trabalho com o verso, afirma a autora: “A Murilo Mendes interessava igualmente, como à Geração de 45, a valorização dos autores do passado antigo, em cujas leituras se havia iniciado. É significativo que, no que diz respeito a Alphonsus de

33 do “Paraíso”, onde aparece São Bernardo pedindo à Virgem que dê a Dante a visão de Deus. O poeta brasileiro roga à Santíssima Trindade a redenção da humanidade, inclusive a conversão da “alma dos milionários”.<sup>373</sup> Ainda há outros exemplos de citação nos versos murilianos.<sup>374</sup>

Assim, a prática de releitura de nosso poeta o situa na história literária brasileira - Alphonsus - e também nas grandes coordenadas da literatura universal - Dante. No poema alphosino, como em toda sua obra, nas palavras de Bosi, “(...) o poeta chega a um diálogo-adesão, a um diálogo-convívio,(...)”<sup>375</sup>. Porém a escrita que se junta ao objeto focalizado traduz um poeta que não se perdeu no meio do caminho, mas que encontrou a sua forma. Aí o poeta cruza a tradição local com a tradição universal para gerar, nesse “diálogo-convívio”, os sentidos de sua poética.<sup>376</sup>

---

Guimaraes (*sic*), um dos poetas brasileiros que Murilo leu na juventude, o autor chame precisamente a atenção para o *rigor* do seu *ofício* e para os seus versos *polidos*.” (grifos da autora)

<sup>373</sup> Dante Alighieri. *A divina comédia*. “Paraíso”. Trad. Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 229-235. Note-se como este mesmo poeta e Camões estão presentes também em Jorge de Lima, conforme aponta. “As presenças de Camões e de Dante explicam-se pelo próprio desígnio de Jorge de Lima: construir uma epopéia centrada no roteiro do homem em busca de uma plenitude sensível e espiritual.” Cf. Alfredo Bosi. *História concisa...*, p. 456. Observe-se que o Catálogo do acervo do poeta, arquivado no CEMM, registra uma edição em italiano. Dante Alighieri. *La divina commedia*. Milano: Rizzoli, 1949.

<sup>374</sup> Ainda mais um exemplo de citação está nos seguintes versos murilianos: “Que o amor, a morte e outras estrelas mais/ Com teu fogo e energia vais movendo/ E até o sem-fim dos tempos moverás.” (*PCP*, p. 501). Estes versos ecoam o final da obra de Dante, o verso “o Amor que move o sol e as mais estrelas”. Dante Alighieri. *A divina comédia*, p. 234.

<sup>375</sup> Boris Schnaiderman, op. cit., p. 78.

<sup>376</sup> O verbo “gerar” é de uso freqüente e distribuído em vários poemas da obra. Cf. João Adolfo Hansen. “A máquina do mundo”. In: Aduato Novaes (org.). op. cit., p. 162. Do Latim *gignere*, “gerar” “designa o talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere*, ‘dispor’(...)”.



## 5. DUAS POÉTICAS DISSONANTES E COMPLEMENTARES

Propomos a seguir algumas análises para efeito de comparação entre *História do Brasil* e *Contemplanção de Ouro Preto*.<sup>377</sup> Com isso pretendemos apontar as relações da poesia com a história e a memória. Estas fazem convergir para o texto literário questões da cultura nacional de forma crítica, a partir de reelaborações de poemas na chave satírico-secular por um lado e, por outro, na linha de uma religiosidade simples e sóbria do barroco mineiro.

A comunicação entre as duas obras é evidente, apesar de não haver uma relação de causa e efeito entre elas. Em ambas verifica-se uma busca que visa transformar certos materiais históricos dentro das respectivas visões, uma, da retomada satírica de eventos históricos e a outra, a partir da memória literária que tanto se refere à história do País como à própria produção literária do autor.

A articulação dos textos se dá pela continuidade temática e pelo trabalho de desocultamento de elementos presentes nos interstícios silenciosos da memória histórica. Essa conexão, além de se manifestar na retomada de motivos e temas de *História* em *Contemplanção*, também se expressa nos contextos de aparecimento dos livros que são publicados em períodos distintos da história nacional, mas durante os Governos de Getúlio Vargas.

Num plano mais geral, *História do Brasil* se apresenta mais linear, superficial, clara, secular, cronológica, com multiplicidade temática, enquanto que

---

<sup>377</sup> O trabalho comparativo aqui adotado não opera uma metodologia específica da literatura comparada, mas apenas um estudo no nível temático e quanto às significações dos poemas analisados.

*Contemplação de Ouro Preto* se demonstra pictórica, profunda, obscura, religiosa, atemporal, com unidade temática, submetendo a diversidade de motivos ao tema da cidade de Ouro Preto.

Ao refazer, em *Contemplação*, as primeiras abordagens sobre o Brasil de *História*, no plano da memória pessoal e cultural, o poeta recompõe as informações do passado de modo a transformar sua visão histórica.

Na rememoração opaca de *Contemplação*, sente-se, através da sugestão poética, a presença de um projeto de iluminação com base na ética e na estética religiosa tendo as sombras como contraparte da luz (divina), diferentemente do projeto “claro” de *História* que, em sua ética contestatória e com seus ataques diretos aos governantes, expõe de forma direta a posição do poeta.

Na obra ouropretana, há um trabalho de luto em relação ao que foi perdido apresentado na forma da elegia, e nesse trabalho de luto, alguns episódios e personagens de *História* são revisitados numa relação espectral com o passado.<sup>378</sup>

Em *História* o poeta recupera textos históricos e literários - como a *Carta de Caminha*, *Tratados dos viajantes*, poemas árcades. Já em *Contemplação*, além de textos árcades e de viajantes, também é revisitada a cultura barroca e a literatura

---

<sup>378</sup> As reaparições de poetas mineiros funcionam como *fantasias* associadas com suas vivências, de alguém que não tinha ainda abordado sua terra (Minas) como tema explícito de sua poética. Como vimos esta *volta* às Minas também está em Carlos Drummond de Andrade. *Claro Enigma* In: op. cit., p. 255-263. O livro de Drummond é de 1948-51, mesmo período em que o juizforano estava escrevendo *Contemplação*.

simbolista. Além desses legados literários mais “introspectivos”, são revisitadas e incorporadas obras universais como Luís de Camões e Dante Alighieri.<sup>379</sup>

Nos dois textos verifica-se a presença e o apagamento do eu-lírico, modulando a subjetividade conforme a circunstância. Se em *História do Brasil* há uma multiplicação do sujeito poético que se projeta em outras personagens e com vários pontos de vista, em *Contemplação* destaca-se a centralização e participação mais intensa do sujeito na cena de alguns poemas. Isso se reflete na presença do eu-lírico na cidade ao lado de outros espectros, amalgamando-se o eu e o mundo. Por exemplo, no poema “Romances das igrejas de Minas”, o poeta vagueia pela cidade como alma que “sobe e desce ladeiras” (vv. 1 e 2).

Assim, a paisagem exterior reflete a paisagem interior, uma sendo absorvida pela outra, num esquema de projeção *eu-mundo* em que o eu assimila o mundo e o mundo absorve o eu. O fenômeno ocorre também em *História do Brasil*, onde o narrador observa a paisagem social através da identificação com algumas personagens históricas, porém de forma mais distanciada e com menos profundidade.

Nos dois livros há uma apropriação paródica de textos originais e dos modos como foram reconstruídos ao longo do tempo. No primeiro livro, textos e dados são visivelmente citados, já no segundo, textos e eventos do passado são

---

<sup>379</sup> Em ambos os livros o poeta transita com grande liberdade e densidade poética, mostrando sua participação nos âmbitos nacional e universal. Esses objetos do passado passam a ter novos sentidos e ganham autonomia do momento em que foram produzidos, ao serem recompostos em outras dinâmicas históricas. Com esse procedimento, o poeta relê o passado de forma a dar-lhe o sentido atualizado, e não mais o de uma forma aurática e única.

“integrados” ao corpo dos poemas de modo indireto, o que denota um aprofundamento na observação dos fatos socioculturais.

Nos dois casos, o passado ressurge por um movimento poético ambíguo. Assim, se no primeiro a transparência da linguagem pode se tornar opaca, por iludir o leitor com a sátira *aparentemente* livre das tensões culturais e sociais, no segundo, a opacidade do código se abre para uma clareza histórica na medida em que, devido ao trabalho de decodificação dos versos, a memória histórica passa a ser questionada pela memória literária.

Enfim, o que aproxima os dois livros é o trabalho de representação do passado articulado pelo tempo presente e, nesse aspecto, eles dão testemunho das tensões históricas presentes nas lembranças do poeta. Isso revela que o projeto poético de Murilo Mendes, mesmo oscilando entre uma postura apaixonada e reação mais contida do sujeito poético, é perpassado por uma ética alerta dos riscos e do devir histórico.<sup>380</sup>

Passemos agora para a concretização de algumas dessas características presentes em dois textos dos livros.

### **5.1. Força e devoção de Aleijadinho**

---

<sup>380</sup> Jorge de Sena. Op. cit., p. 59 e 60. “A paixão de que se trata aqui é a força, a veemência, a energia, as quais podem revelar uma paixão de qualquer ordem, e até uma paixão pela própria expressividade obtida, aspecto tão relevante da criação estética e tão dela, na crítica, divorciado ou esquecido.” (p. 60). Cf. Heinrich Lausberg. *Manual de retórica literaria*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1966, p. 229-233; Cf. também Jérôme Melzoz, op. cit.

## FORÇA DO ALEIJADINHO<sup>381</sup>

A mão doente parou,  
Fica suspensa no ar,  
Inutilizada no ar.  
Lá fora os lundus dos escravos  
Acordam a lua do sono.  
A escultura bem que pede  
Uma força bem maior.  
- Homem homem se me acabas  
Eu acabo te abraçando. –

E a mão nunca que chega  
Até o fim do caminho,  
Ela está presa, bem presa,  
Desde o princípio do mundo.

Então de dentro do corpo  
Do homem disforme e triste  
Sai uma boca de fogo,  
Sopra no corpo da estátua  
Que respira já prontinha,  
Dá um abraço no escultor.

Afirma Manuel Bandeira que “As duas grandes sombras de Ouro Preto, aquelas em que pensamos invencivelmente a cada volta de rua, são o Tiradentes e o Aleijadinho.”<sup>382</sup> De fato, estes dois personagens históricos são contemplados por Murilo Mendes. Mas o único que tem nos dois livros um poema específico é o

---

<sup>381</sup> *HB*. In: *PCP*, p. 158-9.

<sup>382</sup> Manuel Bandeira. *Guia de Ouro Preto*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957, p. 51.

Aleijadinho, ainda que Tiradentes seja visto em dois poemas do primeiro livro, o que revela, em certo sentido, a tendência de cada obra.

Comparado aos poemas de Tiradentes, em *História* há uma maior simpatia do poeta em relação ao escultor, já que o Inconfidente é tratado de modo bastante sarcástico. O Aleijadinho é valorizado na feitura de sua obra de cunho religioso, aspecto embutido no primeiro livro.<sup>383</sup>

“Força do Aleijadinho”<sup>384</sup>, vigésimo poema de *História do Brasil*, destoa, assim, dos demais do livro pela falta de uma sátira mais explícita, como é o caso do tratamento dados às classes dirigentes, até porque o tema a ser abordado não seria dos mais risonhos. Mas mesmo assim, a abordagem da situação do escultor se enquadra na tonalidade do livro.

Devido ao assunto tratado, o poeta utiliza um tipo de chiste que mistura graça e zombaria. Por exemplo, os elementos surrealistas – a boca de fogo e o movimento da estátua – propiciam leveza ao gesto de esculpir. Tal procedimento estético, que remete ao *topos* do “mundo às avessas”, registra o dinamismo poético da inversão deste primeiro Murilo.

No poema, como em outros do livro, com estrofes irregulares (estrofes de 9, 4 e 8 versos) e com versos heptassílabos, repercute a leveza com que o tema é tratado.

A primeira estrofe apresenta a situação do escultor impossibilitado de produzir sua arte, com sua mão parada por causa da doença (“A mão doente

---

<sup>383</sup> Observar que a sátira de MM em relação à religião é muito leve no primeiro livro. Nos anos 1920 o poeta mantinha contatos com Alceu Amoroso Lima, a quem admirava. Vale destacar também que os *Sonetos brancos* registram um poema que faz referência ao Aleijadinho.

<sup>384</sup> In: *PCP*, p. 158-9.

parou, / Fica suspensa no ar / Inutilizada no ar”, vv. 1-3). Em seguida, com um corte de cena, registra-se o que se passa na rua (“Lá fora os lundus dos escravos / Acordam a lua do sono.”, vv. 4 e 5), como uma paisagem externa que dialoga com o interno do ambiente do poeta.

Na seqüência da mesma estrofe, o olhar volta para o interior, onde a escultura conversa com o poeta e pede a ele “uma força bem maior” (v. 7), dizendo textualmente: “- Homem homem se me acabas / Eu acabo te abraçando.-”. O gesto da estátua reflete a presença do espírito surrealista pela mudança brusca de cena e inversões, o que também se nota pela música dos escravos que desperta e anima a lua que “dorme”.

Mas a mão do escultor não consegue dar conta da obra, pois está “presa desde sempre”. (vv. 10-13). Por causa de uma estranha doença, o escultor teria perdido os dedos dos pés e quase todos os dedos das mãos, mas trabalhava com instrumentos atados ao braço.<sup>385</sup>

O texto apresenta um ritmo dinâmico ao tratar de atitudes inesperadas, como a boca de fogo que sai do escultor, bem como a movimentação de elementos imóveis, como a estátua que abraça o Aleijadinho (vv. 14-19). O poema, marcado pelo signo da sátira próprio da fase carioca, destoa de outros do livro por poupar o artista da chacota que direciona aos heróis consagrados.

Já no texto de 1954, em que trata da mesma personagem histórica, nota-se a diferença de perspectiva e de tom operada pelo poeta.

---

<sup>385</sup> Manuel Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, p. 55 e 56. Bandeira menciona a “atrofia dos músculos das mãos, que depois curvaram e chegara a cair; as nevralgias fortíssimas; a atrofia do orbicular das pálpebras com ectrópio (‘as pálpebras inflamaram-se e permanecendo nesse estado ofereciam à vista a sua parte inferior’); paralisia facial; a queda dos dentes.”

AO ALEIJADINHO<sup>386</sup>

Pálida a lua sob o pálio avança  
Das estrelas de uma perdida infância.  
Fatigados caminhos refazemos  
Da outrora máquina da mineração.

É nossa própria forma, o frio molde  
Que maduros tentamos atingir,  
Volvendo à laje, à pedra de olhos facetados  
Sem crispação, matéria já domada,

O exemplo recebendo que ofereces  
Pelo martírio teu enfim transposto,  
Severo, machucado e rude Aleijadinho

Que te encerras na tenda com tua Bíblia,  
Suplicando ao Senhor - infinito e esculpido –  
Que sobre ti descansa os seus divinos pés.

O poema acima, décimo-sexto de *Contemplação*, adota a forma do soneto, poema de contenção lírica, o que aponta para um tratamento mais sério e para

---

<sup>386</sup> COP, In: PCP, p. 532-3. De origem “ilegítima”, de mãe escrava com pai português, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, ligado à Ordem Franciscana, foi o introdutor da pedra-sabão, em substituição ao trabalho sobre madeira, desenvolvendo obra de caráter original. Cf. Maria Ivonete Santos Silva & Maria Cristina Franco Monteiro. “O conceito de *convergência*, de Octavio Paz, e sua realização nas obras de Murilo Mendes e Antônio Francisco Lisboa, o ‘Aleijadinho’.” Disponível em: <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2803.htm>>. Acesso em: 04 mai. 2005. As autoras citam Lourival Gomes Machado. “Os púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto”. In: *Barroco mineiro*, São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 223-56. Também em *Sonetos brancos*, livro anterior a COP, no poema “Ouro Preto”, o escultor se faz presente: “A cavalo sobre as igrejas de pedra / Irrrompe o Aleijadinho na sua capa.” (vv.5 e 6). In: PCP, p. 445.



uma mudança axiológica radical do poeta que passa a valorizar o plano mais existencial-metafísico, mas no qual a história não deixa de falar.

Desde os primeiros versos da primeira estrofe, com a introdução de elementos da natureza - lua e astros - há o uso de termos que remetem a uma *frieza*. A lua “pálida”, sem brilho, percorre o céu de uma infância que se perdeu, o que aponta para uma ambigüidade, pois a perda tanto pode ser considerada no nível pessoal, a do poeta, como geral, a da humanidade.<sup>387</sup>

A integração do poeta com a humanidade se dá pela introdução impessoal concretizada no uso da primeira pessoa do plural que surge em seguida nos versos terceiro e quarto (“Fatigados caminhos refazemos / Da outrora máquina da mineração.”) e também no quinto verso “É nossa própria forma”. A presença de um dado histórico, a mineração, é ambígua no sentido de que no poema a “outrora máquina da mineração” se coloca no âmbito mais geral da existência humana.

O embricamento do particular no universal remete ao trabalho árduo do escultor que, através de seu exemplo, deveria levar a um aperfeiçoamento do indivíduo rumo a uma transcendência. Para atingir o modelo de Cristo é preciso, então, refazer o caminho antigo da mineração. No caso do escultor é o trabalho sobre a pedra, que remete à *frieza*, referida no poema por “frio molde” e pela “laje”, o que enfatiza a idéia inicial de imobilidade, mas também remete à maturidade artística, à “nossa própria forma” (v. 5), mais estável à qual o poema se direciona.

---

<sup>387</sup> O verso “Pálida a lua sob o pálio avança” cita textos de Alphonsus de Guimaraens que também tematiza a lua em seus poemas. O poeta simbolista se relacionou intensamente com o espaço de Ouro Preto, já o modernista, apesar de não ter residido na região, liga-se com a cidade pelo caráter religioso aí presente.

A frieza, junto com pedra, de certa forma articula o poema, e carrega o sentido da estabilidade que deverá ser atingida pelo sofrimento, exemplificado na figura do escultor que, “Severo, machucado e rude” (v. 11), pelo auto-martírio, tenta extrair do trabalho a perfeição através de paciente elaboração estética na forma mineral pedra, elemento bruto da natureza, moldando o elemento pedra para gerar a criação artística, comparando-se ao ato da criação divina.

Para atingir a referida forma faz-se necessário voltar “à laje”, “à pedra de olhos facetados”, lapidada de forma a aparecer lisa, “sem crispação” (vv. 7 e 8), numa alusão à morte, momento então da perfeição, aliás referência que também percorre a obra.

A comparação mostra ainda a oscilação do poeta entre o plano do profano e do sagrado, este com sentido complexo do tempo histórico e cosmológico e aquele com a “simplicidade” do tempo caracterizado pela referência biográfica da personagem. Junto disso, percebe-se uma mudança na tonalidade: de uma atitude mais apaixonada passa a uma atitude mais reflexiva o que, aliás, caracteriza o movimento geral da obra do poeta.

A mudança de ponto de vista de um para outro poema também se revela pela mudança na ação da estátua, no primeiro, para a ação do escultor no segundo, pois ao final desse é o artista que, fechado, suplica à sua própria obra que o abençoe, num gesto contraditório, em relação ao primeiro texto, em que é o escultor que passa a pedir à estátua que o abençoe, mas também uma atitude de inversão pela qual o criador se transforma em criatura.

Segundo Manuel Bandeira, Aleijadinho, de pouca instrução, na vida adulta, tinha a Bíblia como leitura única e só saía de casa para ir à missa. Trabalhava em uma tenda para que ninguém o visse.<sup>388</sup> Estas informações se refletem, quase que de modo literal nos últimos versos do poema: “Que te encerras na tenda com tua Bíblia, / Suplicando ao Senhor - infinito e esculpido – / Que sobre ti descansa os seus divinos pés.” A alusão ao texto bíblico (“Deus fez o homem à sua imagem e semelhança”) é invertida pela ação do homem que faz Deus à sua imagem e semelhança, e o adora.

Os dois elementos, a *lua* e a *pedra*, adquirem nos poemas funções diferentes. A “lua” é apresentada de modo direto em “A força de Aleijadinho” e em “Ao Aleijadinho” de forma aberta. Já a “pedra” é representada de modo indireto no primeiro poema, na referência à escultura, mas de forma clara no segundo. Mas no segundo poema, a pedra se torna elemento articulador.<sup>389</sup>

A valorização de Aleijadinho é realmente preponderante em *Contemplação*, pois reforça a perspectiva e a atitude religiosa que sustentam o tom da obra. Sua imagem comparece ainda em “Romance de Ouro Preto” (vv. 376-451) e também em “Acalanto de Ouro Preto”, aparecendo neste como um dos espectros.

---

<sup>388</sup> Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, p. 52. A ele o poeta dedica cinco páginas de seu livro sobre a cidade e região, o que não é pouca coisa. Alguns dados do poema são alusões diretas ao Aleijadinho de Bandeira.

<sup>389</sup> Lua e pedra são peças fundamentais em *Contemplação de Ouro Preto*. As duas perpassam o livro, quando não são temas de poemas, como é o caso de “Lua de Ouro Preto”. No caso da pedra, por exemplo, no poema “São Francisco de Assis de Ouro Preto” cujo verso 19 diz: “Traslado, em pedra vivente”.

## 5.2. Desconstrução e consagração de Tiradentes

O trabalho de apropriação do passado histórico e literário, operado nesses poemas, é bastante evidente. Por um lado utiliza referências históricas consolidadas pela história oficial, por outro, trabalha com referências da tradição literária e religiosa estabelecida.

É o caso da construção do mito de Tiradentes que serviu à implantação do imaginário republicano no País. Segundo José Murilo de Carvalho, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes faz parte de uma construção imaginária da República que, se para se consolidar simbolicamente, teve “dificuldade de construir um herói para o novo regime.” Para Carvalho, os heróis são “instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos.” Quando os heróis não correspondem a um valor coletivo, ou são “ignorados pela maioria” ou “ridicularizados” por aqueles que têm acesso a instâncias culturais onde se travam as lutas simbólicas com instrumentos da cultura letrada e iconográfica.<sup>390</sup>

Tiradentes pode ser definido como um dos “mitos fundadores”, referidos por Marilena Chauí, no sentido de ser utilizado como uma “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade.” Este mito fundador, carrega em seu vínculo com o passado, uma relação perene com o presente, o que dificulta “o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal.” Ainda segundo

---

<sup>390</sup> José Murilo de Carvalho. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 55-73.

Chauí, seria uma repetição no nível do imaginário que bloquearia a percepção da realidade presente.<sup>391</sup>

Murilo Mendes, consciente tanto da heroificação e legitimação quanto da ridicularização de personagens da história, como pode ser detectado em seus versos, zomba desses heróis “fabricados”. Essa atitude estabelecia elos com uma das inquietações das vanguardas artísticas, isto é, compromisso com uma visão menos idealizada do País, e que se inseria no campo da luta simbólica travada nos inícios do século XX, fazendo com que a arte se aproximasse do ponto de vista das camadas populares.

Abordaremos dois poemas, “O Alferes na cadeira” de *História* e “Acalanto de Ouro Preto”, de *Contemplação*. Ambos tratam de Tiradentes de forma diferente, ainda que haja dois traços comuns: a personagem histórica como vítima e herói.

#### O ALFERES NA CADEIRA

Antes eu fosse Dirceu,  
Vivesse aos pés da mulata  
Desfiando o lundu do amor,  
Fazendo crochet de noite,  
Do que estar como estou:  
Os dentes me arrancaram,  
Incendeiam meu chalet;  
Não pude livrar ninguém  
Da escravidão atual;

---

<sup>391</sup> Marilena Chauí. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 9.

Arranjei foi mais um escravo,  
Eu mesmo, entrei na cadeia;  
Tirei retrato de herói,  
Mostrei a mestre Silvério  
Os planos desta revolta;  
Pareço com aviador  
Que faz viagem no pólo,  
Queria mesmo morrer;  
Sentei na cadeira elétrica,  
Morro, inda mesmo que tarde  
A morte que sempre sonhei,  
\_ Não essa morte vulgar,  
Apagada, clandestina:  
Eu quero morrer de herói,  
Eu amo a posteridade;  
Comecei me lamentando  
De não ser como Dirceu,  
Mas é só pra tapear;  
Acabei me convencendo  
Que não há nada melhor  
Do que a gente ser herói;  
Eu amo a posteridade,  
Quero nome no jornal,  
Estátua na praça pública,  
Vejam a minha vocação!...  
Vamos, apertem o botão.

Nesse poema, dois participantes da Inconfidência Mineira são abordados: Tiradentes e o poeta de origem portuguesa Tomás Antonio Gonzaga. No poema, em primeira pessoa, o Alferes começa ironizando o segundo participante da revolta mineira (vv. 1-4), cujo pseudônimo é Dirceu. Em seu ideal de vida amorosa e doméstica, este poeta vive cantando o “lundu

do amor” e passa “fazendo crochet de noite” (v. 4). Faz-se aqui uma crítica ao ideal Arcade do *locus amoenus*, registrado em *Marília de Dirceu*, e também à elite intelectual da época que não tinha interesse na emancipação da vida política do País, pois se sabe que a Inconfidência tinha muito de inconformismo de grandes proprietários da época.

Registre-se que Tiradentes, segundo Manuel Bandeira, não teria sido bem visto por seus companheiros da Conjuração. Provavelmente, no texto que estamos abordando, Murilo esteja respondendo a Dirceu que, na Lira 38, teria chamado Tiradentes de “um pobre, sem respeito e louco”<sup>392</sup>. O poeta dialoga com o passado e, ao mesmo tempo, se insere no seu tempo, começo do século XX, quando também percebia a existência de uma elite mais interessada em modelos europeus do que propriamente brasileiros.<sup>393</sup>

O contraste de Tiradentes com outros personagens é evidente, pois o tratamento dado aos inconfidentes “intelectuais” e ao Alferes foi bastante distinto no julgamento. Os primeiros foram desterrados, mas, do grupo, somente Tiradentes, por ser um simples Alferes de origem pobre, foi degolado e sua cabeça exposta em praça pública de Vila Rica.<sup>394</sup> No poema, enquanto Dirceu está voltado para o ideal de vida doméstica, Tiradentes sofre agressões (vv. 6 e 7).

---

<sup>392</sup> Bandeira. *Guia de Ouro Preto*, p. 52.

<sup>393</sup> Pode-se fazer uma leitura no sentido de considerar que “o pobre” do momento de MM seriam os poetas que procuram fazer uma segunda “Inconfidência”, dessa vez cultural.

<sup>394</sup> Utilizo aqui informações de Luciana Picchio, da Introdução “Pequena história da História do Brasil de Murilo Mendes”, p. 99 e 100.

O uso de técnicas surrealistas, no livro, é refletido nos anacronismos e na atualização (aviador, cadeira elétrica, jornal, nos vv. 15, 18, 32, respectivamente), e no fato de dar voz às personagens. Com tais procedimentos, são confundidos os planos da temporalidade histórica e da relação poeta - personagens, e isto se verifica pelo fato de a história (o enunciado) ser narrada a partir do presente (enunciação). A voz do narrador passa com naturalidade do presente para o passado, confundindo assim os dois tempos. o que enfatiza sua intervenção no presente. Por exemplo, nos versos 5, 6 e 7 – “Do que estar como *estou* / Os dentes me *arrancaram* / *Incendeiam* meu chalet;” – verifica-se, pelas mudanças verbais, a mescla das temporalidades.

A inversão também faz parte destes procedimentos surrealísticos. No verso 19 - “Morro, inda mesmo que tarde” -, o poeta cita o lema da Inconfidência - *Liberta quae sera tamen* -, mas colocando-o noutra patamar, pois a liberdade se transforma em morte. Uma citação que troça de uma insígnia séria da cultura latina que, na boca de Tiradentes, é traduzida para o vernáculo de modo a se integrar ao tipo de construção do poema.<sup>395</sup>

A auto-derrisão da personagem, visível em boa parte do poema, se manifesta de maneira mordaz e por uma forma de composição poética leve. O fato de o herói, oportunisticamente, ter querido morrer para se tornar famoso e ganhar uma estátua pública, é índice de uma desconstrução das boas intenções dos chamados heróis da pátria. Aliás, o Tiradentes é a única figura dentro da categoria dos populares que é representada num tom de chacota, com forte carga

---

<sup>395</sup> Bandeira, no *Guia* citado, anota que os viajantes estrangeiros que passaram por Ouro Preto ridicularizaram o emprego incorreto do Latim.



de ambigüidade, pois ainda que fosse o herói escolhido pela República, não teria tido antes disso uma correspondência no imaginário popular.<sup>396</sup>

Murilo Mendes, sabendo que está lidando com uma gama de informação que construiu o mito, na verdade, debate com essas formulações oficiais e com dados históricos *naturalizados* sobre Joaquim José da Silva Xavier. E, então, a derrisão recai também sobre um modo de fazer história que, por exemplo, recompôs a figura do Alferes em trajes e por inteiro, quando a possibilidade de Tiradentes estar com barbas no momento de seu enforcamento não se justifica, pois na cadeia ele teria os cabelos e barba cortados.

A ironia sobre a personagem, então, se constitui, simultaneamente, em ataque pungente à pseudo-transformação política construída pela versão republicana da história brasileira, pois, como se sabe, a Conjuração Mineira de 1792 não se originou de nenhuma revolta popular como costumavam anunciar alguns manuais escolares. Foi, ao contrário, um movimento de uma parte da classe dirigente ou das chamadas “pessoas grandes” da época.<sup>397</sup> Em suma, é através da voz do herói que se ouvem as vozes das classes dirigentes e, ao mesmo tempo, a desmitificação dessas.

No poema, então, vê-se a identificação do poeta com uma posição crítica da história construída, apontando para o não reconhecimento, por parte da população, dos símbolos nacionais e para uma expressão do sentimento e das aspirações populares, fazendo um contraponto a uma memória histórica e cultural.

---

<sup>396</sup> Os outros revoltosos assinalados no livro não teriam ganhado estátuas públicas, resultado de uma consagração política da Nação, pois não a representavam. Apesar de que no Romantismo o índio tenha representado como herói, ainda assim, ele não se tornou representante oficial.

<sup>397</sup> Alfredo Bosi. *História concisa...*, p. 60.

Por isso, a irrisão de Tiradentes como “representante” de uma visão oficial e também de uma vítima dentro da Inconfidência coloca em questão os símbolos nacionais através do próprio mito, pois o poeta opera duas críticas simultâneas, a da intelectualidade e a das formas de se representar os eventos históricos.

Este mesmo tratamento já não se manifesta em outro poema sobre Tiradentes, “A estátua do Alferes”<sup>398</sup>, em que não se encontra o auto-deboche<sup>399</sup>, o que relativiza o rebaixamento do poema anterior.

Os dois poemas se entrelaçam como se continuassem a mesma história. O primeiro narra o sacrifício do herói, enquanto que o segundo mostra o resultado, isto é, o reconhecimento e a consagração do herói ao ganhar estátua na praça. No segundo poema, Tiradentes volta a carga contra as elites que apoiavam a “revolução”, mas que não se colocavam em ação: “Há mais de cem anos guardo / No meu ventre generoso / Uma turma de poetas / Que vivem o dia inteirinho / Tangendo as cordas da lira, / Em vez de atirarem bombas / No marquês de Barbacena / E no rei de Portugal.” (vv.3-10). Está bem claro aí a intervenção do poeta no tempo presente, pois estão no ventre da estátua “há mais de cem anos”, o que denota a continuidade histórica de um evento que permanece e se “presentifica” ao longo do tempo.

Após demonstrar que o símbolo perene, “No meu corpo cabe tudo. / Cabe passado e presente, / Mais do que tudo o futuro.” (vv.12-14), deixa claro que a elite do passado e seus procedimentos se refletem na elite do presente, encarnada no papel de políticos que se utilizam dos símbolos nacionais para seus

---

<sup>398</sup> Cf. Antologia de *História do Brasil*, no Anexo I.

<sup>399</sup> Guilherme Amaral Luz, op. cit.

interesses: “Senadores, deputados, / Se arrancham na minha sombra, / E outros, dentro de mim.” (vv. 15-17). Fica claro, assim, que o poeta ao tratar a história de modo satírico, intervêm no momento presente.

Quanto ao estilo, na forma do *romance*, ambos os textos são escritos em ordem direta, sem muitos adornos retóricos, e sem rodeios. Essa simplicidade da linguagem poética reflete também um posicionamento mais simpático ao interlocutor.

Como dissemos no primeiro capítulo, o poeta, apesar de não pegar em armas, utiliza as armas da linguagem para atacar as estruturas “arcaicas” da sociedade brasileira sua contemporânea. Em 1931, na tranqüilidade da casa de um irmão em Pitangui, o poeta diz em carta a Alceu A. Lima: “Si eu conseguir escrever um grande poema, terei trabalhado mais para o Brazil do que si fôsse pra praça pública pregar liberalismo, etc, a multidão. Para qualquer classe que me transfira, serei infeliz.”<sup>400</sup>

Pelo tom e pela linguagem de *História* não há dúvida que o poeta nesse momento alimenta simpatia pelos de baixo. A linguagem, espelha um posicionamento contra a retórica empolada de uma intelectualidade passadista.

Em *Contemplação*, a figura de Tiradentes é retomada de forma indireta, como “sombra”, em referências esparsas de vários poemas. A título de ilustração, vejamos alguns exemplos de tais aparições no cenário das cidades históricas. Logo no início do livro, em “Motivos de Ouro Preto” (vv. 15-17), aparece junto com outras sombras (poetas, padres) que pairam nas “Ruínas de solares e sobrados”. Em “Romances das Igrejas de Minas” também há alusões deste tipo (vv. 105-9:

“Paredes em faiscado, / consistórios, corredores / Onde vagueiam fantasmas / De poetas inconfidentes, / De padres conspiradores”). Também em “Romance de Ouro Preto” (vv. 85—91: “Torsos de Minas / Dependurados, / Restos roídos / De Inconfidentes / Na cal propícia / Recolocados,/ Sombras vencidas,/ sombras severas/ estranho espólio,/ Solene expõe;”).

Somente “Acalanto de Ouro Preto” - último poema do livro - se refere diretamente ao herói, junto com os “espectros familiares” da cidade que perpassam a obra, como a figura do herói.

Vejamos os versos 9-38 de “Acalanto de Ouro Preto”<sup>401</sup>:

Desponta o primeiro espectro:

Duras algemas arrasta,  
Veste a camisa marcada  
Dos criminosos infames.  
Conversando o crucifixo  
Logo a morte se descobre.  
Ao mirar o povo, exclama:  
“O meu Redentor morreu  
Por mim também deste modo...”  
Ao próprio carrasco beija,  
Curvando-se, a mão e os pés.

Retido pelo barão  
Oscila o corpo no espaço  
Em terrível convulsão.  
Mantendo a corda, o carrasco  
Sobre os ombros do paciente  
Cavalga, abrevia a morte,

---

<sup>400</sup> Carta a Alceu Amoroso Lima, de 23 de março de 1931, citada. Mantemos a grafia original.

Apressa a consumação.  
Tambores rufando abafam  
Do povo infeliz o grito.  
Logo é o corpo esquartejado  
- Germina o sangue do herói –  
E a cabeça trasladada  
Para Minas, pendurada  
Na praça pública, ôi!

Dorme, dorme, inconfidente.  
Nos teus membros reunidos  
Pela técnica divina,  
Dorme, dorme, Tiradentes,  
O sono da perfeição.

O tom grave dos versos acima produz a elevação do herói, retomado agora sob as vestes divinas. Aí Tiradentes reaparece em primeiro lugar, agora como herói comparado a Cristo (vv. 9-38) e, para reforçar isso, o Inconfidente é confundido com “criminosos infames” (v.12) cena que remete à situação do Calvário em que Jesus é representado entre malfeitores. A consagração do herói é afirmada, aqui, através de um forte *pathos* religioso. Tiradentes se volta ao povo, mirando-o e afirmando a proximidade de sentido entre sua morte e a de Cristo, ao mesmo tempo que reafirma a figura de Cristo, imitando-o no tipo de morte e de atitude em relação aos adversários - “Ao próprio carrasco beija / Curvando-se, a mão e os pés.”.

A consagração é reforçada pela descrição mais detalhada do enforcamento e do esquartejamento (vv. 20-33), ao montar uma cena realística com os dados da

---

<sup>401</sup> In: *PCP*, p. 535-6.

imagem histórica do herói, que inclui acentuado tom dramático, lembrando as narrativas dos Evangelhos sobre a Paixão e Morte de Cristo.<sup>402</sup>

Embora os versos finais (34-8), nos quais os membros do herói são reunidos “pela técnica divina”, continuem com a ênfase num *pathos* religioso e na solução metafísica para a morte, constata-se elementos que apontam para uma mirada crítica sobre a história que contemple a presença do povo no momento da execução de Tiradentes.

Os sons dos tambores como que obliterassem a presença popular no evento histórico. A repetição de sons graves e nasalados no verso “*Tambores rufando abafam*” (v. 27), alternada e contraposta pelo som agudo do verso seguinte (“Do povo *infeliz o grito*”) sugerem uma ocultação da manifestação popular no evento representado, porque “infeliz” e “grito” se referem ao *povo* que assistia ao enforcamento. E, portanto, aponta para uma visão em que a população não teria tido participação efetiva nos episódios da Conjuração, a não ser como assistentes.<sup>403</sup> Assim, a condição religiosa do poeta não lhe confere uma posição

---

<sup>402</sup> Ao longo da história religiosa cristã, há uma presença de mártires que foram entronizados no panteão da Igreja, como é o caso dos seguidores de Cristo cultuados como santos. Cf. Michael Löwy. *W. Benjamim: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. Afirma Löwy: “Encontramos o culto aos mártires, de uma outra forma no cristianismo, que fez de um profeta crucificado seu Messias e de seus discípulos torturados seus santos.”(p. 110).

<sup>403</sup> José Murilo de Carvalho afirma: “A falta de envolvimento real do povo na implantação do regime leva à tentativa de compensação, por meio da mobilização simbólica.” (op. cit., p. 55). Na descrição da leitura da sentença: “Cenas lamentáveis de alegria, seguindo-se a cenas lamentáveis de pavor, na sala do Oratório, deixaram-nos provas da fraqueza dos conjurados. Um homem se conservou superior a tudo isso, como o único capaz de salvar a dignidade de seus patriotas, prestes a soçobrar em lamentável naufrágio – Tiradentes.” Lúcio José dos Santos apud Cláudia Callari, op. cit. Diz a autora: “Esta descrição, amparada em narrativa de um religioso, conserva a marca do local (visão de mundo) de sua produção. Quando historiadores, políticos, pintores procuram aproximar Tiradentes de Cristo, ‘transformando-o’ em herói cristão, não estão criando uma representação nova: estão apenas bebendo em uma fonte contemporânea ao evento. E pelo fato de ser contemporânea acabou sendo vista, por muitos, como mais fidedigna.”(Cf. “Últimos momentos dos Inconfidentes de 1789, pelo frade que os assistiu em confissão”, de frei Raimundo

política desconectada da opção pelos vencidos em *História do Brasil*. O *pathos* religioso incorpora, de certa forma, aquela primeira simpatia pelos rebeldes da história nacional.

Mas o Tiradentes consagrado aqui dialoga com o Cristo da quarta parte de “Motivos de Ouro Preto” (versos 89 a 100), que, no meio dessas sombras, é considerado a “extrema assombração”, sendo equiparado aos mártires nacionais e, de certa forma, humanizado e historicizado pelo poeta (“Parece que em sua imensa humanidade/ Aos espectros o Cristo se aparelha,”), fazendo-se carne “de novo” mas que tem o poder de amar a todos, independentemente de seu pecado (“Sua caridade a todos estendendo,/ Mesmo a Joaquim Silvério dá o pão”).

Tal tipo de operação demonstra que, em *Contemplação* há um reforço religioso operado pela reiteração de imagens ao longo do livro, mas isso também denota uma relação dialética entre o sagrado e o profano, pois aí a história sagrada se confunde com a história social. Há um movimento ambivalente pelo qual a imagem do perdão de Cristo humanizado que, retirada do plano da história sagrada, é inserida no da história humana e, inversamente, a história social de Tiradentes é alçada ao plano do sagrado.

Acentua-se, novamente, a transformação nos modos de abordar a história de um livro para outro, indicando também que a mudança ocorrida não se dá de modo a abandonar totalmente o primeiro *pathos* do poeta agora retomado em outro registro.

---

da Anunciação Penaforte. In: *Autos da devassa da Inconfidência Mineira*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1976, vol. 9. Vê-se por isso que o poeta estava sintonizado com o assunto.

Mas é preciso considerar que o aspecto religioso do segundo livro retoma o mito fossilizado pela versão oficial e, portanto, conectado com os mitos de fundação, ao mesmo tempo que inclui o personagem na história sagrada mais geral, por exemplo, ao comparar o Alferes a Cristo, o que mostra que o livro está vazado na “sagração da história” proposta pela Igreja Católica.<sup>404</sup>

Se *História do Brasil* já seria sintoma das perdas históricas - do que poderia ter acontecido, mas não ocorreu -, assim também as sombras de *Contemplação* podem ser lidas como “sintomas”, não só das perdas históricas, mas também de uma reestruturação poética do autor.<sup>405</sup> Assim, a releitura dos eventos do passado em *História* preenche os vazios históricos deixados pela memória histórica que consagrou mitos nacionais, bem como *Contemplação* relê os vazios deixados na própria obra do autor.

Estas releituras são modos de articulação entre passado e presente nos dois textos. Dito de outro modo, há uma reapropriação da história nos livros. Enquanto Tiradentes é retomado como herói, o Aleijadinho é valorizado por sua obra e isso se dá evidentemente pela forma de atuação de cada um, o primeiro pela ação política e o segundo pela ação artística.

No caso de *Contemplação* a releitura do passado literário brasileiro se transforma num trabalho mais lento, mediado pela referência a episódios, escritores e personagens agora revistos por outra lente.

---

<sup>404</sup> Marilena Chauí. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*, p. 70-79.

<sup>405</sup> “[Os sintomas] Ocupam o lugar de alguma coisa que está lá, que insiste na nossa vida, apesar de nunca ter chegado à completa consistência ontológica. Assim, os sintomas são, em certo sentido, os arquivos virtuais dos vazios – ou talvez melhor, defesa contra os vazios – que persistem na experiência histórica.” Erich Santner apud Slavoj Žižek. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003, p. 38.



O espaço comum de aparecimento dessas “sombras” é um cenário específico no qual se cruzam os acontecimentos históricos: a cidade de Ouro Preto. Este *lugar*, onde se passam os eventos relidos pelo autor, traveja os eventos, dando sustentação à versão do poeta, e se constitui no lugar ideal da memória sagrada, pois possibilita abordar a história eclesiástica, dramatizando a combinação da história profana e da sagrada, duas vertentes claramente articuladas no texto.

Em *História* este espaço está oculto, só se mostrando indiretamente no relato sobre Aleijadinho e Tiradentes, personagens pelas quais se identifica a cidade de modo metonímico. Já em *Contemplação*, as descrições oriundas de uma visão acurada do lugar resvalam para a meditação metafísica, numa perspectiva visionária e complexa em que o espaço arquitetônico e a escultura de Aleijadinho são refletidos na arquitetura da obra.<sup>406</sup>

Num esforço de síntese comparativa, e lembrando traços já abordados das duas obras, pode-se dizer que *História do Brasil* desconstrói poeticamente a visão consagrada pela memória histórica, enquanto em *Contemplação* a reconstituição de tal memória se faz pela chave religiosa. Há diferenças de registro: um seria polifônico e aberto, o outro seria monofônico e fechado pela ideologia religiosa, apesar de isso não ser obstáculo para a polivalência da linguagem poética.

---

<sup>406</sup> A tensão entre a religiosidade tradicional e as idéias modernistas está presente em *Contemplação*. O que a modernização do País recusou, sua religiosidade, retorna aí de modo explícito. Um país em que as ilusões da modernização a qualquer preço repudiam o “atraso mental” daqueles que optam por outras vias de expressão individual e coletiva.

Se *História*, com a visão brasileira e carioca amparada no “porrete desordeiro” do primeiro Murilo, resiste pelo choque da sátira contra a ordem de uma memória instituída, *Contemplação*, retomando a cultura portuguesa colonial, o faz pelo contínuo rememorar de tradições soterradas.

No primeiro predomina o tempo cronológico, enquanto no segundo a temporalidade subjetiva e literária substitui a marcação física do tempo. Os “romances” sobre episódios, fatos históricos e personagens são retomados pelos “romances” do segundo livro sobre temas religiosos e fantasmas do passado.

Estilisticamente, *História* trabalha com uma linguagem ligeira e leve, com ritmo martelado, substituída pela linguagem em ritmo lento das ladainhas de *Contemplação*.

Em *História do Brasil* a incorporação de personagens se dá numa ordenação seqüencial de aparecimentos das figuras o que aponta para prioridades e valorizações dadas pelo autor. O Brasil arlequinal da modernidade e o País mítico das origens afro-indígenas da fase heróica do Modernismo, apesar de não serem o núcleo principal das duas obras, estão presentes de modo indireto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção poética de Murilo Mendes, abordada nesse trabalho, nos interessou por possibilitar a reflexão sobre a história e memória histórica no contexto literário que as representa de modo oblíquo e tenso.

Optamos por estudar dois momentos do poeta que permitem analisar como o autor releu a história País, mas que também colocam questões difíceis quanto às tomadas de posição do autor. A reinterpretação que ele faz da história dialoga com representações historiográficas e também literárias do Brasil. Suas imagens poéticas de figuras e eventos históricos estão impregnadas de tensões dos sentidos dos símbolos nacionais.

Entrar no universo conflituoso da poesia significa enfrentar as tensões subjacentes na linguagem que a produz em meio a outras formações discursivas, já que as formas poéticas entretencem relações com as ideologias de sua época, podendo exercer uma função crítica das visões cristalizadas de mundo.

O ponto de vista muriliano sobre a história do País indica, no momento de *História do Brasil*, para uma rejeição de padrões históricos vividos em sua época, assumindo uma forma explícita de combate. Nesse livro, o autor passa em revista alguns momentos da história documentada e se opõe aos imaginários consagrados e às formas estabelecidas de se representar o passado. Sua história satírica do Brasil, com a carga lúdica, subverte valores entranhados na cultura brasileira. O lúdico do livro, com sua leveza, carrega uma tensão cultural no

interior da linguagem poética, o que já ocorria no primeiro livro (*Poemas*), em que é representado um País embevecido com a modernização.

O livro de 1932 é escrito em um período bastante turbulento na história do País. Nele, o poeta dialoga com um momento (Revolução de 30) que poderia ser o de uma transformação social, mas que acaba por continuar com valores e interesses arraigados. Os novos governantes fizeram alianças com as elites econômicas para dar sustentação ao novo Governo (Provisório), o que indicava para um conformismo político. O poeta ridiculariza essas “permanências”, por exemplo, no poema “1930”.

Nesse momento, o escritor trabalhou intensamente com elementos da nacionalidade através da linguagem literária, absorvendo claramente expressões e formas da linguagem popular, mas dialogando também com a cultura internacional. Seu ataque aos vícios da vida política, se utilizava, por exemplo, do registro surrealista, pelo qual criticava a cultura ilustrada brasileira como adorno e como imitação dependente. Sua proposta poética se contrapunha ao mimetismo estético, propugnando uma assimilação crítica dos padrões europeus, o que está presente, por exemplo, em “Canção do Exílio”. A primeira fase muriliana está o signo do Surrealismo que, com a idéia de transformação permanente da realidade, foi decisivo para o dinamismo poético do autor e serviu, nesse momento, como estética de universalização.

O segundo momento aqui considerado se relaciona à *Contemplanção de Ouro Preto*, período em que o poeta procede a uma revisão sobre a formação do País e à própria obra, quando, então, a contribuição dos portugueses e da cultura

colonial brasileira são reinterpretadas com base em outros valores, numa operação em que se cruzam a memória e a história do País.

As posições e conflitos anteriores não são tratados mais de modo explícito, mas estão embutidos no livro ouropretano. Por influxo da arquitetura e escultura religiosa, a história é recuperada pela via da memória literária, através de um trabalho de adensamento da forma e da reflexão sobre o espaço e a história de Ouro Preto.

Nessa fase, o signo religioso se afirma como discurso universalizante na poética de Murilo, ainda que mantenha laivos da estética surrealista. Após sua conversão pública ao Catolicismo, houve uma transformação radical na visão do escritor, passando a considerar a religião como uma tradição universal. Ao mesmo tempo que adere ao Catolicismo como tradição universal, Murilo penetra no interior do País em *Contemplação de Ouro Preto*.

As duas obras reinterpretam, a seu modo, uma cultura nacional tensionada tanto por elementos internos como por dados externos, o que se reflete na transformação operada de um livro para outro. No primeiro livro, a interpretação poética da história se faz pela ótica de personagens que ficaram à margem das construções simbólicas do Brasil, já no segundo, a interpretação incorpora essas mesmas personagens no contexto de uma obra de caráter religioso, consagrando-as.

Cabe notar a junção da cultura erudita e da popular, realizada nos livros em questão. Em *História* o soneto é tratado de forma irônica, mas não é descartado inteiramente, aliás, é utilizado nas estratégias de ataque do poeta. Já em

*Contemplação*, a mesma forma é voltada para a contenção lírico-metafísica. Ao lado do soneto, o poeta utiliza do “romance”, forma de cunho popular, que sustenta boa parte das “narrativas” de ambas. A linguagem das obras é simples, mas em alguns poemas do segundo livro torna-se opaca devido à perspectiva religiosa, o que também marca um conflito entre tema tratado e forma utilizada.

A retomada de eventos passados, ocorre nos textos estudados pela reintegração de informações passadas em novos contextos histórico-estéticos. A partir da reconstrução do passado, a linguagem poética se constitui em instrumento estético na luta contra os paradigmas da memória histórica cristalizada em símbolos. A memória, em suas relações com a poesia, seria, assim, a base de uma compreensão criativa e crítica da história.

Nossa análise tentou captar no diálogo entre as obras, as tonalidades de ambas, e nos permite dizer que, por trás da “tinta azul” de *Contemplação* subsiste, de modo velado, a “tinta vermelha” de *História do Brasil*.

Aqui propomos que a poesia, não sendo só registro das ruínas históricas - além de representar personagens ou eventos - *faz*, ela própria, uma história poética do presente e do passado, construindo novos olhares sobre a realidade. O que ela produz é uma outra forma de olhar o passado, traduzindo, ora aderindo, ora negando, poeticamente os fatos que, tidos como algo “realizado”, são transformados pela vivência artística. Assim, os acontecimentos, ao passarem crivo da experiência poética, transformam-se em evento significativo para as considerações do presente, indo além de um registro frio da realidade.

A prioridade que demos aos textos literários não significa, porém, uma aceitação de que eles seriam portadores de uma aura intocável, pois sabemos

que vários desses textos trabalharam pela construção de uma identidade nacional problemática, portando não propusemos uma visão idealizada do fenômeno literário.

Enfim, a linguagem poética pode propor novas visões sobre a história, sendo ela mesma história viva por instaurar, no tecido da realidade, elementos novos com outras dimensões do social. É no diálogo vivo entre história e literatura que se dá uma outra reconstrução da memória histórica, agora pela via da subjetividade e dos valores poéticos.

Por esses retratos murilianos, mostramos como o poeta assume uma visão dinâmica do País, e portanto, não opera um movimento imobilizante entre passado e presente. Nas imagens poéticas pulsa uma esperança que suplanta uma ótica paralisante da realidade. O seu dinamismo se reflete no modo como trabalha as múltiplas temporalidades, fazendo com que o presente volta ao passado e este seja reenviado ao presente.

Enfim, essas visões do Brasil permitiram a revisitação de um tema de suma importância para a atualidade, pois as imagens que pulsam nos textos do poeta cifram e decifram os enigmas da história e memória nacional, incentivando o leitor a uma releitura da história oculta brasileira, bem instigando a uma percepção mais aguda das representações do Brasil.

## BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

### *Livros*

*Contemplação de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.

*História do Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

*Poemas e Bumba meu poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

*Formação de Discoteca*. São Paulo: Giordano/Loyola, Edusp, 1993.

*Murilo Mendes: poesia e prosa completa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

*Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1996.

### *Artigos*

“O eterno nas letras brasileiras modernas”. In: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira. N. 4, Rio de Janeiro, novembro, 1936.

“A poesia e o nosso tempo”. In Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 25 de julho de 1959, disponível em: <<http://www.cemm.ufjf.br/poesia.htm>>.

### *Entrevistas*

“Lição de poesia”, Murilo Mendes em entrevista a Homero Senna. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon. (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, 168 p. Inaugurada em 13 de maio de 2001, CEMM (Juiz de Fora). Catálogo de Exposição.

“Não quero ser popular”, Murilo Mendes em entrevista a Leo Gilson Ribeiro. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon. (org.), op. supra cit.

### *Correspondência*

Cartas escritas por Murilo Mendes para Mário de Andrade, arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Série Correspondência.

Cartas de Murilo a Alceu Amoroso Lima - Acervo Tristão Athayde (CAALL).



Acervo Bibliográfico Murilo Mendes pertence ao CEMM – UFJF.

## **BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR**

AMOROSO, Maria Betânia. “Passeio na biblioteca de Murilo Mendes”. In Revista *Remate de Males*, n. 21, Campinas, SP, Unicamp, 2001.

ANDRADE, Mário de. “A poesia em 1930”. Em seu *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

\_\_\_\_\_. “A volta do condor”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

\_\_\_\_\_. “A poesia em pânico”. Publicado em seu *O empalhador de passarinho*. São Paulo. Martins, 1939; In: *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. “Tristão de Ataíde”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

\_\_\_\_\_. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno*. São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Fábio de Souza. “Prefácio”. In: *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ANTELO, Raul. “História do Brasil”. In Revista Brasileira de Literatura Comparada.1.1991 ABRALIC/março.1991.

ARAGÃO, Maria Lúcia. *Murilo Mendes*. Poesia., Rio de Janeiro: Agir,1982.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. “Dimensão ‘mineira’ da poesia modernista”. In: *Colóquio/Letras*, n. 25, Lisboa, maio de 1975.

\_\_\_\_\_. *Murilo Mendes*. Ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI Jr., Davi. “A arquitetura da memória.” In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidade/Editora 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. “Murilo Mendes”. In: *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.

- BARBOSA, João Alexandre. “Convergência poética de Murilo Mendes”. In: *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- BORDINI, Maria da Glória. “A representação da história na poesia: o caso Murilo Mendes”. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/ie/histlist/Murilo.htm>>.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. “Pastor pianista/pianista pastor”. In: *Na sala de aula*. 8<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “Murilo e o mundo substantivo”. In: *Metalinguagem*. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CRUZ, Eva Aparecida Pereira Seabra da. *A função de Orfeu e a pedra no caminho em Bumba-meu-poeta e outras obras*. São Paulo, 2005, 162 p., Tese de Doutorado – DTLLC/FFLCH/USP.
- FRANCO, Irene Miranda. *Pânico e flor* (Projeto ético e fazer poético em Murilo Mendes). Campinas, SP: 2001, 179 p. Dissertação de Mestrado – Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp.
- FREITAS, Marcos Cezar de. (org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.
- FRIAS, Joana Matos. *Tempo e Negação em Murilo Mendes*. Porto/Portugal, 1998, 167 p., Dissertação de Mestrado - Faculdade de Letras/Universidade do Porto, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O erro de Hamlet. Poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Território/Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, 168 p. Inaugurada em 13 de maio de 2001, CEMM (Juiz de Fora). Catálogo de Exposição.

INFANTE, Ulisses. “O carioca passa a vida musicando” ou o carioca Murilo Mendes e a música popular urbana. In: *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n. 4/5 (2003). DLCV, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: Ed. 34, 2003.

LEITÃO, Cláudio. “Memória e Identidade em prosa e versos de Murilo Mendes”. In *Ipotesi – revista de estudos literários*. EDUFJF. Vol. 2, n. 2 (2º sem. 1998), EDUFJF, 1999.

LIMA, Alceu Amoroso (Tristão de Ataíde). *Poesia Brasileira Contemporânea*. Belo Horizonte: Livraria Editora Paulo Bluhm, 1941.

LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes poeta e prosador*. São Paulo: EDUC; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001.

LUZ, Guilherme Amaral. “Semeadores do Exílio: poemas para a história das raízes do Brasil”. In *Mneme – Revista de Humanidades*. v.2 - n.3 - fev./mar. de 2001. Disponível no Site [www.seol.com.br/mneme/ed3](http://www.seol.com.br/mneme/ed3).

MACHADO, Aníbal. “História do Brasil”. In: *Parque de diversões*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1994.

MAURO, Sergio. “Um ‘antropófago’ na Itália”. O Estado de São Paulo, Domingo, 13 de maio de 2001.

MENESES, Adélia Bezerra de. “As Canções do Exílio”. In: BOSI, Viviana *et alii* (org.), *O poema: leitores e leituras*. São Paulo, Atelier Editorial, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. “À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes”. In: *Murilo Mendes*. Antologia poética. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976.

\_\_\_\_\_. “Notas para uma Muriloscopia”. In: *Murilo Mendes: poesia e prosa completa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. “Murilo Mendes ou a poética do visionário”. In: *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Top Books, 1992.

\_\_\_\_\_. *A astúcia da mimese*. Ensaio sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. V. 3, São Paulo, Martins, 1945.

\_\_\_\_\_. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

MOREIRA, Elisabet Gonçalves. *Murilo Mendes: uma representação operacionalizada*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1982.

MOURA, Murilo Marcondes de. "Murilo Mendes no início dos anos 30". *Revista do Brasil*. Ano 5 – n. 11/90. Rio de Janeiro, Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Rio Arte/Fundação Rio.

\_\_\_\_\_. *Murilo Mendes. A poesia como totalidade*. São Paulo, Edusp/Giordano, 1995.

\_\_\_\_\_. *Três poetas brasileiros e a segunda guerra mundial (Drummond, Cecília Meireles e Murilo Mendes)*. Tese de Doutorado, São Paulo, 193 p. FFLCH/USP, 1998.

\_\_\_\_\_. "Os jasmims da palavra jamais." In: BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.

MURICY, Andrade. *A nova literatura brasileira*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936.

NASCIMENTO, José Marinho do. *Murilo Mendes e a imagem poética do assombro: análise de poemas*. Santo André, SP: Alpharrabio, 2005.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Crítico de arte*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

PAES, José Paulo. "O Surrealismo na literatura." In: *Gregos & Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. "Acervos de Murilo Mendes". In: SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander Mello. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Itinerário Poético de Murilo Mendes. *Revista do Livro*, 16, Rio de Janeiro, dezembro de 1959.

\_\_\_\_\_. "Introdução". In: *Poemas e Bumba-meu-poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. "Pequena história da *História do Brasil* de Murilo Mendes". In: *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. “Notas e variantes”. In: *Poesia completa e prosa.*, Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. “O retorno de Murilo Mendes”. In: *Os melhores poemas de Murilo Mendes*. Seleção de Luciana Stegagno Picchio. 3ª ed. São Paulo: Global, 2000.

\_\_\_\_\_. “Murilo Mendes 1932: A história do Brasil revisitada.” In *Metamorfosi*, Lisboa, Edições Cosmos, 2001.

RIBEIRO, Gilvan P.; NEVES, José A. P. (orgs.) *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora, MG: EDUFJF, 1997.

RODRIGUES, Marisa T. P.; BARBOSA, Leila M. F. *A trama poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

SANTIAGO, Silviano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia da Letras, 1989.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Bakhtin, Murilo, prosa/poesia”. In Revista do IEA, v. 12, n. 32, janeiro/abril, 1998.

SILVA, Paulina Francis Lopes da. *Murilo Mendes. Orfeu Transubstanciado*. Viçosa: UFV, 2000.

STERZI, Eduardo. “Útil vento humano. Os limites do sublime em Murilo Mendes”. Disponível em <<http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/murilosterzi.html>>

SUSSEKIND, Flora. “Murilo Mendes: um bom exemplo na história”. In *Encontros com a civilização brasileira*. N. 7 – Janeiro de 1979.

## **BIBLIOGRAFIA GERAL**

ADORNO, Theodor W. “Discurso sobre lírica e sociedade”. In: Luiz Costa Lima (org.), *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Edições Francisco Alves, 1975.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. In: *Cadernos de Poesia do aluno Oswald*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- ARENDR, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- . *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- BADEN, Hans Jürgen. *Literatura y convesion*. Trad. do alemão de Luis Alberto Martin Baro. Madrid, Espanha: Ediciones Guadarrama, 1969.
- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- ; Walmir Ayala. *Antologia dos poetas brasileiros. Fase moderna. Depois do Modernismo*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro/Tecnoprint Gráfica S. A., 1967.
- . *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- . *Seleto em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e espiritualidade*. Bauru,SP: Edusc, 2001.
- BARBOSA, João Alexandre. *A Leitura do intervalo. Ensaio de crítica*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- BARROSO, Ivo. "Alphonsus, o poeta das sonoridades siderais". Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ibarroso1.html> acesso>.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BEGSON, Henri. *O Riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, ANO///

\_\_\_\_\_. (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Viviana *et alli* (org.). *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Atelier Editorial, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRESCIANI, Maria Stella; CHIAPPINI, Ligia (org.), *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

CACCESE, Neisa Pinsard. *Festa*. São Paulo: IEB, 1971.

CANDIDO, Candido. *Iniciação à literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T.A. Queirós/Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas da literatura*. São Paulo: Edições de Ouro, 1968.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASATI, Roberto. *A descoberta da sombra*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Trad. Maria de Lourdes Meneses. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Seminários*. O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIAPPINI, Chiappini. *No entretanto dos tempos*. Literatura e história em João Simões Lopes Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

\_\_\_\_\_; AGUIAR, Flávio Wolf de (org.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (org.). *Brasil, país do passado?*. São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000.

\_\_\_\_\_. "Literatura e história. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos". In: Revista Literatura e Sociedade, São Paulo, N. 5, 2000. Edição comemorativa. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_; *Reinvenção da Catedral*. Língua, literatura, comunicação: novas tecnologias, políticas de ensino. São Paulo: Cortez, 2005.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Modernismo. v. 5. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1970.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *O Direito à memória*. Patrimônio histórico e cidadania". São Paulo: DPH/SMC, 1992.

CURY, Carlos R. Jamil. *Ideologia e Educação Brasileira*. Católicos e liberais. 4ª ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1988.

DE DECCA, Edgar S. "Tal Pai, Qual Filho? Narrativa da identidade nacional". In: BRESCIANI, M. S; CHIAPPINI, L. (org.). *Literatura e Cultura no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2002.

DE DECCA, Edgar Salvadori; LEMAIRE, Ria (orgs.). *Pelas Margens*. Outros caminhos da história e da literatura. Campinas, Porto Alegre: Ed. da Unicamp, Ed. da Universidade - UFRGS, 2000.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s/d.



ESTANISLAU, Lídia Avelar. “Memória brasileira: este insaciável objeto de desejo.” In: *Cultura e memória: perspectiva da administração pública brasileira hoje*. Brasília, Cadernos Enap, dez.93 – vol. 1, n. 2.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo Método Confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREITAS, Marcos Cezar de. (org.) *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho”. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/09.shtml>>.

GAY, Peter. *O estilo na história*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. Nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. Companhia das Letras, 2001.

GLEDSON, John. *Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Ministério da Cultura/IPHAN, 2002, p. 41.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*. Construção e interpretação da metáfora. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 1987.

\_\_\_\_\_. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

JAMESON, Fredrick. *O inconsciente político*. Trad. Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras*. Retratos teológico-literários. Trad. Paulo Astor Soethe (et al.) São Paulo: Edições Loyola, 1999.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1998.

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: livros de Portugal, 1952.,

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade. Imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

\_\_\_\_\_. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. *Memória/História*. Enciclopédia Einaudi, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984.

LIMA, Carlos. “Vanguarda e utopia – surrealismo e modernidade no Brasil.” In: *Poesia Sempre*, ano 6, n. 9, Rio de Janeiro: março 1998.

LIMA, Lana Lages da Gama et alli (orgs.). *História e Religião* ((ANPUH). Rio de Janeiro: Fapesp/Mauad, 2002.

LIMA, Sérgio Cláudio de Franceschi. *Surrealismo – Polêmica de sua recepção no Brasil modernista*. São Paulo, 1998, Tese de Doutorado - FFLCH/USP.

LOWY, Michael. *A estrela da manhã*. Surrealismo e Marxismo. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Aires da Mata. *Crítica de estilos*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARITAIN, Jacques. *Arte e poesia*. Trad. Edgar de Godói da Mata-Machado. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

MARTINS, Wilson. *Pontos de Vista*, no. 1. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, s/d.

MEYER, Augusto. *Camões, o bruxo e outros estudos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

MELZOZ, Jérôme. "Ethos et posture d'auteur". In: *Études de Lettres, Revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne. Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité.* 1-2-2005. Edité par Jen-Michel Adam et Ute Heidmann.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". In: *Os pensadores. Textos escolhidos.* Tradução e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* I. 3ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira.* São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em perspectiva.* 15ª ed. São Paulo: Difel, 1985.

NETO, Miguel Sanches Neto, "Cidades mortas – Um cânone tropical 10" . *Gazeta do Povo*, 14.06.2001. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/msanches021.html>>.

NORA, Pierre. "Entre mémoire et histoire". In: *Les lieux de mémoire.* I La République. Paris, França: Gallimard, 1984.

NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo.* Adauto Novaes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Cassiano. "O humor na poesia moderna do Brasil". In: *Breves estudos de literatura brasileira.* São Paulo: Edição Saraiva, 1969.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funciona: as formas do discurso.* 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 1987.

\_\_\_\_\_(org.). *Discurso fundador. A formação do país e a construção da identidade nacional.* Campinas, SP: Pontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Análise de discurso. Princípios e procedimentos.* 5ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PARAENSE, Silvia. *Cecília Meireles: mito e poesia.* Santa Maria: UFSM, CAL, Curso de Mestrado em Letras.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília.* São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Maria Luiza Scher (org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de MM.*; SILVA, Teresinha Vânia Zimbrão da (org.). *Chronicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de MM.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges.* São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

POMBO, Rocha. *História do Brasil.* 19ª ed. São Paulo; Caieiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, s/d.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível.* Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p. 55.

RODRIGUES, André Figueiredo. *O clero e a Conjuração Mineira.* São Paulo: Humanitas; FFLCH; USP, 2002.

SAMPAIO, Teodoro. *O tupi na geografia nacional.* 5ª ed. São Paulo: Editora Nacional; Brasília/DF, INL, 1987.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. "Nasce a academia SPHAN". In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 24 - Cidadania/ Rio de Janeiro, IPHAN, 1996.

SCARANO, Julita. *Fé e milagre: ex-votos pintados em madeira: séculos XVIII e XIX.* São Paulo: Edusp, 2004.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória.* Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SHELLING, Vivian. *A presença do povo na cultura brasileira.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

SENA, Jorge de. *Dialécticas da literatura.* Lisboa: Edições 70, 1973.

SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão.* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso.* São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas.* São Paulo: Ática, 1982.

SILVA, Maria Ivonete Santos; Maria Cristina Franco Monteiro. "O conceito de *convergência*, de Octavio Paz, e sua realização nas obras de Murilo Mendes e

Antônio Francisco Lisboa, o 'Aleijadinho'." Disponível em: <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2803.htm>>,  
SOUZA, Eneida Maria de. "vozes de minas nos anos 40". In: Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. (org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.  
SKINNER, Quentin. *Hobbes e teoria clássica do riso*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2002.  
TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Vozes/Mec, 1976.  
\_\_\_\_\_. *Drummond – a estilística da repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.  
TODOROV, Tzvetan *et alli*, *Linguagem e motivação*. Uma perspectiva semiológica. Trad. Ana Maria ribeiro Filipouski et alli. Porto Alegre: Globo, 1974.  
VILAÇA, Alcides. "Drummond: primeira poesia". In: *Teresa*, revista de literatura brasileira. DLCV/FFLCH/USP. n. 3, (2002). São Paulo, Ed. 34, 2002, p. 18.  
VILAÇA, Antonio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.  
WHITE, Hayden. *Meta-História: A imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.  
\_\_\_\_\_. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2ª ed. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Edusp, 2001.,

## **OBRAS DE REFERÊNCIA**

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. São Paulo: Martins, 1973.  
AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. V. 2. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1958.  
FEREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário de língua portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Rayer. São Paulo: Paulus, 1999.

Geir Campos. *Pequeno dicionário de poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CIRLOT, Juan-eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona, Esp: Editorial Labor, 1969.

FONTINHA, Rodrigo. *Novo Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Revisto por Joaquim Ferreira. Porto/Portugal: Editorial Domingos Barreira, s/d.

LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

SAID ALI, Manuel. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.

TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica*. (A retórica como crítica literária). São Paulo: Duas Cidades, 1988.

### **Sites consultados**

<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando06.htm>

<http://www.unicamp.br/~franchet/cortes.htm>

<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/09.shtml>.

<http://www.secrel.com.br/jpoesia/msanches021.html>

<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/LCA/lca2803.htm>

<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/orientando06.htm>

<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ibarroso>

## **ANEXOS**

## ANEXO I

### ANTOLOGIA DE HISTÓRIA DO BRASIL<sup>407</sup>

IV

CARTA DE PERO VAZ

A terra é mui graciosa,  
Tão fértil eu nunca vi.  
A gente vai passear,  
No chão espeta um caniço,  
No dia seguinte nasce  
Bengala de castão de oiro.  
Tem goiabas, melancias.  
Bananas que nem chuchu.  
Quanto aos bichos, tem-nos muitos.  
De plumagens mui vistosas.  
Tem maçado até demais.  
Diamantes tem à vontade,  
Esmeralda é para os trouxas.  
Reforçai, Senhor, a arca.  
Cruzados não faltarão,  
Vossa perna encanareis,  
Salvo o devido respeito.  
Ficarei muito saudoso  
Se for embora d'aqui.

---

<sup>407</sup> Esta seleção de poemas foi extraída de *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Esta antologia procura destacar alguns poemas que não estão por inteiro no corpo da Tese, mas que são referidos ou parcialmente citados, e ainda servem para dar uma visão de conjunto e para o entendimento do livro estudado.

XIII

CANTIGA DOS PALMARES

Seu branco dê o fora,  
Deixe os nego em páis.  
Nóis tem cachachinha,  
Tem coco ded sobre,  
Nóis tem iaiá preta,  
Nóis dança de noite;  
Nóis rezacom fé.  
Seu branco é demais.  
Praquê que vancêis  
Foi ruim pros escravo,  
Jogou no porão  
Pra gente morrê  
Com falta de ar?  
“Seu branco dê o fora,  
Sinão toma pau  
Aqui no quilombo  
Quem manda primero  
Deus nosso sinhô,



Depois é São Cosme

Mais São Damião,

A Virge Maria,

Depois semo nós.”;

Exerço de branco

Não vale um real,Zumbi aparece,

Mostrou o penacho,

Vai branco sumiu

Crúz credo no inferno.

Seu branco, dê o fora,

Não volte mais não.

XIX

ESTÁTUA DO ALFERES

Eu sou o supremo herói.

Choquei a revolução...

Há mais de cem anos guardo

No meu ventre generoso

Uma turma de poetas

Que vivem o dia inteirinho

Tangendo as cordas da lira,

Em vez de atirarem bombas

No marquês de Barbacena

E no rei de Portugal.

Quem dorme mais é Dirceu.

No meu corpo cabe tudo.

Cabe passado e presente,

Mais do que tudo o futuro.

Senadores, deputados,

Se arrancham na minha sombra,

E outros, dentro de mim.

Se eu não tivesse sofrido

- Por iniciativa própria -

Eles nunca poderiam

Viver nesta pagodeira.

Sou como o cavalo troiano,

Aqui dentro cabe o mundo,

O Avô da farra sou eu.

XXIV

FICO

Eu fico, pois não,

Se a todos dou bem.

Preparem as mulatas,

Recheiem os p´rus,

Avisem os banqueiros,

Suprimam os chuveiros,

Me comprem mercúrio,

Afinem as guitarras,

Previnam o Chalaça,

Aprontem o trolley,

Eu fico, mas vou

Falar com a Marquesa,

Já volto pra ceia.

Falando em comidas

Eu fico, pois não.

XXVII

A PESCARIA

Foi nas margens do Ipiranga,  
Em meio a uma pescaria.  
Sentindo-se mal, D. Pedro  
- Comera demais cuscuz –  
desaperta a barriguiha  
E grita, roxo de raiva:  
“Ou me livro d’esta cólica  
Ou morro d’uma vez!”  
O príncipe se aliviou,  
Sai no caminho cantando:  
“Já me sinto independente.  
Safa! vi perto a morte!  
Vamos cair no fadinho  
Pra celebrar o sucesso.”  
A Tuna de Coimbra surge  
Com as guitarras afiadas,  
Mas as mulatas dengosas  
Do Club Flor do Abacate  
Entram, firmes, no maxixe,  
Abafam o fato com a voz,  
Levantam, sorrindo, as pernas...  
E a colônia brasileira  
Toma a direção da farra.

XXVIII

O PADRE DE FERRO

Este homem não entendeu

O caráter brasileiro.

Quis deitar muita energia,

Acabou se dando mal.

Antes deixar como está

Para ver como é que fica!...

XXXVII

MILAGRE DE ANTONIO  
CONSELHEIRO

O homem não sai

De dentro da igreja.

Há mais de seis meses

Que ele está ali.

O homem não sai.

O exército avança,

O fogo dispara,

A igreja está firme,

O fogo redobra,

O homem não sai,

Não sai nem a pau.

- Demônio de home,

Está com o demônio. -

Atiram água-benta

Na porta da igreja,

O homem não sai.

O homem se ajoelha

No altar lateral

Do arcanjo Miguel.

O santo pegou,

Na torre subiu,

Mostrou a espingarda

Que tem dois canudos,

O exército volta,

Faz pelo-sinal,

O fogo apagou,

O santo respira...

O homem não sai.

XXXVIII

O CHICOTE DE JOÃO CÂNDIDO

Seu marechal, dê o fora,

Senão leva chibatada.

Meu chicote é sem piedade,

Sabe responder ao seu.

Seu chicote é de chicote

Você fez o seu chicote

Foi com crina de cavalo

Mas não deu no seu cavalo,

Deu foi no lombo da gente.

Nos chamou com seu chicote,

Nós agora respondemos.

Você zuniu seu chicote,

Com força, na direção

Da ilha das Cobras, ai!

Nós agora respndemos

Pela voz deste chicote

Que não é feito de crina

Mas que é feito de mar;

Quem zune o chicote é o vento,

Cai no lombo do navio

Onde você se escondeu.

Responda a este assobio,

Depressa, seu marechal.

XXXV

ELEGIA DO DIA 16

Ó amigos do coração,  
Muito obrigado a vocês,  
Me tiraram duma encreca.  
Isto aqui não dá mais nada.  
Quem não foi imperador  
Não avalia o que é pau.  
A herança que lhes deixei  
Muito mal poderá dar  
Para o buraco de um dente.  
Isabel minha filha leu  
“A choça do Pai Tomás”,  
Teve uma pena do escravo;  
Nabuco queria mostrar  
Que tinha estatura mesmo,  
Patrocínio precisava  
Provar que tinha garganta;  
Fui dar um giro na Europa;  
Caiu a sopa no mel.  
Num átimo abrem as senzalas,  
Foi tudo por água abaixo.

Ninguém sustenta a fazenda:

Quem há de plantar café,  
Quem há de colher café,  
Quem catará cafuné  
Pro fazendeiro indolente?  
Mas fizeram muito bem!...  
O navio está apitando,  
Enfeitado com a bandeira  
Formosa que o vento beija.  
Vou passear em Paris,  
Todo ancho na sobrecasaca,  
Vou visitar a Sorbonne;  
Ô meus filhos brasileiros,  
Saúde e fraternidade,  
Não quero saber de encrenas,  
Comigo não violão.

XLIII

HINO DO DEPUTADO

Chora, meu filho, chora.  
Ai, quem não chora não mama,

Quem não mama fica fraco,  
Fica sem força pra vida,  
A vida é luta renhida,  
Não é sopa, é um buraco.  
Se eu não tivesse chorado  
Nunca teria mamado,  
Não estava agora cantando,  
Não teria um automóvel,  
Estaria caceteado,  
Assinando promissória,  
Quem sabe vendendo imóvel  
A prestação ou sem ela,  
Ou esperando algum tigre  
Que talvez desse amanhã,  
Ou dando um tiro no ouvido,  
Ou sem olho, sem ouvido,  
Sem perna, braço, nariz.  
  
Chora, meu filho, chora,  
Ante-ontem, ontem, hoje,  
Depois de amanhã, amanhã.  
Não dorme, filho, não dorme,  
Se você toca a dormir

Outro passa na tua frente,  
Carrega com a mamadeira.  
Abre o olho bem aberto,  
Abre a boca bem aberta,  
Chore até não poder mais.

LVII

FUGA

Lampião fugiu, Lampião.  
Quem é que prende Lampião?  
Aviador nem dinamite  
Não liquida Lampião.  
Nem polícia nem marinha,  
Nem os “secretas” de Deus  
Ninguém segura Lampião.  
Quem te viu e quem te vê?  
Lampião corre que corre,  
Lampião nunca que morre  
- Nem ao menos no jornal. –  
Lampião rouba tesouros,  
Oferece aos jejuadores

Lá na ponta do sertão.  
Lampião faz aliança  
Com bispos e generais.  
Lampião pega toda virgem  
E solta as velhas que vê.  
Lampião clareou, sumiu,  
Relampejou, estourou,  
Lampião virou é cometa,  
Só volta daqui três anos  
Com o rabo do seu cavalo  
Zunindo que nem o vento.  
Eu sei, Lampião não é home,  
Nem demônio, lobisome,  
Nem mesmo ele é Lampião,  
Corre, gira, salta, pula,  
Lampião é isto, é pião.

LIX

1930

1) O Clemenceau das montanhas

No dia 3 de outubro de tardinha

O doutor Olegário Maciel  
Em vez de um fuzil  
Tinha um relógio na mão.  
2) Festa familiar  
Em outubro de 1930  
Nós fizemos – que animação! –  
Um pic-nic com caravinas.  
3) Coração do povo  
O povo há muitos anos que sofria,  
Vai daí resolveu pôr abaixo o papão.  
Chamou o cardeal,  
Lá se foi o papão  
Comer paisagens de queijo na Suíça  
E arejar o cavaignac.  
Mas na hora do navio sair  
O povo ficou com muita pena,  
Contratou banda de música  
Pra tocar dobrados,  
Mandou um bouquet de flores ao  
papão.  
Quase que botou ele  
No governo outra vez.

4) Itararé

1

A maior batalha da América do Sul

Não houve.

2

Soldado desconhecido

Não falta em Itararé.

3

Um padre meu conhecido

Mal chegou no Itararé

Fez o sinal da cruz,

Regimento caiu no chão.

Ninguém poderá negar,

De alma limpa e boa-fé,

Que esta revolução representa

A vitória do “pelo-sinal”.

4

No meio do caminho

Me atacou um delírio patriótico,

Resolvi embarcar pra Itararé.

No meio do caminho

Entrei num botequim,

Tomei um bruto pifão.

Quando acordei

O papão já estava deposto

E eu já era major.

**ANEXO II**  
**ANTOLOGIA DE CONTEMPLAÇÃO DE**  
**OURO PRETO<sup>408</sup>**

MOTIVOS DE OURO PRETO

A Rubens Navarra

2 (vv. 55-75)

A Viúva de Ouro Preto sobe a rua  
[cantando,

Apoiada ao bastão, na cabeça um  
[penacho

De três cores, vestido velho e desbotado  
Cuja invisível cauda arrasta com  
[desdém.

A Viúva de Ouro Preto fala em frases  
[cifradas,

Pesa em partes iguais o mito e a  
[realidade,

O passado e o presente, a alegria e a  
[tristeza,

Declara que decide a guerra no  
[estrangeiro,

Rico e pobre entretém com igual polidez.

A trama da sua vida é feita de fantasmas

Que só se extinguirão no seu último dia:

A Viúva de Ouro Preto é de grande  
[família

Que possuiu fazenda, escravos e  
[palácios,

Privou com a Imperatriz, refinou-se na  
[Europa,

Serviu banquetes em baixelas persas,

Depois tudo perdeu, os membros  
[dispersou,

Resta Dona Adelaide Mosqueira de  
[Meneses,

Vítima da jogatina, a Viúva de Ouro  
Preto

Que vive numa toca de espectros  
[rodeada,

Que inda tem uma pedra onde apóia a  
[cabeça...

A Viúva de Ouro Preto desce a rua  
[rezando.

5 (vv101-142)

Repousemos na pedra de Ouro Preto,

Repousemos no centro de Ouro Preto:

São Francisco de Assis! Igreja ilustre,  
acolhe,

À tua sombra irmã, meus membros  
lassos.

Confrontamos aqui toda a miséria,

Da matéria o desgaste deduzindo

Em nossa vida universal e pessoal.

O rude tempo de aniquilamento,

O rude tempo de desproporção!

Nem nos transforma a companhia do  
[Anjo

Que estendido no teto desta igreja,

Rumando para a terra, em vôo certo

---

<sup>408</sup> Esta seleção de poemas foi extraída de *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



Despede ao chão a lâmpada de prata!  
Entretanto ele é belo: dançarino  
Do sopro da saúde modelado,  
Asas de larga envergadura tem,  
E seus panejamentos apresenta  
Com delicada graça, mas viril.  
Respira o rosto, máquina rosada,  
Um mesmo movimento aparelhando  
A boca, os olhos diurnos e o nariz;  
Carnal vivência o busto manifesta,  
Os cabelos castanhos esparzidos  
Numa desordenada simetria  
O ritmo ajudam da composição;  
Os pés calçados de sandálias gregas  
Formam sólida base ao corpo inteiro.  
Mas não se vale apenas de suas asas:  
Os braços desenvoltos deslocando  
O espaço em torno, rápido, oferecem  
Flores, frutos da terra ao povo fiel.  
Seus ornamentos só brios sintetizam  
Do barroco mineiro austera força.  
Assim o esculpiu na tradução humana  
O escopro genial do Aleijadinho.

Mas de que serve a gratuidade do Anjo,  
Que pode o Anjo ante a angustura do  
[homem  
E a força da caveira desarmada  
Que elevada se vê no tapa-vento?  
Que pode o Anjo ante a manopla imóvel,  
Ante a pátina da morte em Ouro Preto?  
*Kyrie eleison. Memento mori. Kyrie  
[eleison.*

## ROMANCE DAS IGREJAS DE MINAS

A Rodrigo M. F. de Andrade

Minha alma sobe ladeiras,  
Minha alma desce ladeiras  
Com uma candeia na mão,  
Procurando nas igrejas  
Da cidade e do sertão  
O gênio das Minas Gerais  
Que marcou estas paragens,  
Estas sombras benfazejas,  
Estas frescas paisagens,  
Estes ares salutarés,  
Lavados, finos, porosos,  
Minerais essenciais,  
Este silêncio e sossego,  
Estas montanhas severas,  
Esta antiga solidão,  
Com o sinal do seu lirismo,  
Com a cruz da sua paixão.  
Templos de Minas Gerais,  
Das cidades e arraiais,  
Templos em pedra-sabão  
De Sabará e Mariana,  
De Ouro Preto, de Ouro Branco,  
De Brumado a Catas Altas,  
De Santa Rita Durão,  
Santa Bárbara, Congonhas,  
Cachoeira, São João del Rei,  
Tiradentes, Caeté,

Quantas vezes meditei  
Os novíssimos do homem,  
Que o século não consome  
Nem a ciência destrói,  
Nesses templos soberanos,  
De riscos audaciosos,  
De curvas acentuadas,  
De linhas voluptuosas,  
Íntimos, doces, profanos,  
Refinados, populares:  
Que inspiram poesia e dó,  
Nesses Carmos e Pilares,  
Nesses Rosários e Dores,  
Nesses Perdões e Mercês,  
Em São Francisco de Assis,  
Em Nossa Senhora do Ó!  
Em capelinhas caiadas  
Na colina levantadas,  
Vestidas de branco e azul.  
Minha alma desce ladeiras,  
Minha alma sobe ladeiras,  
Desce becos, sobe vielas  
Com uma candeia na mão,  
Procurando a forma altiva  
Da cruz, viva tradição,  
Pedra de ângulo, base  
De rude religião.  
Diviso lívidos Cristos,  
Diviso Cristos sangrentos,  
Monumentos de terror,  
O Cristo da Pedra Fria.  
O Senhor da Cana Verde,  
O Cristo atado à coluna,  
O Senhor morto esticado

Envolto em roxo sudário  
Debaixo do próprio altar.  
Vejo agora mãos chagadas,  
Nossa Senhora de espadas  
Cravadas no coração,  
Coroas de espinhos, vasos  
Por onde escorreu o fel,  
Tíbias, caveiras coroadas,  
Pinturas já desmaiadas  
Nas telas emolduradas  
Em forma de medalhão,  
Figurando o Paraíso,  
A Trindade, a Anunciação,  
O Lava-pés, o Batismo,  
A Morte e a Ressurreição;  
Relicários, oratórios,  
Pelicanos de coral,  
Sinistro baixo-relevo  
Das almas do Purgatório  
Libertas por São Miguel,  
Longas lanças de Longuinho,  
Atlantes do Aleijadinho,  
Portas, púlpitos, profetas  
Marcados por seu cinzel,  
Redondos anjos barrocos  
Que o toreuta retorceu,  
Arabescos sensuais,  
Apóstolos duros, secos,  
Peregrinos medievais  
Revestidos de amplos sacos,  
Marchando com seu bastão;  
Calvários extraordinários,  
Tarja com estrelas e asas,  
Tocheiros, lâmpadas, lustres,

Galerias, balaústres,  
Grades em jacarandá,  
Querubins, anjos-aurora  
De estranhos panejamentos,  
Com as asas espalmadas,  
Lavabos de sacristias  
Feitos de pedra-sabão,  
Tetos altos do Ataíde  
Exaltando a religião;  
Paredes em faiscado,  
Consistórios, corredores  
Onde vagueiam fantasmas  
De poetas inconfidentes,  
De frades conspiradores;  
Oleogravuras mostrando  
A Via-Sacra da Paixão,  
Çarátulas, gárgulas negras,  
Colunas tremidas, gregas,  
Caixas pedindo dinheiro  
Em antiquados letreiros  
De oremus e ora pro nobis,  
Ex-votos comemorando  
Curas por intercessão:  
E a nobre talha dourada,  
Patinada, trabalhada,  
As imagens ressaltando  
De nossos oragos, tantos  
Santos de esgarçados mantos,  
De arbitrárias cabeleiras,  
Roxas, pisadas olheiras,  
Os membros caídos, feridos,  
Desfeitos, desmilingüidos,  
Contemplando comovidos  
O descimento da cruz.

Minha alma sobe ladeiras,  
Minha alma desce ladeiras  
Çom uma candeia na mão,  
Ilumina embevecida  
Seus santos de devoção,  
Companheiros vigilantes  
Da cruz da sua paixão,  
Que deu corpo, força e vida  
Aos templos de pedra-sabão:-  
São Pedro, Santo Isidoro,  
São Gregório, São Leão,  
Santa Bárbara, São Jerônimo,  
São Paulo, Santa Juliana,  
Sant'Ana, São Sebastião,  
Santa Águeda, Santa Mônica,  
São José, Santa Verônica,  
São Francisco, Santa Clara,  
São Policarpo, São João.  
A igreja agora agasalha  
Uma densa multidão  
Que procura comovida  
Nos mistérios redivivos  
Da nossa religião  
Novo alento, luz e vida,  
Sustento, consolação.  
Sinos de bronze ressoam,  
Ressoam sonoros sinos:  
Vejo figuras de orantes,  
Orantes e comungantes  
Com os abraços estendidos  
Orando íntima oração:  
Assim se vê nas pinturas  
Das antigas catacumbas,  
N os mosaicos bizantinos,

Mulheres, moços, meninos,  
Catecúmenos, anciãos,  
Assim oravam outrora  
Os primitivos cristãos.  
Vejo beatos sofredores  
Trazendo bentinhos, fitas,  
Rezando gastos rosários,  
De olhos fixados no céu,  
Velhas bíblicas, severas,  
Nos ombros escapulários,  
Perfil talhado a formão,  
Muitas vestem à maneira  
De senhoras de outras eras  
Com filó preto, fichu,  
Dona Engrácia, Dona Urbana,  
Don' Ana, Dona Juju;  
Irmãos da santa Irmandade  
Encostados às paredes,  
Pensando na procissão,  
Vaidosos nas opas verdes,  
Vermelhas, brancas, violetas;  
Pretos de vela na mão,  
Pretinhas de laçarotes,  
Rapazes em seus capotes  
Cor de cinza e vermelhão,  
Garotinhos retorcidos  
Descendentes dos garotos  
Que inspiraram o Aleijadinho  
Nos anjos do medalhão.  
A grande ação começou:  
A sublime teologia  
Revela a sabedoria  
Do sacrifício inefável,  
Do mistério universal

De que todos participam  
Na terra, no ar, no céu,  
Unidos na comunhão  
Do Deus eterno, uno e trino,  
De um só e mesmo batismo,  
Uma só fé, um só pão.  
Vozes ascendem aos ares  
Que desprezam o cantochão,  
Rompe um canto pela nave  
A Santa Maria Eterna,  
Um canto sentimental  
Que ofende a liturgia.  
Fonte viva, genuína,  
Da santa religião,  
Mas que toca a alma ingênua  
Do povo rústico e chão.  
Agora um baixo-profundo  
Canta um hino de paixão,  
Esconjura o diabo imundo,  
Clama os pecados do mundo  
Em longa lamentação,  
Chorando com gravidade,  
Chorando oculto nas grades  
As saudades de Sião.  
Mas chega a missa ao momento  
De maior concentração,  
Surdo silêncio se faz.  
Abre-se agora o sacrário,  
No seu recesso repousa  
O Cristo em sua nova lei,  
Já que o antigo documento  
Cede ao novo testamento,  
Cede ao novo mandamento,  
Mistério de caridade,

Mistério de santidade  
E total despojamento  
O sacramento do altar,  
Ação da Comunidade,  
Saúde, força, sustento,  
Ante o qual todo elemento  
Se inclina para adorar.  
O celebrante apresenta  
À Santíssima Trindade,  
Em nome da humanidade,  
Ao Pai eterno clemente,  
Ao Filho, Verbo humanado,  
Ao Espírito Divino,  
Unidos na caridade  
Por um nó que não desata,  
O corpo de Nosso Senhor  
Na santa cruz imolado,  
Vencendo assim o pecado  
Pela presteza do amor.  
O Cristo, homem compassivo,  
Deus trasladado do Céu,  
Transferido à dura terra,  
Solidário na sua dor,  
Se reparte nos fiéis  
Que traçam cruces nos ares  
Relembrando a salvação,  
Curvando-se ante os altares  
Onde se aprende, esculpida,  
Em silêncio oferecida,  
Na talha e pedra-sabão,  
Ao culto do Deus criador,  
A história da Encarnação,  
Paixão e Ressurreição  
De Cristo Nosso Senhor.

Murmuram o Agnus Dei.  
O celebrante despede  
O povo "Ite missa est"  
Para este cumprir na rua  
O que no templo aprendeu,  
Depois lê meio apressado  
O evangelho de São João,  
Cosmogonia do Verbo;  
E afinal com o povo todo  
Recita a Salve-Rainha,  
Santa e solene oração.  
Senhora benigna e pura,  
Mãe de esperança e doçura  
A quem todos nós bradamos,  
Gememos e suspiramos  
Neste desterro do céu  
Os olhos consoladores,  
Clementes, a nós volvei,  
Vossos filhos pecadores,  
E mais tarde nos mostrai,  
Espelho de todo o bem,  
Depois de serena morte,  
A face do Cristo, amém.  
A multidão se dispersa  
Nos seus trajos domingueiros,  
Cada um retoma ao lar.  
Minha alma sobe ladeiras  
De Ouro Preto e Mariana,  
De Sabará e São João,  
Evoca no ar lavado  
O drama da Redenção.  
Minha alma sobe ladeiras,  
Minha alma desce ladeiras  
Com uma candeia na mão,

Procurando comovida,  
Procurando comovida  
A cruz da sua paixão,  
Que deu corpo, alento e vida  
Aos templos de pedra-sabão.  
Por isso escrevi um canto  
Com palavras essenciais,  
Baseado na beleza  
Da antiga Minas Gerais,  
Inspirado na grandeza  
Da rude religião,  
Princípio e fim da existência,  
Essência da perfeição,  
Origem de todo o bem,  
Penhor de ressurreição,  
Doutrina de vida inteira,  
Em louvor do Cristo, amém.

#### ADÃO E EVA

A Antônio Joaquim de Almeida  
e Lúcia Machado de Almeida

Concebido da terra, traz o signo  
Da ciência na fronte soberana.  
Astros aponta há pouco modelados,  
O prosperar das plantas acompanha,  
Percorre o boi, sopesa a pedra, absorve  
[o vento,  
Os dedos dedicados à delícia  
De palpar, de tocar, de presumir.  
Homem feito surgiu, salvo da infância,

Ei-lo que se percebe e se harmoniza à  
[terra:  
Pai do universo criado, afim com o  
[Criador,  
A todo ser formado o nome próprio daí.  
  
No jardim de grandezas espaciais  
Sob o dossel das árvores descansa,  
Mas no centro das outras não distingue  
Árvore basilar de alta raiz  
Que no seu cerne esconde o livre-arbítrio  
Do autômato separa o ser consciente.  
Profundo sono o Criador lhe inspira.  
Ajudam esse primeiro sono espesso  
Nuvens, celestes panos desdobrados,  
O abismo, o caos, e a noite sobre a  
[noite,  
Total, íntima noite do princípio,  
Pesada noite, e cega no seu eixo:  
O amplo sono da noite enfaixa Adão.  
E Adão ainda no sono se percebe,  
Liga-se a Deus nessa visão noturna.  
Rios, florestas, animais esperam.  
Sobre o primeiro homem Deus se inclina,  
E outro tipo lentamente elaborado  
Pelo Espírito pairando sobre as águas,  
Desenha-se acabado, nova ação.  
  
Agora forma e fôrma se conjugam,  
Duas sombras primeiras justapostas,  
Pela força unitária aproximadas,  
Ativos elementos a buscarem-se  
Tacteando ainda nos eternos labirintos,  
Palpando-se nos planos pensativos

Das origens, de antigas estruturas,  
De camadas espirituais profundas,  
Da ciência plástica de Deus  
Prevendo a encarnação do próprio Filho.

Repousa Adão nas pálpebras pesadas,  
Repousa Adão nos membros satisfeitos.  
No seu repouso o Criador opera,  
Com os dedos sábios o Criador  
[consagra.

A primeira criação tirou do nada,  
Do próprio homem extrai seu  
[complemento.  
No pó não sopra mais: opera o homem.  
Conhecendo a matéria Ele intervém;  
E o pensamento, em forma concluído,  
Ao seu Espírito integral se mostra.  
Logo convoca o homem do seu sono:  
E na noite de formas familiares,  
De água, animais e astros conjugados,  
No expectante silêncio nupcial,  
No silêncio total da noite sacra,  
Deus lhe diz: "Toma a tua companheira  
Que os Três tiramos de ti mesmo: Eva,  
Carne da tua carne e osso dos teus  
[ossos.

E desde agora macho e fêmea sois.  
Feitos à Nossa imagem e semelhança:  
À Nossa mesma imagem e semelhança  
Em eterno desígnio vos formamos.  
Dominai sobre a terra e os elementos,  
Fundai a vida, perfazei o mundo

Com gerações que esperem Nossa  
[benção".

E, completando assim o plano eterno,  
Sobre o primeiro par impõe as mãos.

ROMANCE DE OURO PRETO (vv. 376-  
451).

Do Aleijadinho  
- Pernas de pedra,  
Tronco de igreja,  
Testa de morro  
Da Minas bíblica  
Que a Santa Bárbara,  
Grã domadora  
Da trovoada,  
Se consagrou,  
Do Aleijadinho,  
Macho escapado  
Ao próprio escopro,  
- Sua obra inteira  
É auto-retrato  
De corpo inteiro  
Revelador -,  
Do Aleijadinho  
Severo ancestre  
Mal-encarado,  
Encapuzado  
No seu furor,  
Alma barroca,  
Fundos refolhos

De obscura raiva  
Guardando em si,  
Na dura entranha  
De penha humana  
Com fortes peitos  
Gerado à luz,  
Do Aleijadinho  
Sóbria lição  
- Suma piedade  
Rígida, austera,  
Na bruta Bíblia  
Cedo assentada,  
De um mundo novo  
Mantido em pedra  
Consolidada  
Na criação,  
Do Aleijadinho  
Força fogosa,  
Grã-liberdade  
Na disciplina  
Do antigo amor  
Movendo os dedos,  
Movendo o engenho  
Com seu vigor,  
Força madura,  
Fundamental,  
Que à alma imprime  
Imperecível,  
Sempre impassível,  
Grave postura,  
Nobre feição,  
Do Aleijadinho  
- Simplicidade  
Dentro do excesso,

Transbordamento  
Não sem rigor,  
Conselho altivo  
Que vence a morte,  
Nutrido a sangue,  
Na chaga inscrito,  
Rasgado a escopro  
- Transverte a dor -,  
Do Aleijadinho  
Que transfixado  
No seu grabato,  
Contempla o Cristo  
Com febre e amor,  
Do Aleijadinho  
Sopro do eterno  
Rolando Minas,  
Gravado em pedra,  
No pau esculpido,  
Firme palpei.

SÃO FRANCISCO DE ASSIS DE OURO  
PRETO  
A Lúcio Costa

Solta, suspensa no espaço,  
Clara vitória da forma  
E de humana geometria  
Inventando um molde abstrato;  
Ao mesmo tempo, segura,  
Recriada na razão,  
Em número, peso, medida;  
Balanço de reta e curva,  
Levanta a alma, ligeira,



À sua Pátria natal;  
Repouso da cruz cansada,  
Signo de alta brancura,  
Gerado, em recorte novo,  
Por um bicho rastejante,  
Mestiço de sombra e luz;  
Aposento da Trindade  
E mais da Virgem Maria  
Que se conhecem no amor;  
Traslado, em pedra vivente,  
Do afeto de um sumo herói  
Que junta o braço do Cristo  
Ao do homem seu igual.

#### CONTEMPLAÇÃO DE ALPHONSUS

(vv.30-74)

Contemplo, amigo, tua ação na terra.  
Em Ouro Preto que te viu nascer  
E te abrigou durante a mocidade,  
A experiência da morte muito cedo  
O eixo transfere da tua vida vã.  
Na igreja do Bom Jesus de Matozinhos  
Plantada lá no topo das Cabeças,  
E onde na pedra o Aleijadinho expõe  
A purificação das almas pelo fogo  
E a piedade do Arcanjo São Miguel,  
A frágil e suave Constança tu noivaste

Que logo o céu ciumento arrebatou  
-Corpo cruzado em campo de açucenas.  
Nesse tempo de resgate e iniciação,  
Tempo de roxo e lágrimas de sal,  
Gerou-te a morte para a luz eterna.  
Desse funesto eclipse a arte irrompe,  
Que austera sobre si própria se curva,  
Liberta de impurezas, e diamante  
De oculta força, aos poucos  
despontando  
Na solidão de áspera clausura.  
Menino eu era, e a estátua se formava  
Ante mim desse Alphonsus exigente  
Que, do mundo nas Minas isolado  
Entre silêncio e torres, trabalhava  
No ofício rigoroso da poesia.  
Desde cedo meu espírito impelido  
Pela força da morte, que alterando  
Minhas próprias origens e meu rumo,  
À borda do vazio me inclinara,  
Desde cedo meu espírito gemendo  
Achou adequação exata nos teus livros  
Que nos lentos serões assimilei.  
O que o clarão de Halley começara  
Anos antes, teus livros perfizeram:  
As galerias da poesia perfurei  
E tua alma encontrei nos corredores,  
Tua alma de presságios contemplada  
Sofrendo na medonha carruagem:  
E o espectro permanente dos teus  
goivos,  
Teus crisântemos, tuas passifloras,  
A aridez de tuas gândaras desertas,  
A nova organização do teu céu roxo

E o palor das tuas estrelas conheci.  
Quase não distinguia mais amor e  
morte...

.....

(vv.364-422)

Ó Figuras supremas do universo  
Que no perpétuo amor vos contemplais,  
Pelos símbolos vivos alterando  
A neutralidade cinza da matéria,  
A rotação dos Três se processando  
Enquanto o germe antigo renovais:  
Fazei vibrar os sinos da consciência,  
Os espectros da fome desatai;  
A alma dos milionários convertei  
Que, agora pastando seu cadáver,  
O penacho da raiva dos planetas,  
Sem o saber, já fazem se inclinar!  
Prendei o Cão, os cárceres soltai,  
Dissolvi fortalezas de terror,  
O clarão dos clarins logo abafando;  
O povo errante desta dura terra  
(Entre sportivo e tigre) transformai.  
Vesti o triste manequim das almas  
.Da rubra túnica da Encarnação!  
Aos poetas devolvi o alumbramento,  
Devolvi-lhes ainda a assombração:  
Que outrora o amor, o sonho e a  
natureza,  
Suas amplas analogia~, alternando,  
Porta maior da Esfera lhes abriu!

O sol tríplice da imensa criação,  
Sol absoluto distribuindo sempre

Do teu peito geral, transformador,  
Tua própria substância que se aumenta  
À medida que vão girando os Três,  
O sol tríplice da imensa criação,  
Tu que geras, redimes e umeias,  
Desdobra sobre os homens teu amor:  
Paz ao mundo sanguento e ferido  
Suspensão à cruz de dúvida e pavor;  
Paz aos seres moventes sobre a terra  
Que solidários são da tua luz,  
Mesmo a todos os seres negativos;  
Que sem o teu poder desnasceriam;  
Paz aos mortos no escuro semeados  
-Aguardam o som da tuba metuenda  
Que, nos últimos tempos retumbando,  
Nova criação à vida chamará;  
Paz ao cimeiro Alphonsus acordado  
Seja no purgatório ou paraíso,  
Ou na chama votiva dos amigos,  
Seja no Livro de volutas graves  
Que sua mão ilustre levantou;  
Glória a ti, luz e núcleo do universo,  
Glória a ti, uno e trino, sempre igual,  
Sempre diverso, ó tu, sol absoluto,  
Sol barroco da enorme criação.  
De mil mundos forrado e constelado  
Que soberbos ornatos infinitos,  
Por dentro e pelo avesso, multiplicas  
Na tua ânsia de tudo dilatar:  
O sol tríplice da imensa criação,  
Que o amor, a morte e outras estrelas  
mais  
Com teu fogo e energia vais movendo  
E até o sem-fim dos tempos moverás.

## ACALANTO DE OURO PRETO

(vv.49-64)

Dorme, dorme, Aleijadinho,  
liberto da zamparina,  
Dorme, dorme, Aleijadinho,  
Dorme o sono dos teus santos  
Em seus terraços de lájeas.  
Dorme, dorme, Aleijadinho:  
Os profetas que geraste  
Nas entranhas da tua arte  
Dão solene testemunho  
Da tua ressurreição.  
Dorme, dorme, Aleijadinho,  
Na tua tenda de Ouro Preto  
Figurada pela noite,  
Com Maurício e com Justino,  
Dorme, dorme, Aleijadinho,  
O sono da pedra-sabão.