



MENDES .
MURILLO **M**: POESIA DE LIBERDADE EM PÂNICO

• ROBSON COELHO TINOCO •

EDITORA

UnB

Lê-se um livro de duas maneiras: passiva ou ativamente. Ao se ler Murilo Mendes e sua poesia que “não se entrega fácil”, é inevitável não ser envolto pela teia de uma percepção ativa em que a vida cultural não se separa de realidades econômicas, políticas e religiosas. Para ele, “antes de ser poeta, se é ser humano” e, assim, a arte verdadeira só pode ser a de hoje e aqui: aquela que destaca o homem histórico-geográfico em seu tempo e espaço vitais. Aquela outra, que só procura o eterno universal, para Murilo Mendes é arte alienada. Penitenciando-se, o poeta antevê nos castiçais das igrejas o contorno sensual da mulher brasileira; pergunta ao Cristo crucificado por que Ele não desprega a humanidade de sua cruz diária. Ativamente, o que se tem dessas interligações (bem compostas) é uma poesia, ao fim, visionária e lúcida; religiosa e matemática; que é fuzil, sem deixar de ser pomba.

MURILO
MENDES.
MM:

POESIA DE LIBERDADE EM PÂNICO



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor
Timothy Martin Mulholland

Vice-Reitor
Edgar Nobuo Mamiya



Diretor
Henryk Siewierski

Diretor-Executivo
Alexandre Lima

Conselho Editorial
Beatriz de Freitas Salles
Dione Oliveira Moura
Henryk Siewierski
Jader Soares Marinho Filho
Lia Zanotta Machado
Maria José Moreira Serra da Silva
Paulo César Coelho Abrantes
Ricardo Silveira Bernardes
Suzete Venturelli



MURILLO
MENDES.
MM:

POESIA DE LIBERDADE EM PÂNICO

ROBSON COELHO TINOCO

EDITORA

UnB

EQUIPE EDITORIAL
Rejane de Meneses · *Supervisão editorial*
Sonja Cavalcanti · *Acompanhamento editorial*
Danúzia Maria Queiroz Cruz Gama · *Preparação de originais*
Yana Palankof · *Revisão*
Eugênio Felix Braga · *Editoração eletrônica*
Capa e projeto gráfico desenvolvidos pela aluna Clara do Prado na
disciplina *Análise Gráfica 2*, com o professor Rafael Dietzsch ·
Heonir Valentim · *Arte-finalização da capa*
Elmano Rodrigues Pinheiro · *Acompanhamento gráfico*

Copyright © 2007 by Robson Coelho Tinoco

Impresso no Brasil

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS Q. 2 – Bloco C – nº 78
Ed. OK – 1º andar
70302-907 – Brasília-DF
Tel.: (0xx61) 3035-4211
Fax: (0xx61) 3035-4223
www.editora.unb.br
www.livrariauniversidade.unb.br
direcao@editora.unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação
poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio
sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Central da Universidade de Brasília

T591 Tinoco, Robson Coelho.
Murilo Mendes : poesia de liberdade em pânico / Robson
Coelho Tinoco. – Brasília : Editora Universidade de Brasília,
2007.
236 p.; 22 cm.

ISBN: 978-85-230-0973-1

1. Poesia. 2. Sociedade. 3. Religiosidade. 4. Musicali-
dade. 5. Dialogia. 6. Modernidade. 7. Leitura. 8. Nação.
I. Título.

CDU 82.09

Agradeço às pessoas que leram partes ou o texto integral deste livro. As observações feitas em cada uma das leituras, e o conjunto delas, possibilitaram sua composição final, ainda que inacabada (segundo o próprio Murilo, o fim se completa mesmo em um novo início...)

S

. SUMÁRIO .

ROTEIRO BIOGRÁFICO

OS RUMOS ESSENCIAIS . 9

INTRODUÇÃO

MUNDO E POESIA . 17

CAPÍTULO 1

PASSADO E FUTURO MARCADOS

NO PRESENTE . 37

1.1 Novo conceito de arte literária . 38

1.2 Anticapitalismo de uma
ação poética revolucionária . 57

1.3 O romantismo: sinal de um
tempo indefinido . 61

CAPÍTULO 2

PROJETO RELIGIOSO DE UM

DISCURSO POÉTICO . 77

2.1 Sobre uma autonomia
poliédrica . 77

2.2 Construção de uma poética inovadora	. 82
2.3 Murilo Mendes: homem-poeta	. 87
2.4 Modernidade e estética neo-religiosa	. 99
CAPÍTULO 3	
UMA POESIA SURREAL E VISIONÁRIA	
3.1 Projeção de uma liberdade em pânico	. 129
3.2 Conjunção visionária: surrealismo em temas românticos	. 138
CAPÍTULO 4	
CONFLUÊNCIA POÉTICA: O MODERNO NO ROMÂNTICO	
4.1 Murilo Mendes por sua poesia	. 161
4.2 Poética muriliana e uma estética nacional moderna	. 178
CAPÍTULO 5	
ALGUMAS CONCLUSÕES	
5.1 Poesia e sociedade tecnológica: (des)encontros	. 195
5.2 O poeta nos três livros: uma quádrupla convergência	. 202
REFERÊNCIAS	. 215

*É preciso reunir o dia e a noite,
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o
[criminoso,
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos
[clarins do sangue.¹*

Murilo Monteiro Mendes² nasceu no dia 13 de maio de 1901, na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. No ano seguinte perdeu a mãe, morta no processo de parto, aos 28 anos. Seu pai casa-se novamente, com Maria José Monteiro, mulher extremamente terna, ternura que leva Murilo a afirmar (*Idade do serrote*, 1968) que riscou do vocabulário a palavra madrasta. Em 1910, a visão da passagem do cometa Halley, com sua imagem brilhante e espacialmente distante, desperta o então menino para a poesia (BARBOSA; RODRIGUES, 2000, p. 37).³ Em 1917, Murilo Mendes, vivendo crises típicas da adolescência, foge do colégio em que estava internado por se recusar a continuar os estudos e a ser tratado como se fosse “somente mais um número de chamada”. Talvez paradoxalmente, data desse período, de crises e novas buscas, o início de suas atividades literárias.

Murilo Mendes, jovem poeta e já com aguçado senso crítico, passa a ser um grande problema para sua família e, em 1920, depois de muitas tentativas em atividades profissionais variadas,

segue para o Rio de Janeiro, acompanhando o irmão mais velho. Lá conhece Ismael Nery, pintor com visão filosófica essencialista⁴ da função da vida no mundo, com quem iniciará sólida e produtiva amizade.

Em 1921, começa a colaborar no jornal *A Tarde*, de Juiz de Fora, escrevendo artigos e textos sobre várias temáticas em uma coluna intitulada “Chronica mundana”. Os anos de 1924 a 1929 podem ser considerados como os de sua formação intelectual quando, por meio de extensas leituras, tem contato com o surrealismo e escreve inúmeros poemas de linha modernista. Colabora, nesses anos, nas primeiras revistas do modernismo, como a *Revista da Antropofagia* e *Verde*.

Em 1929, dando início oficial a sua forte ligação com a pintura, apresenta, no Rio de Janeiro, uma exposição de quadros de Nery e publica em Juiz de Fora, em 1930, pela Editorial Dias Cardoso, *Poemas (1925-1929)*, seu primeiro livro, em que já se percebia uma poesia criativa e vigorosa que, de certa maneira, tendia a refletir criticamente a crise econômica daquele período.⁵ Esse livro, aliás, viria a receber o Prêmio Graça Aranha de poesia.

É fato que Murilo Mendes se revela, desde suas primeiras obras, como poeta consciente de seu momento histórico e artista original, moderno e piadista. Tais características seriam de se esperar, após a multifacetada revolução modernista de 1922, não obstante sua obra também revelasse um forte aspecto de espiritualidade ímpar. Seus poemas já apresentavam uma estrutura e temas que lembravam, a qualquer leitor mais atento, figuras barrocas do Aleijadinho e quadros surrealistas de Chagall, carregados de sensualidade brasileira, ligando o real ao metafísico.

Igualmente sobressai, em sua obra, o enfoque da vida burguesa e uma vida utópica em busca de equilíbrio com a natureza e com as pessoas. Importante é perceber que esse sentido de articulação entre pontos extremados se apresenta por meio de uma *intenção poética*, articulando noções próprias de religiosidade expostas sob imagens surrealistas (apresentada em suas características no Capítulo 2), em que o poeta concilia questões como realidade e sonho, anjos e diabos, Brasil e Europa, nacionalismo e internacionalismo. Pode-se considerar que tal articulação compõe,

desde sempre e como sua marca mais visível, tanto a vida quanto a poesia de Murilo Mendes.

Com o livro *História do Brasil*, de 1932, o poema-piada, criação típica da primeira fase do modernismo brasileiro – fase “incendiária” –, encontra sua manifestação mais requintada e original. Todavia, ao longo dos anos 1950, quando mais se definia a divisão do mundo pela ascendência da Guerra Fria, polarizada entre os EUA e a URSS, e cada nação assumia uma posição de franca dependência de uma dessas duas potências, Murilo Mendes opta, a fim de preservar um necessário equilíbrio estilístico, por excluir esses poemas de tom satírico do conjunto de suas *Poesias completas*.

O *visionário*, livro composto entre 1930 e 1935,⁶ com suas mulheres reais, fluidas e etéreas, plantadas entre sensações de dilúvio e anunciação, talvez seja, juntamente com o futuro *A poesia em pânico*, o mais assumidamente surrealista. Esse “sentido surreal”, aliás, tem forte relação com sua reconversão ao catolicismo, depois da morte, em 1934, do amigo, irmão por opção espiritual e mesmo espécie de “pai social” adotado, Ismael Nery.⁷ A morte de Nery coincide com seus primeiros contatos com o grupo francês da revista *Espirit*.

Depois de *O visionário*, os livros *Os quatro elementos*, escrito em 1935, mas publicado dez anos depois, *O sinal de Deus*, de 1936,⁸ *A poesia em pânico*, de 1938, *As metamorfoses*, composto entre 1938 e 1941, só publicado em 1944 e *Mundo enigma*, escrito em 1942 e publicado em 1945, já revelam poemas no sentido de um Murilo Mendes, começando a se “europeizar”, marcado pela Segunda Grande Guerra. Essa presença do horror bélico no espírito muriliano revela-se por meio de um forte compromisso com a realidade sociopolítica do Brasil e dos países submetidos a todos os tipos de ditaduras, com a abominação à criação da bomba atômica.

Nesse período, e no sentido da ampliação de suas experiências em prosa, escreve *Discípulo de Emaús*, publicado em 1945. Em 1947,⁹ com seu *Poesia liberdade*, o poeta já traz, absorvida em si, vasta experiência acumulada de cantar em poemas os horrores da vida articulada ao prosaísmo de sentenças morais entre filosóficas.

Em 1949, em edição que se tornou rara, é publicado um livro-coletânea em Paris, ilustrado com seis litografias de Francis Picabia, com o título *Janela do caos*, contendo 11 poemas inéditos e o remate de *Poesia liberdade*.

A seguir, em 1954, publica o livro *Contemplação de Ouro Preto*, antologia de poemas que representam um exercício poético saudosista no qual Murilo Mendes, de maneira doce e mesmo dolorida, diz adeus à obra de Aleijadinho, às igrejas de Ouro Preto, a Minas Gerais, ao Brasil. Enfim, dá adeus à constante presença de uma vida, pode-se dizer, tendenciosamente barroco-tropical.

O poeta, entre os anos de 1952 e 1957, viaja muito pela Europa¹⁰ a fim de proferir conferências, e, na Itália, que ele adota como sua segunda pátria, exerce a função de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma. Esse é o período de sua viagem de mudanças íntimas e inevitáveis para o Velho Continente, viagem que, aos olhos dos seus amigos e dos seus discípulos europeus, na verdade jamais se completou. O que caracteriza, enfim, essa “segunda parte” de sua vida – auto-exílio sem retorno – é o profundo sincretismo entre poesia, música e artes plásticas, o que se traduz em uma arte literária que busca seu sentido universal.

Há, nesse período, a produção dos livros de poesia e de prosa em que o Murilo Mendes do “morte: única novidade para os modernistas” (PICCHIO, 1994 p. 976) agora procura desvendar uma Espanha composta por igrejas românicas e poetas universais em livros como *Tempo espanhol*, de 1959, e *Espaço espanhol*, este, inédito quando de sua morte e incluído em *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*, de 1994. O poeta procura inserir-se no centro histórico-cultural de uma Itália de artistas e de ruínas, com *Siciliana*, também de 1959; *Italianíssima*, de 1965, incluindo os “7 murilogramas”, reunidos, depois, no livro *Convergência*. Procura traços brasileiros, mesmo que implícitos, em um Portugal imperial de pessoas e casarios entre monumentos (*Janelas verdes*, também inédito no momento de sua morte).

Esta “segunda vida poética” de Murilo Mendes, italiana no espírito e na visão de mundo, será também marcada, principalmente, pela presença saudosa de um Brasil distante, já inalcançável. Brasil redescoberto em imagens, formas, tons e manifestado

por meio de palavras típicas ou com recordações de uma infância livre e despreocupada em Juiz de Fora, relatadas em *A idade do serrote*, de 1968. Será marcada, também, pela noção de um mundo artístico já pós-modernista, centrado no desenvolvimento de formas poéticas, com inovações oriundas de vários países, sobretudo as referentes à poesia de um Brasil literariamente experimentalista.¹¹

Nesse contexto de buscas e redescobertas, vêm à luz as propostas poéticas contidas em *Convergência*, de 1970, e a prosa experimental de *Poliedro*, de 1972. Auto-exilado na Itália, por conveniência espiritual e necessidade econômica, é agraciado, em 1972, com o prêmio internacional de poesia Etna-Taormina. Nesse período, Murilo Mendes produz, sempre com o uso requintado da língua em que escrevia, poesia em italiano, como a do livro *Ipotesi*, de 1968, publicado em 1977, e poesia em francês, em *Papiers*, também publicado após sua morte. Esses livros, compostos por poemas e prosa tratando de temas variados, ainda revelam um Murilo Mendes que, como os “poetas universais”, e apesar de longos afastamentos da vida de seu país, jamais perdeu a essência do sentido de nacionalidade. Em seu caso particular, na base de sua poesia sempre há como que uma estrutura e conteúdo poéticos essencialmente brasileiros.

Murilo Mendes morre, inesperadamente, de um ataque cardíaco fulminante, no ano de 1975, em Lisboa, onde foi sepultado. Dada tal circunstância de morte, Murilo deixou numerosos textos inéditos que foram sendo publicados, ao lado de republicações de seus principais livros, até praticamente os nossos dias, provando a necessidade de sua presença como poeta, analista e crítico artístico, sobretudo de pintura. Tanto é que, em 1987, em Roma, é publicado o número monográfico da revista *Letterature d'America*, dedicado a Murilo Mendes, com textos inéditos. No mesmo ano é inaugurada em Lisboa a exposição “Murilo Mendes: o olhar do poeta”, organizada por sua esposa, Maria da Saudade Cortesão, e por João Nuno Alçada.

Em 1989, há o lançamento, também em Lisboa, da edição de arte, de 250 exemplares, com ilustrações à tinta da China e duas serigrafias originais de Vieira da Silva, de *Janelas verdes*.

Em 1990, Murilo Mendes é incluído, pela historiadora de arte Caterina L. Virdis,¹² entre os poetas “leitores de pintura”, e sua obra, mesmo atualmente, é tema de estudos acadêmicos, além de freqüentar páginas especializadas dos jornais e das revistas mais importantes do país.

. NOTAS .

RB

1. MENDES, Murilo, 1994, p. 431.
2. A seqüência desses dados biográficos é baseada em PICCHIO, 1994; ARAÚJO, 1972 e 2000; MOURA, 1995.
3. “O Caos, temível e fascinante, quando recuperado, dá início à Idade de Ouro, marcada pela ‘Passagem do cometa Halley. A subversão da vista. A primeira idéia do cosmo” (PICCHIO, op. cit., p. 897). Comentários sobre a obra de Murilo Mendes *A idade do serrote*, com citação dele próprio.
4. Esta questão fundamental em Murilo Mendes, referente ao essencialismo com suas características religiosas e artísticas, será melhor analisada ao longo dos capítulos.
5. *Crack* da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, com reflexos negativos, praticamente, no mundo inteiro; Revolução de 1930, no Brasil.
6. Composto por três partes, numa clara relação ternário-cristã – a da Santíssima Trindade –, este livro foi publicado somente em 1941.

7. Murilo Mendes, que também no ano de 1934, em parceria com o poeta Jorge de Lima, publica o livro *Tempo e eternidade*, desde criança possuiu um forte espírito católico, oriundo da base de sua família, essencialmente religiosa. Seu projeto poético, de uma “poesia de revelação cristã”, continha um nítido componente ético-filosófico de busca do despojamento estético, do sentido de uma Igreja original, do real revelado pelo transcendente.
8. Este livro, de poemas em prosa, não obteve grande sucesso de público e de crítica.
9. Neste ano Murilo casa-se com Maria da Saudade Cortesão, também poeta, filha de Jaime Cortesão, célebre historiador e um dos líderes do antifascismo (portanto, renegado pelo governo franquista), que se exilou no Brasil durante as décadas de 1940 e 1950.
10. Missões culturais na Bélgica e na Holanda; conferências na França; o governo franquista, da Espanha, nega-lhe o visto de entrada para exercer funções de professor de literatura brasileira.
11. Murilo tinha admiração e interesse muito grandes pelo desenvolvimento da poesia concreta com suas variadas vertentes e, sobretudo, pela poesia matemático-lírica de João Cabral de Melo Neto, que sempre lhe serviu como um tipo de referência. Aliás, o poeta pernambucano dizia o mesmo da poesia de Murilo Mendes.
12. *Vermeer in Murilo Mendes, Il flauto di pietra. Forma e modelli: leggibilità della pittura*. Pádua: Pagus, p. 50.

I

Mundo e poesia

. INTRODUÇÃO .

Eu tenho sido toda a vida um franco-atirador. Procuo obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos.¹

Como poeta mais admirado pelo excentrismo literário do que pelo entendimento crítico de sua produção e, sob essa óptica, às margens da corrente lírica nacional, Murilo Mendes ainda não foi suficientemente compreendido por alguns estudiosos e muitos leitores (ARAÚJO, 2000, p. 113).² Tal incompreensão é notada desde Mário de Andrade, com suas análises sobre a poesia de 1930,³ até o presente, em parte pela crítica acadêmica e por alguns críticos *ad hoc* que escrevem nos grandes jornais de circulação nacional. Leve-se em conta, ainda, listas de autores, em manuais didáticos, destinados a preparar candidatos a exames vestibulares e concursos públicos.

Nesse sentido de funcionalidade, a imposição das opções da crítica especializada,⁴ aliada a interesses didático-mercantis (considere-se aqui as listas de livros e autores “impostos” pelas editoras às escolas públicas e privadas de vários níveis de ensino), representa a causa/conseqüência naturais do “estranhamento” que a poética muriliana desperta no leitor da lírica tradicional. Estranhamento, aliás, que já demonstra a marca visionário-religiosa impressa nessa poética de conceitos que apresentam e escondem sentidos; de imagens metafóricas construídas por uma linguagem original; poética de versos que, ao buscarem a individualidade na impressão

pessoal de cada leitura feita, se universalizam no conjunto temático de sua expressão.

Tristão de Athayde, quanto ao primeiro livro de Murilo Mendes, em análise antiga, mas ainda atual, considera que “ele marca, não como a *Paulicéia*, uma época, mas um estado de espírito” (MERQUIOR, 1996, p. 70). Assim, a obra de Murilo, sobretudo a composta pelos livros ora considerados (*O visionário*, *A poesia em pânico* e *Poesia liberdade*), guarda íntima condição *essencial*⁵ de não meramente renovar a tradição lírica nacional, mas busca reaproximá-la dos motivos e das tendências da vida moderna. Para além de toda renovação programática, o poeta, originalmente, acrescenta às fórmulas/formas poéticas algo de *estranhamente* novo; algo, na verdade, ainda impraticado. Esse *algo novo*, apresentado como parte integrante da literatura brasileira desde 1930, é uma poderosa e crítica mistura de religiosidade e pós-sur-realismo, de modernidade e universalismo visionário.

O Murilo Mendes que se encontrará ao longo destas páginas é aquele poeta que, modernamente romântico, fica às margens da evasão inútil da realidade, do nacionalismo que se nega à universalidade das relações, do lirismo projetado entre egocentrismos modernizados e nostalgias ensimesmadas. Moderno e romântico, Murilo não se adapta a angústias e a paixões que cumprem somente a função de *gerar* poemas que tratam de angústias e paixões. Ao não se adaptar, o poeta *constrói-se* como visionário de uma sociedade produtivamente artística e adepto religioso de uma igreja, como ele próprio considera, “atuante, simples e criativa” (1968). Por esse seu romantismo tão particular e moderno, Murilo Mendes enfrenta, questiona e desvenda o mundo (o seu próprio e o das pessoas) em suas mazelas e delícias, em seus des-caminhos e encontros, em suas perdas e conquistas.

Como elemento integrante desse sentido poético de moderno romantismo, há em Murilo Mendes um conteúdo surreal-latino que, segundo José Guilherme Merquior (PICCHIO, op. cit.), revela um onirismo apenas como técnica de participação. Assim, como tipo de alucinação na forma exaltada de engajamento, Murilo Mendes expressa, e trabalha sobre, o lirismo que não rejeita nenhuma das funções intelectuais. Ao buscar, dialeticamente, a

compreensão lírico-racional de sua época, produz poesia como reflexo ético-estético de indignação, de pavor contra as misérias que o século impõe ao homem.

O ângulo de entrada para recepção dos temas na poesia muriliana bem mostra o que, de certa maneira, é imperceptível pela posição crítica que aceita simplesmente as exigências técnicas, adaptando-se a elas, de um período social e artisticamente confuso. Ao escolher a simplicidade, essa poesia revela a presença da(s) realidade(s) por meio da opção fundamental pela complexidade da natureza humana. Revela o sentido sensual e religioso, o natural e o espantoso, o clássico e o pós-moderno, a vida e a morte que se fundem no processo de revelação e crítica dessa natureza humana brasileira e mundial – Murilo Mendes, mesmo pela necessidade íntima de se “estrangeirar”, nunca deixou de ser o que essencialmente foi: um incorrigível visionário brasileiro.

No sentido de articulação desses elementos na moderna e romântica poesia muriliana, e com a intenção de ampliar o entendimento de sua expressão, o interesse pelos livros destacados (*O visionário*, composto entre 1930 e 1933, mas publicado somente em 1941; *A poesia em pânico*, de 1938, e *Poesia liberdade*, composto em 1947) deu-se por três questões abrangentes, tanto quanto essenciais, pelo que apresentam, nas duas primeiras e assim, reunidas, pelo que revelam, na terceira:

- 1) os dois primeiros livros apresentam uma poesia particularmente surreal-romântica, interligada, em suas variações de temas e formas, à questão fundamental da presença da religião na vida do poeta. Essa presença foi poderosamente reafirmada com sua reconversão ao catolicismo, tendo seu ápice no ano de 1934, com a morte do amigo e mentor filosófico Ismael Nery;
- 2) o terceiro livro, sempre considerando uma poética de base moderna com marcas românticas, é o que mais deixa visível sua tendência para a poesia social.⁶ É do período dessa produção que se instaura o que o próprio Murilo Mendes chama de “sua divisa”, acontecida entre as viagens à Europa e sua mudança definitiva para a Itália, de onde perceberia mais

intensamente o mundo e seus conflitos. O poeta perceberia o mundo brasileiro de uma distância que, na verdade, jamais o afastou de nossos próprios conflitos e injustiças sociais. Murilo Mendes liberta-se, não sem marcas profundas em sua mensagem de libertação, de uma poesia ainda amarrada às suas origens (praticamente toda sua produção anterior);

- 3) esse conjunto poético revela-se diluído em um pessoalismo criativamente lírico exposto entre imagens, versos, formas, remontagens visuais, conceitos e percepções. Revela-se moderna base romântica que resulta de tripla influência: uma advinda do romantismo clássico, típico em suas origens européias; outra, marcada pelo pós-romantismo como consequência típica do modernismo e suas primeiras manifestações pelos finais do século XVIII e inícios do século XIX; a terceira, fundada na opção ético-estética do poeta pela confluência da arte na vida, apresentada aqui como sua influência mais marcante e original.

Tal influência é característica da própria visão modernamente romântica do poeta sobre a pessoa, o lirismo, sua relação com a modernidade, com a arte, a caridade, o prazer, o pecado. Elementos que, desarrumados mundialmente pela confusão estética de uma arte (em uma vida) de vanguarda, se arrumam na composição de um conceito geral de vida social, articulada aos atos concretos, diários. Para Murilo Mendes, tal composição representa um “peso negro” a comprimir a própria alma humana entre artefatos inúteis, revelados por uma produção útil de poesia (expressa pela pena-caneta do poeta), em que:

*A negra pena
Comprime a alma.
[...]
A negra pena
Sem remissão,
Que, morto o homem,
Lhe sobrevive*

*Em novas formas,
Antiga pena,
Futura pena,
Eterna pena.*⁷

O conjunto desses três livros representa um panorama significativo da produção de Murilo Mendes que vai desde suas primeiras manifestações⁸ até, pode-se dizer, a apresentação de suas últimas fases, melhor dizendo, manifestações poéticas, em finais da década de 1950 – marcadas pelo estranhamento lírico-racional de produções como *Siciliana*, *Tempo Espanhol*, *Poliedro*, *Convergência*. Os livros compõem, assim, um campo fértil de análise aberto a leituras que se proponham a uma investigação antes centrada na percepção ético-estética do autor, que se busca como ser humano e poeta, do que em questões tipicamente técnicas de uma estrutura de textos compostos em versos.

É importante perceber que uma análise não pode se aventurar a “decodificar” mais do que o próprio *poema* oferece como possibilidades de leitura e que há limites a serem percebidos e respeitados. Como “obra aberta” (ECO, 1976), o poema oferece o perigo de uma abertura/decodificação atrelada a caminhos subentendidos, obrigatoriamente, a uma tendência crítica qualquer. Caminhos que revelem, ao próprio analista e leitores, na verdade, só mais uma simples visão pessoal e emocional do que propriamente a análise técnica da mensagem veiculada ao longo de versos, imagens, ritmos, intenções.

Sob o ponto de vista do reencontro com um sentido de religião do presente, com a crítica à guerra e a necessidade íntima de produzir arte original sem delimitações sociais (“a poesia deve ser de todos”, defendiam os surrealistas), o surrealismo muriliano surge como tipo de movimento do antiindividualismo. Assim, ao representar um período muito especial de produção do poeta, a releitura desses três livros revela um quadro demonstrativo de como Murilo Mendes foi influenciado por algumas questões típicas da modernidade, ao mesmo tempo em que as recriava liricamente. Essas questões dizem respeito a elementos como:

- a presença de uma cultura moderna, estabelecendo novos conceitos de análise e entendimento, representada por um lirismo contemporâneo, marcadamente mais crítico;
- o sentido pessoalíssimo de escapismo como meio de observar melhor suas condições de existência e não como simples rota de fuga de uma dada realidade inexorável, essencialmente capitalista;
- o intercâmbio de informações que passam a ser valoradas por sua condição mais de verossimilhança do que de verdade efetiva;
- a perda do sentido humano com relação ao objetivo primeiro de tudo: o próprio homem e sua condição existencial.

Estruturada sobre uma base que busca o sentido do que seja moderno em uma expressão romântica, a poética muriliana absorve mais finamente os acontecimentos que a cercam, percebendo uma sociedade que vive de conflitos e individualismos. Todavia, o poeta crê firmemente que pode servir a um fim utilitário e harmonioso, pois:

*Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.⁹*

O surrealismo (e dele, o surrealismo brasileiro do poeta), mesmo não sendo o interesse deste livro, representa elemento dos mais importantes para a compreensão da estrutura poética muriliana, orientada mais para o conteúdo do que propriamente para a forma, apesar da força dessa presença, como manifestação de sua visão de vida, de homem e de arte. O próprio Murilo Mendes, ao afirmar que “não sou meu sobrevivente, sou meu contemporâneo” (BARBOSA; RODRIGUES, op. cit., p. 72), oferece nítida pista da importância dessa noção de *estar ao lado do tempo que se vive*, o que implica estar ao lado das outras pessoas vivendo esse tempo. Assim, revela a intenção do poeta em, mais do que ser lido, ter sua poesia assumida como tipo de extensão espiritual do *outro* que o lê.

Romanticamente, esse *outro* representa para ele a tentativa de rearticular o sentido lírico como base da ação humana, em uma época moderna marcada pelo utilitarismo das ações e dos interesses imediatistas. Época que se levanta como obstáculo para mudanças reais (e espirituais) de uma sociedade marcada, também, pela estética oficial de um romantismo ultrapassado em suas próprias regras de “dizer o já dito”.¹⁰ Contra isso ou, antes, a favor da vida e da arte, a poética muriliana problematiza o período moderno com marcas vigorosas de imagens multifacetadas, ritmos desconexos e cortantes ao mesmo tempo em que são fluidos, finos, leves, e constata que “a marcha das constelações me segue até no lodo”.¹¹

É importante considerar essa poética – “conciliadora de contrários”, segundo Manuel Bandeira (PICCHIO, op. cit., p. 53) – na medida em que se avaliam os motivos de desentendimento e dificuldades de sua aceitação pelo público leitor. Ainda, no sentido do aprofundamento da análise dessa presença modernoromântica, perceber que ela apresenta informações referentes à verificação da relação entre o momento moderno, vivido essencialmente pelo poeta, à questão da presença de seu *ethos* poético religioso e à manifestação de um romantismo pessoal, agônico e atento à realidade circundante. Esses elementos tornam-se inseparáveis na composição de sua vida de pessoa e poeta como ele próprio, várias vezes, fez questão de frisar, sobretudo ao longo desses seus três livros. Ao resumir todas essas questões, o poeta avisa que

*Eu tenho solicitude filial pela Igreja
E sofro quando vejo os seus membros manchados.*¹²

A reavaliação dessa poesia precisa considerar o leitor como ser social e que mesmo a leitura por pura fruição, por mero deleite, revela um tipo de posicionamento ideológico.¹³ Essa proposta considera que o texto, na verdade, são três: o texto intuído pelo autor, o texto efetivamente escrito e o texto lido (com as próprias intuições de um leitor que precisa estar atento a essas questões fundamentais). Nesse sentido, alie-se a tal *esquema de leitura* a original

intenção lírico-visionário-surreal de Murilo Mendes como parte de seu projeto estético que comprova, inicialmente, a presença de uma essência modernamente romântica em sua produção poética.

Entender a obra, determinando-a em seus níveis de informação, seria paradoxalmente indeterminá-la por meio de elementos que não prescindem da interpretação do leitor (EAGLETON, 1998, p. 107). Retomando Octavio Paz (1982),¹⁴ tais elementos podem ser interpretados de inúmeras maneiras, certamente conflitantes entre si. Nessa linha, o sentido de essencialismo *versus* totalidade muriliano articula-se pela representação de uma forma como categoria de auto-reflexão, e o significado referencial passa a ser considerado elemento extrínseco. Dicotomicamente, o poeta assinala:

*Minha alma e um globo de fogo
Que se consome sem acabar.
Meu corpo é um estrangeiro
A quem levo pão e água diariamente.*¹⁵

Como corpo estrangeiro em si mesmo, a intensidade ético-religiosa em Murilo Mendes – e nela o aproveitamento, ao máximo, de todas as propostas surrealistas desenvolvidas sobre um contexto poético próprio – funda um desenvolvimento estético. Tal desenvolvimento dá-se entre visões religioso-barrocas, envolvidas por condições tropicais-sensuais, em que a mulher é apresentada como espécie de deusa libidinal. A própria igreja refaz-se – num jogo entre *eros* e *thanatos* – de formas e curvas femininas e, nesse “conflito conciliatório”:

*Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.*¹⁶

Em tal contexto de conflitos e percepções, a *ética da caridade* muriliana traz selada em sua essência a dialética do “ilusório factual” desses acontecimentos. Ela é considerada instrumento poderoso para se estabelecer uma crítica radical à civilização urbana e industrial de então, nos seus ciclos produtivos, notadamente

burgueses. Avalia-se, ainda, que Murilo, ao se referir a um passado (real ou imaginário), não opta necessariamente pela orientação reacionária ou regressiva e que essa opção pode ser revolucionária ao mesmo tempo em que continua conservadora. Enfim, tal sentido dialético aproxima-o e afasta-o de sua fé ante as pessoas e o mundo:

*Minhas idéias, abstratas,
De tanto as tocar, tornaram-se concretas:
São rosas familiares.¹⁷*

Uma nova percepção de romantismo como instrumento de expressão/ação anticapitalista e revolucionária (LÖWY; SAYRE, 1995) é elemento que, na poesia de Murilo Mendes, possui forte relação com sua visão modernamente romântica. Tal percepção oferece melhor entendimento da função do *agir* romântico, inserido em um contexto moderno, como atitude renovadora do poeta diante de sua comunidade, de seu país, de seu tempo histórico. Essas questões que relacionam romantismo (e, note-se, o próprio sentido subjetivo do ser humano) e pragmatismo, em uma sociedade de consumo estritamente utilitarista, são fundamentais em Murilo Mendes. Nos três livros, são muitas as imagens centradas em formas femininas como sentido de presença e afastamento, eternidade e passagem:

*A mulher que escolhemos, a única e não outra
[...]
Esta é a que rompe as grades do nosso coração,
Esta é a que possuímos mais pela ternura que pelo
sexo.¹⁸*

Mulher que o poeta possui menos pelo sexo e mais pela ternura nascida da solidão e, nela:

*A mulher do deserto
Pensa nos seus amores infelizes,
[...]*

*Depois não pode mais pensar
Porque o tempo é pouco para pedir água.¹⁹*

Tempo escasso, de amores furtivos, passageiros, velozes como cometas perdidos:

*Que me importam os sinais da comunidade
Se posso enlaçar o busto da mulher-cometa?²⁰*

A poética muriliana apresenta-se por meio de profundos questionamentos críticos, mesmo que não explícitos, sobre o poder social dos interesses econômicos, sobre os projetos das nações em oferecer requintadas estruturas urbanas – em um mundo fincado entre guerras, mortes, injustiças, amores volúveis –, sobre propagandas do bem-estar tido como algo, até, politicamente correto, todavia ineficaz à comunidade.

Tais questões, aliás, possibilitam uma investigação muito fértil para a base textual dessa poética, no sentido mesmo de adentramento pelo mundo literário de Murilo Mendes. Mundo que se mostra com sua poesia marcada por uma rigidez estético-conceitual que só à primeira vista parece ceder à presença de contenção emocional, de a-ritmismos, de religiosidade exacerbada, no entender de alguns críticos.²¹ Poesia que se apresenta nítida e fluida por imagens como:

*As máquinas atiram hélices no espaço
Onde os deuses futuros
Nascem num tropel de raios e de ancas.²²*

Tais características fundamentam o sentido de produção de um poeta que *se procura e se questiona* como pessoa moderna e ser romântico. Procura e questionamento de quem quer saber, já sabendo:

*Quem sou mesmo eu?
Sou um retrato de antepassado.
[...]²³*

Retrato de antepassados que, como tipo de antifantasma, se movem e se agitam pelas ruas das cidades. E os sentindo, o poeta pergunta:

*Quem são estes fantasmas que se movem nas ruas
Agitando bandeiras, levantando os braços, tocando
tambores?
[...]²⁴*

E, assim, tocando seus tambores, querem saber tanto quanto o poeta quer saber:

*[...]
?Quem lhes trouxe ternura e presentes – em vida.
?Quem lhes inspirou pensamentos e amores castos
– em vida.
?Quem lhes arrancava das mãos as espadas e o fuzil
– em vida.²⁵*

É importante perceber que o fio condutor dos poemas de Murilo Mendes se fixa justamente naquilo que neles pode parecer distinto à expressão da poesia: a representação, pela poesia, das necessidades do homem-em-si para que não se transforme em mais um homem-massa, sem noção de seus valores existenciais e sociais. Busca incessante, e geralmente solitária, essa representação revela-se nos poemas como *engenharia poética* exposta em construção rígida e sensível: a própria expressão da alma do poeta, erguida sobre essa base frágil que, para ele, é a natureza humana. Com a força dessa alma, o poeta avisa que:

*Deram-me um corpo, só um!
Para suportar calado
Tantas almas desunidas
[...]
Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas.²⁶*

No sentido de uma expressão original, os poemas servem de delimitadores a essa manifestação poética singular em que, articulados, compõem uma *obra estranha*. Tal obra vem sendo redescoberta, ainda, com pouca presença em livrarias, marginalizada pelo didatismo, por vezes tendencioso, de livros escolares. Quanto à universidade e seus estudos, é analisada, geralmente, como resultado da visão parcial de uma poesia, na análise precisa de Murilo Marcondes de Moura, “que não se entrega facilmente” (RIBEIRO; NEVES, 1997, p. 42); poesia que, sem ser hermética, foge a uma análise que se preste a cumprir sua função imediatista de revelar o “escondido” sobre o dito do verso.

Em Murilo é preciso perceber a pretensa contradição *modernismo versus romantismo*, entendendo esse ponto central: poesia original – produto final de conteúdo temático multifacetado –, ela se expõe como manifestação modernamente romântica que busca sua transformação em tipo atual²⁷ de objeto poético real e religioso. Por meio desse objeto, o poeta e seus leitores, como seres humanos, podem ser religados pela necessidade de expressar, e receber, uma mensagem poética e, nessa articulação, entenderem melhor e mais livremente o mundo, o sentido da beleza, do prazer, da caridade como parte de tudo que *É*, pois:

*Não se trata de ser ou de não ser.
Trata-se de ser e não ser.*

Como conjunção de uma necessidade expressiva, confluência ético-estética de sua visão de mundo e arte, Murilo Mendes revela-se um poeta atormentado pelo mundo à sua volta. Assim, além de ser mais que típica poesia modernista, delimitada por questões formais e/ou conceituais, essa tripla produção muriliana apresenta-se, modernamente, também marcada por uma visão romântica de mundo, arte e pessoa – visão integradora – no sentido contrário de um egocentrismo religioso,²⁹ que privilegia uns em detrimento de outros.

A poética muriliana, nesses três livros, trata dos ecos solitários de sua proposta de vida solidária. Trata, ainda, da função de uma arte não utilitarista, da angústia pessoal em desvendar a

natureza humana e do sentido apartidário da ação revolucionária que nortearam sua poesia. Note-se que tais elementos se articularam, para o poeta, como tipos de exigências sociais e materiais ao lado da figura, “metafisicamente concreta”, de seu Deus católico (melhor seria dizer supracatólico, na busca de um sentido mesmo ecumênico).

O que aqui se entende, então, como *moderna visão romântica* muriliana se revela como ponta aparente de assumida proposição poética com intenção de indicar uma convivência interpessoal fundada na ética, no respeito mútuo, na liberdade de transcender. Tal convivência dá-se sem sentimentos de culpa, sem a noção de pecados carnis instituída por uma sociedade político-religiosa que teme a si própria, às suas vontades e aos seus prazeres (artísticos, eróticos, místicos, etc.) legítimos, mas impedidos de se manifestarem. Entre imagens cruas e leves, constatações objetivas e sentimentais, ritmos cortantes e fluidos, musicalidades finas e descompassadas, essa poesia constata que

*Um homem aparece
Lutando com o batismo,
[...]
Louvai o homem
Que sonhando se arrisca
Louvai-o, posteridade dos famintos.³¹*

Poesia instigante e simples em sua essência, mesmo que por vezes “difícil”, ela se oferece para ser desvendada e não nega nada para esse desvendamento, para sua descoberta como objeto poético gerado por emoção e razão. Com uma poesia construída, em si, para o *outro*, Murilo Mendes revela-se como poeta modernamente lírico que assume a função de ser arquiteto de uma poética às vezes mal entendida, às vezes relegada a planos de menor importância: mal entendida pela opção, ainda, por publicações centradas nos considerados “poetas mais canônicos”, autores de uma poesia mais consensual e, geralmente, mesmo romanticamente mais aceitável pelo público (Carlos Drummond

de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Cecília Meirelles, entre outros); relegada porque é colocada em planos de menor importância por tendências acadêmicas, por vezes simplificadoras, de preferir trabalhar os textos (canônicos) já consagrados pela crítica e pelo público.

A poesia muriliana foi marcada pela *busca do eu no outro* como caminho de expressão que, no poeta, revela um novo sentido de religiosidade, de ética social. Esse sentido propõe, por meio da poesia, religar o homem a suas manifestações de liberdade, prazer, amor, respeito, além do reconhecimento de si próprio e do mundo circundante. Centrada na apreensão do ser social inserido em uma sociedade moderna que se caracteriza pelo advento da modernidade, com suas descobertas, conceitos, leis, propostas, revela normas estilísticas e formas de composição essencialmente particulares. Tais normas e formas, se até são diferentes nas linhas adotadas nos três livros, convergem para o mesmo sentido crítico de retrazar o caminho do ser social, que vive em cidades mais bem estruturadas do ponto de vista da tecnologia, mas com novas e sérias deficiências de relacionamentos interpessoais. Revelando-se nessa poesia, Murilo assume que:

*Quisera possuir cem milhões de bocas,
Quisera possuir cem milhões de braços*

*Para gritar por todos eles
E de repente deter a roda descomunal
Que tritura corpos e almas³¹*

Essas informações, no quadro geral temático dos três de livros, vêm representar a estrutura básica da linha poética de Murilo Mendes. Essa linha é fortemente caracterizada por suas já citadas tendências sócio-históricas, clássicas, visionárias, barroquizantes, surrealistas, mesmo pós-modernistas e, sobretudo, românticas, melhor dizendo, modernamente românticas. Tendências que, articuladas, são consideradas como a base da visão poética muriliana de mundo construída pela criatividade de seus conceitos, crenças, projetos e amores. Acrescente-se a esses

elementos um senso visionário vigoroso, musicalidade difusamente atonal, lirismo e religiosidade originalíssimos atrelados à concepção surreal-moderna de versos, ritmos e imagens.

Tal essência poética articula-se à manifestação moderna que revela o sentido ético-estético dos desejos das pessoas e seus sonhos, suas vontades e, entre eles, a noção (moderna) do pecado, do perdão, do amor, dos sonhos, de Deus, dos anjos, dos diabos, das pessoas. Como destaque, note-se que dessas “pessoas murilianas” as muitas mulheres em seus poemas se apresentam como revelação físico-metafísica do fim e da eternidade:

*Mulher, o mais terrível e vivo dos espectros,
Por que te alimentas de mim desde o princípio?
Em ti encontro as imagens da criação:
Es pássaro e flor, pedra e onda variável...
Mais que tudo, a nuvem que volta e se consome.³²*

Feita a apresentação geral dos desejos entre projetos de vida, arte, mundo e pessoa de Murilo Mendes nesses seus três livros, é o próprio poeta, um incansável “conciliador de contrários”, quem manifesta, avalia e resume as marcas intimamente visíveis (híbridas, dialéticas, nunca ambíguas ou paradoxais) de sua *pluriconvergência essencialista*:

(A)

Sinto-me compelido ao trabalho literário:

Pelo desejo de suprir lacunas da vida real; pela minha teimosia em rejeitar as “avances” da morte (tolice: como se ela usasse o verbo adiar); [...]; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade--irrealidade; [...]; porque sou traumatizado pela precipitação diária dos fatos internacionais; [...]; pelo meu apoio ao ecumenismo, e não só ao religioso; [...]; porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão

péssimo, relaxado, um socialista amador; [...]; pela notícia de que Deus, diante da burrice e crueldade soltas, demitiu-se do cargo de administrador dos negócios do homem; pelo dançado destino e as incríveis distrações de Saudade; [...]; porque temo o dilúvio de excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias, a explosão da vesícula divina, o julgamento universal; porque através do lirismo propendo a geometria.

(B)

Pertenço à categoria não muito numerosa dos que se interessam pelo finito e o infinito. [...] O minúsculo animal que sou se acha inserido no corpo do enorme Animal que é o universo. Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se dum foco de energia em contínua expansão.

(C)

De substrato pagão; covarde; oscilante, incapaz de habitar o faminto, o leproso, o pãria; aterrorizado ante a cruz trilingüe – máximo objeto realista – oclusa ao olho dos doutores, travestida pela montagem teatral de Roma barroca-poliédrica; [...]; bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbêbado de política, economia, tecnologia; [...]; consciente da força agressiva do mundo moderno, da espantosa ambigüidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la; dinâmico na inércia, inerte no dinamismo sou.

(D)

[...]; espero em vão o escafandrista ou o cosmonauta hors série capazes de manifestar os tesouros ocultos da poesia, esta máquina construtora-destruidora.²³

I

1. MENDES, Murilo, apud ARAÚJO, 2000, p. 67.
2. “[...] a poesia de Murilo Mendes não nos tranqüiliza nem conforta”. In: ARAÚJO, op. cit., p. 113. Entenda-se que essa “intranqüilidade” e esse “desconforto”, para a autora, são gerados por uma poesia provocante e originalíssima, poesia múltipla em suas qualidades literárias.
3. ANDRADE, 1972. Considere-se, ainda, a análise de Péricles Eugênio da Silva Ramos em *A literatura no Brasil*, edição sob a direção de Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro, 1959; ainda, a do crítico Wilson Martins, que por uma análise geral da obra muriliana considera-a com um “excesso de cerebralismo” e de um “desgaste bastante acentuado”. Apud ARAÚJO, op. cit., p. 161.
4. Atualmente, de linha pós-estruturalista. Considere-se, ainda, as tendências da estética da recepção, a linha desconstrucionista, e linhas seculares do formalismo, estruturalismo, marxista, entre algumas outras.
5. “Primeira etapa da aventura da poesia – organização da matéria poética, dos elementos de conhecimento biológico, podendo ser empregados todos os meios que se acham ao nosso alcance, inclusive os meios mecânicos; segunda etapa – penetração na ordem sobrenatural, que começa no amor e na caridade, até atingir o plano supraterrrestre: este nos dará a plenitude de nosso ser definitivo, conforme as revelações de Jesus Cristo, o poeta máximo, pois pregou a poesia que não muda, a que resiste a todos os preconceitos, a todos os modismos – enfim, a poesia dos grandes temas necessários à conservação da unidade do homem, a poesia ‘essencial’”. Ismael Nery, poeta essencialista. In: MENDES, Murilo. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n.10, jul. 1934, p. 268.

6. No sentido de uma poesia integracionista, articulatória de questões de fundo religioso, político, artístico, visionário, epifânico, que serão apresentadas ao longo dos capítulos.
7. “Canção pesada”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*. In: PICCHIO, op. cit., p. 405. A partir deste, os poemas apresentados sem referência bibliográfica, na Introdução e nos capítulos posteriores, estão incluídos nessa obra.
8. O primeiro livro de Murilo Mendes, *Poemas (1925-1929)*, é publicado em 1930, em Juiz de Fora. Este livro recebeu, em concurso nacional de poesia, o Prêmio Graça Aranha.
9. Poema dialético, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 410.
10. Michael Löwy e Robert Sayre tratam com profundo detalhamento de causas e conseqüências o sentido do chamado romantismo “oficial” e suas ramificações reacionárias e revolucionárias.
11. Conhecimento, *A poesia em pânico*, p. 301.
12. A usurpadora, *A poesia em pânico*, p. 296.
13. Para aprofundamento desta “questão textual ideológica”, avaliar conceitos (ORLANDI, 1989).
14. “Se a comunhão poética se realiza de verdade, quero dizer, se o poema guarda intactos seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito de energia, produz-se uma recriação. Como toda recriação, o poema do leitor não é o duplo exato do escrito pelo poeta. O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor”, p. 233-234.
15. Segunda natureza, *A poesia em pânico*, p. 290.
16. Poema espiritual, *A poesia em pânico*, p. 296.
17. Idéias rosas, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 434.
18. O rato e a comunidade, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 407-408.
19. A mulher do deserto, *O visionário – Livro segundo*, p. 222.

20. Evocação, *A poesia em pânico*, p. 289-290.
21. É importante avaliar a posição, por exemplo, de Alfredo Bosi (1995), ao considerar que somente a partir de *Sonetos brancos*, de 1948, Murilo Mendes daria início a sua tendência para o “real-imaginário”; ainda, e novamente, lembrar de Mário de Andrade e suas observações sobre a visão de Murilo Mendes a respeito do catolicismo, que o crítico avaliava como manifestação religiosa tendendo ao antiuniversalismo, por ser repleto de ortodoxia. Sobre tudo esse fator, no entender de Mário, findaria por tornar a poesia muriliana complacente com o modernismo (ANDRADE, 1955, p. 45-52).
22. Miragens do século, *O visionário – Livro segundo*, p. 224.
23. Questionamento em *O visionário*.
24. Idem, em *A poesia em pânico*.
25. Idem, em *Poesia liberdade*.
26. Choro do poeta atual, *O visionário – Livro primeiro*, p. 207.
27. “Só o futuro é moderníssimo”, já vaticinava Murilo Mendes, quem sabe, mesmo sobre sua própria poesia. O discípulo de Emaús. In: PICCHIO, op. cit., p. 823.
28. Pós-poema, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 432-433.
29. No sentido, mal percebido e mal aplicado, de religião [do lat. *religione*] S.f. 1. Crença na existência de uma força ou forças sobrenaturais, considerada(s) como criadora(s) do Universo e que como tal deve(m) ser adorada(s) e obedecida(s). *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d., p. 1211.
30. Memória, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 415.
31. Desejo, *Poesia liberdade*, p. 416.
32. Mulher, *A poesia em pânico*, p. 290-291.
33. Microdefinição do autor. In: PICCHIO, op. cit., p. 45-46.

O homem pode:

Soltar a vida. Fuzilar a bomba. Reinventar a ode¹

Ao tratar fundamentalmente de questões referentes à origem do romantismo e suas manifestações, mesmo antilíricas, serão apresentados alguns elementos teóricos e históricos relacionados à composição poética de Murilo Mendes. Assim, seu romantismo revela-se como manifestação gerada em um contexto pré-industrial e mesmo pós-renascentista,² dualidade que estabelece relação muito significativa com a originalíssima visão muriliana de arte, mundo e pessoa. O poeta considera que “na (atual) natureza nada se perde, tudo se recria, tudo se revende. Ninguém ignora que a ciência, a indústria e o comércio de mãos dadas contribuem fortemente para o progresso dos ovos” (PICCHIO, op. cit., 1994 p. 1460).³

Tal visão *se deslimita* na medida em que associa a intuição surreal à concepção cristã que busca abranger e conter a explicação absoluta⁴ do mundo e do sentido das ações práticas. Abrange, ainda, o “destino” na vida humana, desde suas primeiras manifestações até o fim bíblico dos tempos, em que o importante seria o sentido de fé e humildade perante os acontecimentos inexoráveis. Considerando que a “questão romântica” não será vista pelo mérito de juízos de valor ou avaliações críticas de uma ou de outra corrente, infensa ao próprio Murilo Mendes – homem-poeta moderno e romântico –, ele afirma:

*Não encontro minha paz na Igreja.
[...]
Tu, mulher, criatura limitada como eu,
Recebes a melhor parte do meu culto.
Eu te amo pela tua elegância, pela tua mentira, pela
tua vida
[teatral,
E nem ao menos posso repousar a cabeça na pedra do
teu corpo.
Só tu, demônio, nunca me faltas nem um instante.⁵*

**Demônio que não falta e, talvez, impeça a percepção finamente
essencial da vida e da poesia, pois:**

*?Quem sou eu em face dos despojos da vida
Para recolher o essencial,
Para calçar os coturnos da revelação
E compartilhar sem coroa de espinhos
O que é privilégio exclusivo dos Entes dos entes.⁶*

Entes dos entes que, rigorosa e docemente, obriga o poeta a

*Vestir a couraça do céu
E caminhar vigilante
Mesmo na música.
[...]
Até o silêncio (cristal) pesa.⁷*

1.1 Novo conceito de arte literária

*Não sou Deus porque parto para Ele,
Sou um deus porque partem para mim.
Somos todos deuses porque partimos para um
[fim único.⁸*

O poeta precisa almejar, na medida em que não se satisfaz com o produto de uma poesia a ele inata e expressa em obras duradouras, uma ampliação de sua noção de poesia, aproximando-a o mais possível daquilo que “é indizível”. F. Schlegel (1994) considera que o poeta, esforçando-se para se associar ao todo da maneira mais definida, pois a generalização busca justamente a subjetividade, realizará essa tarefa ao encontrar o foco central na comunicação com aqueles que, vindos de outros caminhos e por outras maneiras, também o encontrarem.

Por exemplo, para se ter a noção ampla de “amor”, é necessário um sentido poético, correspondente, de “não-amor”. Essa noção, dialética, pode ser aplicada à essência da produção muriliana em que se percebe que para um verdadeiro autor (poeta, em tese ser sociável) o contato com todos os tipos de pessoas revela-se instrutivo e mesmo fundamental para seu enriquecimento individual e de sua produção artística (PAZ, 1990). Em Murilo Mendes, a noção de clássico (razão, centramento no Eu) *versus* romântico (emoção, dispersão pelo Outro), na verdade, não existe: articulada e complementarmente, ele é os *dois* sendo *um* só:

*Minha alma é um globo de fogo
Que se consome em acabar.
Meu corpo é um estrangeiro
A quem levo pão e água diariamente.
Da penitenciária dos homens me fazem sinais.
Quase ninguém existe!⁹*

Ao se examinar a ambigüidade implícita no termo “clássico”, seu desvelamento pode ser conduzido por dois caminhos, pode-se dizer paralelos, mas distintos. Quanto a isso, avalia Stirnimann (COELHO, s.d.), se Goethe é “clássico”, não seria nas mesmas condições, por exemplo, que Sófocles. O escritor alemão representa a idéia do clássico moderno, em que seu proceder seria tão premeditado quanto o de Schlegel ou Novalis. Entenda-se que a oposição, ou as diferenças de visão de mundo entre esses autores seria de natureza teórico-formal, condicionada às influências, em cada um, da modernidade.

O eventual sucesso do projeto romântico, como concretização de gênero literário único e infinito, implicaria a opção por uma base formal comum que absorvesse a base estilística da diversidade de gêneros na produção de Goethe, superando-a. Essa fusão, ou dissolução, na análise do autor,¹⁰ representaria o triunfo teórico e artístico do grupo de Iena sobre o classicismo de Weimar.

Por meio da sucessão de acontecimentos e de novas posições filosófico-intelectuais, é possível ampliar a análise do conjunto de uma dada produção literária para considerá-lo fenômeno histórico específico: o estudo da literatura de período determinado ou de um país como fato histórico, mais o processo educacional, em áreas e níveis específicos, desse acontecimento. Esta última aceção, a do estudo literário, é, evidentemente, mais tardia, e se inicia a partir de 1880, com marcada ampliação em finais do século XIX pelos primeiros estudos referentes à “ciência da literatura”.¹¹

Nesse contexto, deve ser considerada a formação do gosto que se desenvolve por meio, também, da família e da escola. Todavia, para que tal formação produza efeitos relevantes, é fundamental sua diluição nas idéias e nos atos diários da pessoa como produto eficaz da sua própria capacidade para sentir, analisar e julgar o que vê e entende como correto e aceitável. Trata-se de naturalizar o arbitrário em que se colocariam os suportes institucionais para a “invenção” da literatura, sua história e sua crítica (COELHO, op. cit.).

A palavra *literatura*, além de suas composições estética e epistemológica, deve ser também considerada, mesmo que não principalmente, por sua composição de cunho sociológico. Se pela noção de “poesia”, precedendo a de literatura,¹² ficava estabelecido que o sujeito criador representaria a essência do processo artístico, nesse sujeito recaía a máxima possibilidade de interpretação da carga poética de uma obra.

Tal idéia guarda em si a noção de que, ao se produzir obras de arte por um motivo qualquer, ou fazer dessas obras mera expressão de si próprio, ignora-se a importância, no processo criativo, da recepção do público (embora os artistas nunca tenham ignorado o peso das determinações religiosas e políticas que condicionavam

o exercício de sua atividade). Apesar disso, ao longo do século XVIII (com Diderot, Sterne e mesmo Mme. de Staël), toma força a idéia de que o processo da produção literária se finaliza quando de sua publicação e quando o público, ao adquiri-la, participa dessa manifestação pessoal (do autor – indivíduo social). Essa manifestação, supõe-se, é feita com a intenção de aprimorar o sentido espiritual e racional da convivência em sociedade em um dado momento histórico.

Considerando um sentido sociológico – apesar da conotação aristocrática conferida à palavra “literatura” –, em termos de publicação, circulação e consumo, o que se revela é a idéia de *literatura* vista como nova *instituição* representativa da necessidade de expressão pessoal, inserida em um contexto de reordenação social. Nesse contexto reordenado, as bases conceituais da sociedade reformulam-se sob rótulos de racionalização, mercantilização, comunicação, novas linhas religiosas.

Ao mesmo tempo, dada a complexidade da situação histórica vivida, o que se percebe é o distanciamento desse sentido *institucional* em relação aos conceitos originais do projeto romântico do grupo de Iena, estruturado basicamente sobre a idéia de uma poesia romântica (melhor seria dizer modernamente romântica). Essa idéia fundamentava-se na busca de “espaços literários” representando o espaço de uma arte sem nome ou qualificação específicos.

A produção literária que não estabelece processos produtivos objetivando publicação – um tornar-se *objeto público* – perde seu sentido de relação com as pessoas, que, assim, passariam a ser meras consumidoras de bens mercantis, marcados por graus valorativos na sociedade capitalista. Verifica-se, ainda, que nem toda a produção escrita dirigida a um público poderia entrar, pelo rigor dos condicionalismos de ordem epistemológica e estética, no campo da instituição literária, aliás, a maior parte dessa produção textual ficaria de fora (COELHO, op. cit.).

Por sua função particular, as letras ou as humanidades confeririam determinado saber (que não seria o saber científico nem o mecanismo do seu objeto) composto, sobretudo, além de certa erudição necessária ao prosaico, por um *saber fazer*. Relacionados

a tal contexto, os cursos de letras passariam a ser, preferencialmente, lugar da pedagogia, ou seja, espaços onde se formavam, sem questionamentos, tipos de visão cultural bem adestrada e adaptada às necessidades sociais, no seu viés de manter determinado *status quo* e do aprender a pensar bem em relação a todos os produtos culturais da existência humana.

Há ainda uma “ampliação” daquele paradoxo *clássico-romântico* na medida em que se pensa a Antiguidade grega, entendida essencialmente como poesia espontânea, por meio do clássico. Essa ampliação dá-se pela reflexão e pela consciência que harmoniza criação consciente e inconsciente, arte e natureza, em que haveria, talvez, assimilação dos processos inconscientes por meio de atitude reflexiva. Ao se considerar o fato de que a razão é o elemento universal e genericamente único, e cada homem traz dentro de si seu sentido de natureza e de amor, claro está que ele traz dentro de si sua noção e função de poesia.

Essa poesia grandiosa e medíocre, essencial e particular a cada ser humano, precisa ser preservada como bem original e canal vivo de emoções. É fundamental que nenhuma crítica consiga impor à poesia, sob formalismos teóricos quaisquer, aquilo que ela pode, ou deve, expressar em nome das forças e dos grupos dominantes em certo período histórico, sempre marcado pelo “jogo de forças” políticas, econômicas, religiosas. Nesse aspecto, a “poesia dupla” de Murilo Mendes – mal compreendida por seu “antiuniversalismo”, dada sua singular tendência religiosa – extrapola as fórmulas e as propostas estéticas das vanguardas modernistas brasileiras. Ao se exilar no mundo, o poeta vai em busca da expressão articulada de elementos vários, já que é “terivelmente do mundo” e nele próprio percebe o “céu que cai das pombas”. Percebe, ainda:

*Meu corpo está cansado de suportar a máquina do
[mundo.*

*Os sentidos em alarme gritam:
O demônio tem mais poder que Deus.
Preciso vomitar a vida em sangue
Com tudo o que amaldiçoei e o que amei.¹³*

Os primeiros sinais de certo movimento de autonomia no campo da criação artística ocorreram em meados do século XV, em cidades que já gozavam de relativo prestígio nas áreas da produção e do fomento cultural, como Florença. Ao longo da Idade Clássica, todavia, esse movimento é cerceado pela forte influência das monarquias absolutas e pelas orientações político-religiosas engendradas pela Igreja e sua Contra-Reforma, definindo, como atribuição formal, lugar e missão social específicos aos artistas e aos intelectuais da época.

É na crise sócio-histórica do romantismo, ao buscar caminho próprio de expressão e entendimento do mundo, que esse novo processo de “autonomia artística”, apesar das forças em contrário, toma sentido e se estrutura. Ambíguo como a dialética social do momento, ele é composto pela coerência intrínseca à opção pelo novo ante uma sociedade mercantilista e pelo afastamento dos artistas do conjunto social em que se achavam inseridos na busca desse “sentido do novo”.

Reconstrói-se, nesse ritmo e direção, uma nova relação social suplantando a pretensa unidade cultural que integrava nos mais variados níveis as pessoas – artistas, intelectuais e demais grupos – em suas vidas cotidianas, com suas simbologias, conceitos, intenções e projetos respectivos. O resultado mais visível, e no início menos percebido, dessa nova relação (de certa maneira, modernizadora) é o esquecimento da cultura popular típica, que se vê, progressivamente, sendo substituída pela cultura de massas, sem características nacionais específicas e se transnacionalizando num desejo frenético de igualar tudo e todos sob as mesmas idéias e valores.

Essa mudança caracteriza-se, também, pela separação dos intelectuais do resto da sociedade e pelo modo como se interpreta tal separação em termos de exclusão (COELHO, op. cit.). Quanto a Murilo Mendes, deve-se perceber que ele, ao buscar aproximação entre *arte* e *pessoas*, não consegue inserir-se nessa “nova situação artística”. Tal dificuldade do poeta sempre municiou seus críticos, que viam nessa postura o contrário: seu afastamento das novas regras de produção e função artísticas. Assim, atenta ao *olhar que vê e não vê*, sua poesia considera:

*Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.
[...]
Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora é coletiva.¹⁴*

O sentido de uma modernidade ascendente, assim, toma suas primeiras formas de crítica por meio dos protestos românticos contra a mesmice e contra a opção pelo que é dado sempre como inquestionavelmente correto, típico do estilo burguês de viver e enxergar as coisas e, por elas, as pessoas. Ora, pelo que se esperava, de acordo com os grupos dominantes e ao invés de ser amenizado com o progresso e o desenvolvimento do período industrial (desde finais do século XVII e séculos seguintes), esse processo de reordenamento social, artístico e científico toma ares de inevitável divisão.

O que se tem, como marca indelével de uma sociedade cindida e questionada em sua base, é a figura moderna, revoltada e atuante do intelectual, mesmo que alheio em nome de uma *visão poética* de mundo. Essa *visão* é marcada pela condução da política de ruptura diante das realidades exageradamente objetivas e alienantes das novas democracias nacionais fundadas no poder da industrialização e no desenvolvimentismo. A seu modo simples e penetrante, Murilo Mendes avalia a questão desse conflito romântico do poeta que vive em um mundo utilitarista. Conflito do poeta que se afasta do sentido frágil-agressivo da poesia como revelação neo-religiosa de um modo de vida social; poeta que canta o social-lírico:

*Sai um homem para o trabalho,
Saem dois, saem três, saem mil
Pensando na volta.
[...]
Os braços espantam
Os restos da noite.¹⁵*

A crise prenunciada pelo romantismo ou, melhor dizendo, instaurada no período romântico vai gerar a possibilidade de as atividades intelectuais serem exercidas e praticadas com relativa autonomia. Essas atividades findam por compor um sistema de linhas de atuação em que a identidade de cada um dos elementos do sistema se fundamenta pela determinação de sua posição no interior desse sistema e não pelas características intrínsecas de um referido elemento.

O que se tem são atividades intelectuais que compõem sistemas de relações de força entre elementos, coexistentes, articulando entre si sentidos de cumplicidade ou/e conflito. Apesar dessas “novas” atividades surgidas como intermediadoras da nova relação social, ainda subsistem, implicitamente que sejam, mas sempre com muita força, as orientações de ordem econômica, política e religiosa. Na ausência desse campo intelectual, eram as instâncias políticas, econômicas ou sociais que ditavam os valores culturais, estabelecendo tipos de legitimidade intelectual (COELHO, op. cit.).

A liberdade desse novo artista, separado da sociedade e fazendo dessa separação o motivo maior de sua força inspiradora, contrária à visão burguesa de mundo, representa o paradoxo da *liberdade em prisão*. O artista, por opção, ausenta-se da vida social contrária ao sentido que ele tem de um novo mundo social e espiritual. Todavia, ele se vê dependente dessa vida, pois a existência dela é que dá existência à sua crítica e revolta, das quais ele se nutre. Há, agora, as enfraquecidas influências dominadoras e cerceadoras da Igreja e da aristocracia – inimigos mais declarados e visíveis –, um sem número de órgãos e instituições como clubes, editoras, teatros, associações culturais e científicas, jornais, universidades.

Esse contexto obriga artistas a novas posições de relacionamento e crítica diante das linhas de atuação dos grupos sociais que compunham o pensamento da época e representavam os valores da sociedade ainda presa ao passado, entendendo o futuro como acontecimento inexorável. Ao vislumbrar tal contexto em Murilo Mendes, o que socialmente poderia ser exigência para sua ausência dos acontecimentos representa ares de aproximação

e presença, manifestado pelo caráter explosivo de seu dizer, em que o poético e o social se confundem:

*Eu preciso da paciência dos prisioneiros
Que há vinte anos olham o azul através das grades.
[...]
Preciso me revestir da estabilidade da pedra
Para ver o movimento imóvel, o deserto sem cardo...*¹⁶

Esse novo intelectual – sujeito-da-arte – não mais aceita o estabelecimento de limites, senão os dispostos em si mesmo, e reafirma, por intermédio deles, idéias que compõem um projeto criador como desafio proposto ao público. No entender daquele “sujeito”, esse público era iletrado e burguês, com olhar estritamente comercial às coisas em volta e declarada antipatia pelo ideal da arte. Tal processo de rearranjo socioartístico abrirá as portas para o *non sense* misturado ao *show* de variedades rebeldes e frágeis em que as vanguardas manifestam suas linhas de expressão teórico-pragmáticas. Note-se, por exemplo, a ousadia utópicamente infrutífera dos dadaístas¹⁷ que propõem “o nada da liberdade total” como forma e conteúdo de suas obras.

Tem-se um artista que se faz de alheio ao público, mas dele necessita para alimentar esse sentido de exclusão imposto por outro sentido duplo: a) pelo desentendimento do público quanto às obras de arte produzidas; b) pela necessidade de o artista se sentir excluído e perceber, nessa exclusão, a prova de que por criticar a mesmice burguesa sua obra não é aceita.¹⁸

Nesse contexto sócio-histórico, e ao retomar algumas idéias centradas na gênese de situações políticas, religiosas, artísticas, econômicas, etc., o que se percebe é uma grande reordenação social nos mais variados níveis. Tal reordenação poderia ser designada, entre outros fatores, pelo estabelecimento de um novo sentido para a palavra “literatura”, que, inicialmente, servia para representar o chamado “saber em geral”. Com tal mudança, acontecida nos finais do século XVIII, sobretudo depois da Revolução Francesa, e início do século XIX, “literatura” deixa de representar o conjunto específico das obras publicadas em livro para ser a

representação mais subjetiva da arte de escrever, em que a escrita passa a ser vista como forma específica de arte.

É evidente, fato que às vezes pode passar despercebido, que antes do século XVIII já havia várias manifestações de escrita como forma de arte, em que a escrita estética existente era designada como *poesia* ou como *verso e prosa*. Contudo, ao longo do século XVIII, há uma apresentação e uma valorização tão intensa dos gêneros vulgares (romance, teatro, etc.) que a palavra *poesia* já não contém em seu sentido todas essas “variantes estéticas”.

O sentido da palavra *literatura*, ao representar o conjunto da produção literária, aplica-se ao longo do século XVIII. Entretanto, é sobretudo com um texto crítico de 1759, de Diderot, e com a obra de Mme. de Staël (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*), de 1800, que se verifica com mais intensidade e aceitação seu novo uso. Novo uso que, segundo Coelho, não está livre de contradições e equívocos, citando o próprio texto de Staël. Nele, a idéia de *literatura* não só aparece no sentido de “arte de escrever oposta a outras artes”, mas também no de “produto da expressão intelectual” (a arte de pensar e de se exprimir) ou, ainda, na acepção de conjunto de textos de toda uma época ou de um país.

Tem-se o que se considera as três dimensões simultâneas do mesmo termo (ESCARPIT, apud COELHO, op. cit., p. 188): a dimensão epistemológica (que aponta para toda a produção intelectual, seja qual for o índice da sua qualidade estética), a dimensão sociológica (colocando a obra escrita no circuito da sua produção e circulação) e a dimensão estética (ocupada exclusivamente com o aspecto artístico).

Quanto ao sentido de sua dimensão estética, o *projeto da literatura* começaria a ser estruturado mesmo antes que a palavra comparecesse como expressão textual contida em uma obra. Assim, haveria necessidade de se estabelecer algumas expressões intermediárias que promoveriam a *transição* entre a concepção estética da poesia, proposta por séculos de análises e textos críticos, e outra idéia de literatura. Tal idéia seria movida pelos novos elementos de composição daquela reordenação histórica, já tratada em parágrafos anteriores.

Essa *transição*, considerada sobretudo em seu aspecto de ruptura, trazia um componente de ambigüidade na medida em que, no entender daquelas pessoas que a promoveram, se estruturava fundamentalmente como um reassumir crítico do passado. No final do século XVIII, ao compor o chamado romantismo de Iena, e de certa maneira orientadas pelos irmãos Schlegel, essas pessoas foram as que buscaram a inovação com mais intensidade e determinação. As discussões analíticas desse grupo acabaram por alicerçar as propostas veiculadas pela revista *Atheneäum*.

O romantismo de Iena pretendia restituir ao sujeito, numa atitude de nítida intenção moderna, o poder ilimitadamente criador e crítico de subjetividade que lhe é inerente. Para esse grupo, que busca a opção pela novidade da forma de expressão e, assim, é o primeiro a poder ser considerado de vanguarda, o motivo da crítica, sob a óptica kantiana, apresentava-se como fundamental. O sujeito, nesse novo sistema, recupera-se a si mesmo, propondo-se como auto-operador, indiferente a quaisquer fins que lhe venham do exterior: essa liberdade e emancipação irão promovê-lo como sujeito-arte (GIL, apud COELHO, op. cit.).

Na nova visão do grupo dos românticos de Iena, o sujeito forma-se como pura operação, no sentido em que é puro agir não determinado de fora, em que toda a criação e crítica se conjugam em um só movimento de expressão e análise. Perceba-se que, assim, tanto no domínio da arte quanto no da ciência, o “princípio da invenção” passa a recair no próprio sujeito.

Quanto ao aspecto referente à criatividade do sujeito, estabelece-se uma ruptura com a naturalidade, o que se dá não com ela toda, em suas variadas formas de manifestação, mas com determinada naturalidade. O que se entende é que o sujeito, embora podendo agir livre e com autonomia de quaisquer pressões exteriores, sobretudo em relação ao fundamento maior da cópia da natureza como constante *leitmotiv*, precisa admitir e conviver com o sentido intelectual-estético de que a natureza serve para criar a si mesma.

Quanto a isso, considera-se que já não existe mais a necessidade de se imitar a natureza, mas o “sujeito-da-arte” apresenta-se como a natureza imitando a si mesma, na medida em que ela

se produz por meio da arte. É uma nova visão da idéia de Deus fazendo-se presente por si próprio, antes mesmo de uma dada estrutura reprodutiva ou imitativa. Segundo Jaques Derrida (apud COELHO, op. cit., p. 175), “o gênio não imita nada, identifica-se com a liberdade produtiva de Deus, que nele se identifica, na origem da origem, com a produção”. Nesse conceito, aliás, podem ser vislumbrados os três pontos¹⁹ que se revelam pelo cristianismo de Murilo Mendes, travestidos em sua poética do “martírio e da salvação”; poética do carnaval e da prisão, de Eros e Tanatos. O poeta, ao se assumir como convergência dessas polaridades, afirma:

Confronto-me com o sexo e a sombra.

*Formas esperam
Nossa cooperação
No campo fértil
Da funda morte,
Da vida envolvente
Sempre a crescer.²⁰*

No entender dos integrantes da *Atheneäum*, a poesia é considerada expressão transcendental porque se ocupa com a relação do ideal e do real. Ela deveria exercer o papel de juntar aos exercícios transcendentais freqüentes nos poetas modernos, como a busca de novas formas e novos conteúdos de composição textual, uma teoria da atividade poética e a reflexão artística condensadas no sentido do belo refletindo a si próprio. Deveria ser *poesia* como apresentação de si mesma em cada um dos momentos de sua “utilização” e, ao mesmo tempo, *poesia da poesia*, como sentido crítico da revelação trabalhada com arte e razão.

Inaugura-se, nesse contexto poético e histórico, o que Coelho avalia como *idade crítica*, em que não há mais expressão poética que não se abra, também, para a expressão da poesia representada pelo estabelecimento da “teoria da faculdade poética”. Esse sentido instaurado de crítica, que vai além da teoria proposta como variante, diria, socioartística da poesia,

apresenta-se sempre como *teoria poética* fundamentalmente centrada na poesia e servindo de ponto básico para o contato com a “poesia transcendental”.

Há um sentido de conveniência nessa proposta de crítica poética mais centrada no objeto literário que, todavia, pode resultar na imposição da separação entre este objeto e as condições que tornaram possível sua produção. Em termos de *conveniência*, uma primeira hipótese²¹ que poderia ser formulada leva em conta a crítica como o único substituto de uma matemática e ciência moral da conveniência que, mesmo procurada por muitos filósofos, são, tanto uma como outra, impossíveis.

Essa impossibilidade afirma-se pela palavra *conveniência* no sentido da designação de algo que estaria ajustado ao seu próprio destino e esse ajustamento da obra consigo mesma. No entender dos românticos de Iena, essa relação findaria por configurar uma identidade específica cuja inviabilidade seria a própria obra por ela sendo apresentada.

Assim, considerações como a de que a obra de arte (produzida por um “autor”) seria a representação conveniente de determinada situação, fica muito na superfície de sua função real. Essa obra, como *produto* (artístico) realizado com a intenção de revelar um momento sócio-histórico e a própria manifestação sentimental de seu *produtor*, cumpre a função de ser artefato representativo de um dado grupo social caracterizado por idiosincrasias, dogmas, visões de mundo, interesses, necessidades objetivas e subjetivas. Nesse sentido, é reveladora a impressão poética de Murilo Mendes ao se descrever abertamente:

*Meu coração vai sangrando,
Se desfazendo aos pedaços,
Mas assim mesmo tem
Uns pedacinhos de pedra
Que resistem duramente:
[...]
Mas quem sou eu nesse mundo
Pra anular a tradição?*²²

Avaliar essas questões que possuem base essencialmente romântica, ou que se inserem no contexto de noções de resgate de um pré-capitalismo histórico, é entender a presença do moderno pela poética muriliana como um de seus pontos fulcrais. É também considerá-la em seu componente de identidade crítica da obra artística tida como poética da *obra aberta*, como o que promove no intérprete “atos de liberdade consciente” (POUSSEUR, apud ECO, 1982, p. 41). Essa presença da condição imanente de “abertura artística” é produzida nas variadas e sucessivas tentativas de seu fechamento, no estabelecimento de uma seqüência (desses fechamentos) em que se instaura o tema crítico no interior da própria procura constante pela inatingível identidade artística.

Dessa maneira manifesta-se, na obra artística, a *identidade crítica* como mais um conceito em busca da identidade que não se afirma por sua relação de semelhança com outra identidade prévia, revelando-se como processo constante de autoconstrução. A busca de tal identidade, sempre inacabada, gera a necessidade de novos processos de identificação da obra e seus componentes duplos: os modernos e os do passado. Murilo Mendes estabelece essa dialética com extrema competência e com a raridade de quem se propõe a, sendo *moderno e romântico*, revelar-se/doar-se ao mundo:

*Morrerei abominando o mal que cometi
E sem ânimo para fazer o bem.
Amo tanto o culpado como o inocente.
[...]
Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que
pela Graça:
Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
Que existirá até a consumação do mundo.²³*

Ao se levar em conta que a uma obra não seria possível ser integralmente compreendida se aquele que a interpreta não *reinventar* sua mensagem num ato de cumplicidade com o autor, o conceito de “obra aberta” vem no sentido de que qualquer obra,

mesmo sempre inacabada, exige resposta de interpretação livre e criativa. Essa percepção, entretanto, resulta de postura diante da obra que a estética contemporânea só alcançou depois de exaustivos exercícios de conscientização crítica sobre a que se referia uma relação interpretativa. Relação que, pensando no artista dos séculos anteriores, decerto estava bem longe de estar criticamente consciente de sua importância (ECO, op. cit., 1976).

O que se percebe sobre essa consciência, nos dias atuais, principalmente no artista que faz dessa “abertura” um ponto de partida e não de chegada da compreensão da obra, é que ela existe e pode mesmo possibilitar um processo real, e produtivo, de criação. Nesse contexto de relações intra e extra-subjetivas, e envolvido num tipo de jogo multidimensional com a realidade viva e atuante da cultura (representada por seus fatores culturais), o sentido conotativo, que é essencialmente poético e não possui os fundamentos estáveis que compõem a estrutura profunda de uma língua, aprisiona sensações.

“Sou um torturado da forma”,²⁴ escreveu, certa vez, Murilo Mendes – *compositor de imagens sensoriais* contundentes. Assim:

*As mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move,
A luz desce das origens através dos tempos
[...]
Eu sou tu, sou membro do seu corpo e adubo da tua
alma.*²⁵

E pela mistura de profundidade e altura em que:

*O céu púbere e profundo
Ajunta nuvens de fogo
[...]
Sombras pedindo corpos.*²⁶

Com essa poética da sugestão, a obra coloca-se intencionalmente aberta à livre reação do fruidor, e na medida em que sugere algo, se realiza de cada vez, carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura

poética temos um mundo pessoal que tenta se adaptar fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto propõe-se a estimular justamente o mundo pessoal do intérprete para que esse extraia de sua interioridade respostas profundas e elaboradas por misteriosas consonâncias. Além das intenções metafísicas ou da preciosa e decadente disposição de espírito que move tais poéticas, o mecanismo frutivo revela esse gênero de “abertura”.

Todos os exemplos de “obras abertas”,²⁷ e em movimento, aqui apontadas em seu conceito, revelam esse aspecto fundamental pelo qual surgem, apesar de tudo, como “obras” e não como “bolhas” de elementos casuais prontos a emergir da condição caótica em que estão para se tornarem uma forma qualquer. Nesse sentido, uma poética da abertura, ainda que venha a implicar a pesquisa profunda de várias fontes de mensagens possíveis providas de determinada *desordem*, procura, apesar da intencionalidade na (des)organização de elementos, realizar essa condição sem que haja renúncia à transmissão da mensagem organizada (ECO, op. cit.).

Na verdade, e ao retomar alguns conceitos apresentados, o que se verifica pelas idéias do grupo de Iena é a opção pela busca de um novo sentido de idealismo como forma de expressão final. Isso se dá porque, entre classicismo e iluminismo, se delinea uma idéia de “poesia pura” (idem, p. 48), em oposição às idéias artísticas e intelectuais de então (sobretudo pela linha inglesa), ao afirmar a “liberdade” do poeta e, claro, uma temática centrada na criação. Dessa maneira há componentes de resistência, nesse tipo de romantismo, que não se apresentam necessariamente em termos de revolta, mas, antes, como parte de composições temáticas vistas como inqualificáveis e inassimiláveis por pessoas “perdidas” em seu tempo.

Essas pessoas ainda estariam voltadas a um período pré-capitalista e se negam a admitir a presença inexorável das forças capitalistas de atuação e determinação dos valores éticos e artísticos. De tal composição entre literatura e filosofia (e Murilo apreendeu bem essa lição) verifica-se um processo crítico de *mistura* de gêneros que pode ser entendido como representação

de certa estrutura de “base romântica” que, em um universo romanesco, possui a única atitude válida de aceitar a necessidade da “luta absurda e perdida de antemão, para restaurar o paraíso perdido” (LÖWY; SAYRE, 1993, p. 46). Nesse processo duplo, de ver e sentir, para o poeta:

*Minha mãe num delírio
Sai do arco-íris tocando piano
Que só eu escuto na desordem geral.
[...]
Não posso consolar nem ser consolado;*²⁸

Leve-se em conta a diferença do sentido desse romantismo – considerado como primeiro romantismo: do grupo de Iena, da revista *Atheneäum*, dos irmãos Schlegel – e aquele que pode ser caracterizado como *romanesco*. Esse seria basicamente marcado por acontecimentos passageiros, como uma tendência qualquer a ser seguida e considerada, pela atmosfera intelectual, sobretudo mera descrição de paisagens, expressão de superficialidades. Este último sentido compõe a situação descritiva da atmosfera romaneada, sempre presente no espírito do ser humano, no que ele possui de espiritual e de sensibilidade diante das coisas do mundo que o remetem (o ser humano) ao nível transcendental de sua existência.

O que se destaca como principal ponto de união daqueles primeiros românticos da *Atheneäum* é a opção, inabalável, pelo sentido de “revolta social”, alimentando o espírito e a ação. Assim, como elemento comum a eles e às formas nacionais desse romantismo, ter-se-ia a relação ao mesmo tempo imaginada e vivida dia-a-dia, colocada em prática e sonhada utopicamente (LEFEBVRE, apud COELHO, op. cit.). Essa relação seria a convivência dialética do possível com o real, ou seja, com as contradições históricas e características de uma época.

Ao considerar a poesia romântica como poesia universal progressiva, os românticos da *Atheneäum* a vêem como expressão que, mais do que as outras anteriores, se destina a reunir todos os gêneros “extrapoéticos” – por exemplo, a filosofia e a retórica – com o

objetivo de uni-los à poesia. Conforme análise deles próprios,²⁹ “o coração é a poesia da razão sublime, e é dele, unido à filosofia e à experiência moral, que brota a *arte sem nome* que se apodera da vida confusa e fugitiva para lhe dar forma de eterna unidade”.

A palavra *romantismo*, nesse contexto de redescobertas, assume a significação de não mais guardar/conter em si seu próprio significado. Essa palavra, na medida em que compõe aquilo que não representa (a busca de conforto material, por exemplo), também compõe a parte maior do que representa, por exemplo, a negação da busca cotidiana em nome da busca transcendental da essência das coisas. Em Murilo Mendes, a idéia de *romantismo*, mais que revelar um sentido lírico-egocentrizado, representa a busca de posição de confluência em que se manifestam as dores e os prazeres humanos, os sonhos e as realizações.

A poesia romântica, mais que poesia ou gênero literário, passa a ser o que se chama de “o absoluto da literatura” (COELHO, op. cit.). Nesse absoluto, o romantismo compõe-se como interiorização da visão poética: literatura da experiência interior ou poética da anti-história, considerando a expressão romântica essencialmente trinômica no seu sentido de *rebeldia*, *subjetivismo* e *religiosidade*. Aliás, é fundamental perceber a relação desses três elementos e os três pontos, anteriormente citados, do cristianismo de Murilo Mendes. O próprio poeta revela-os ao articular imagens e informações descritas/narradas:

*Então o santo chegou
Nos arredores de Assis,
Tira uma gaita do bolso,
Leva na boca ferida,
As flores vêm caminhando;
[...]
Uma pomba triangular
Solta um canto tão puro
Que os rouxinóis baixam a voz,³⁰*

Arte reveladora e totalmente livre de imposições e normas preestabelecidas, a poesia romântica – força motriz do moderno

romantismo de Murilo – surge como espécie de ponto de convergência de todos os gêneros. Revela-se como representação dessa convergência, como ponto de transformação comum para uma nova arte ainda sem estilos e formas definidos. Sempre centrada no sentido presente do *devenir*, absolutamente livre, a ação e a visão pessoal do poeta tornam-se o único juiz que pode estabelecer e transgredir as regras em nome do bem maior: o próprio poeta.

Cada novo movimento intenta mostrar “o todo” que estava por enunciar, na linha do que Octavio Paz (1990) considera como o esgotamento da convivência dos grupos sociais, envoltos em uma estrutura marcada por novas exigências tecnológicas e culturais, tendo de adaptar-se ao contexto pós-moderno. Ao se fundar somente na própria intenção de “mostrar o todo”, o risco maior é o de, querendo dizer tudo que ainda não foi dito, acabar por não se dizer nada, tão pouco nada de novo. Daí a tendência das análises de Paz, concentradas no plano da poética romântico-moderna, propensas a estudar antes a concepção de poesia dos autores e escolas que analisar propriamente a semiose – a estrutura de sentido – dos textos literários.

Novalis (1969) é um dos primeiros intelectuais que comunicam, como “perturbante novidade”, o fato de a literatura ser linguagem que fala de si mesma. Ainda, que todas as pessoas ignoram o essencial dessa linguagem, que é ela apenas se ocupar de si própria e que, como *poiesis*, a literatura é a própria linguagem, repleta de criatividade e intenções, produzindo-se a si mesma. Avalia-se que o romantismo tende a inventar uma literatura que está sempre além de qualquer literatura. Em outras palavras, qualquer forma de literatura seria sempre seu fim como ente absoluto, e esse excesso da literatura em relação a si mesma só encontraria expressão igual no próprio excesso da natureza.

Considere-se que Walter Benjamim dirá de F. Schlegel – um dos idealizadores dessa nova visão romântica –, mas poderia dizê-lo de outros românticos, que ele se caracteriza por ter perdido o “conteúdo da arte” (apud COELHO, op. cit.). Ao perder esse conteúdo, a literatura passa a ser “alegoria do ser ou do divino”, fundada no sentido do que se estabelece como poética da analogia (MERQUIOR, 1980): uma, romântica, de base mística e idealista;

outra, pós-romântica, de base materialista e sensualista em que, de certa maneira, se fundem o lema do poeta T. S. Eliot do *poetry as an escape from personality*. Acrescente-se a esse o lema poético de Murilo Mendes pela opção declarada por uma estranha, mas viva, “vibração da esperança” e pela finita, para ser eterna, “regeneração do ser”:

*A noite é um resumo de cios,
De soluços, de mártires anônimos,
[...]
Não sou brasileiro nem russo nem chinês
Sou da terra que me diz NÃO eternamente
[...]
Eu sou terrivelmente do mundo*³¹

1.2 Anticapitalismo de uma ação poética revolucionária

- *Como desejaria morrer?*
- *Aceitando a morte como a portadora da
[comunhã absoluta].*³²

Mario Praz (1996, p. 30) avalia que a palavra *romântico* é entendida por Grierson numa concepção mais ampla, que se aproxima muito da que se encontra em Littré: “Diz-se de escritores que franqueiam as regras de composição e os estilos estabelecidos por outros autores clássicos”. Ao aplicar esse sentido de antítese-dialética a toda história, Grierson acredita ser possível determinar três grandes movimentos românticos na literatura europeia: 1) desde as tragédias de Eurípidas, com os diálogos de Platão, culminando com a revolução introduzida por São Paulo no pensamento religioso e na prosa grega; 2) teria sua manifestação principal com o florescimento de romances de assunto profano nos séculos XII e XIII (o autor cita exemplos como *Lancelote e Genebra*, *Tristão e Isolda*, *Aucassin e Nicolette*), ao assinalar a revolta dos ideais mundanos contra os ideais espirituais da literatura eclesiástica predominante; 3) seria aquele que leva efetivamente o nome de movimento romântico,

de certa maneira, com características opostas às aquelas do segundo período – a reação agora sendo contra o *Aufklärung* e o racionalismo.

Na seqüência, ao considerar como era importante e presente a necessidade de denominar certas características dos chamados romances cavaleirescos e pastorais, Praz constata que em meados do século XVII, pela primeira vez na língua inglesa, a palavra *romantic* aparece com o significado de “como os velhos romances”. Com o crescente sentido racional veiculado por Pope e Johnson, que já gozavam de certa fama, aqueles romances apresentavam, nessa contramão estilística, destacadas características como a (exagerada) irrealidade e o senso do fantástico/irracional de acontecimentos e sentimentos.

Na mesma linha “antepassada” de caracterizações como *gótico* ou *barroco*, o sentido primeiro da palavra *romântico* (e seu correlato conceitual) surge, sintomaticamente, como qualificação irônica, se não mesmo negativa. Estudiosos consideram que o sentido vago indicado por *romântico*, naquele momento sócio-histórico, seria dado por sua “proximidade” com outras palavras que lhe eram afins, como *inatural*, *ridículo*, *quimérico*, sendo comum, à época, leituras sobre “poemas românticos e infantis”, sobre “românticos absurdos e ficções incríveis”.

Tudo o que se aproximava da fantasia e do sentimental, esquecido das rígidas normas estilísticas estabelecidas, era considerado *romântico*.³³ Esse sentido de *romântico*, em Murilo Mendes, é profundamente lírico (solidão, consolo) entre concreto (rua, máquina) quando, por exemplo, pergunta, sobre si, a desconhecidos:

*Desconhecido que atravessas a rua,
?Que há de comum entre mim e ti.
A mesma solidão e a mesma roupa.
Procuras consolo, mas não podes parar.
Ês o servo da máquina e do tempo.*³⁴

Desde o fim do século XVII e princípio do século XVIII, uma nova corrente artístico-literária toma feições no gosto do público que,

sob sua influência, cada vez mais tende a reconhecer a importância do aspecto do fantástico e do irreal nas obras de arte. *Romântico*, que ainda guarda em si a significação como algo de absurdo, passa a assumir uma, ainda frágil, característica de “atraente” e de atitude para dar prazer à imaginação. “O assunto e o cenário destas tragédias, tão *românticos* e incomuns, são altamente agradáveis à imaginação, dizia Warton, em 1757” (PRAZ, 1996, p. 23).

Note-se que “ao lado do uso pejorativo no tocante aos eventos e aos sentimentos dos antigos romances, *romântico* era usado ainda a propósito de cenários e paisagens iguais aos aqui descritos e, dessa vez, sem nota de desprezo” (idem, p. 32). Já desde meados do século XVII encontram-se alguns exemplos nesse sentido, especialmente no caso da descrição de antigos castelos,³⁵ de montanhas, de florestas, de planícies pastorais, de rios com corredeiras agradáveis, de lugares desolados e solitários.

O sentido da palavra *romântico* estava tão intimamente relacionado com certas qualidades da paisagem que, ao se referir a esse termo, os tradutores franceses dos livros ingleses da época com muita frequência traduziam-no por *pitoresco*, o que mostra como os franceses ainda não se haviam dado conta dos novos sentidos de sensibilidade e fantasia que envolviam tal palavra. Somente em 1776, Letourneur, tradutor de Shakespeare, e o Marquês de Girardin, autor de um livro sobre paisagens, usam deliberadamente a palavra *romantique*, oferecendo em notas as razões que militavam em favor da adoção dessa palavra inglesa (PRAZ, op. cit.).

Pelas anotações feitas pelos autores evidencia-se como finalmente os franceses se apercebem das possibilidades de sentido de uma palavra, então, mal utilizada. O *romântico*, dizem eles, significaria mais do que *romanesco* – quimérico, fabuloso – ou *pitoresco* – usado para descrever cenários que se abrem aos olhos e suscitariam admiração. *Romântico* não descreveria somente o cenário, mas a particular emoção suscitada em quem o contemplasse. José G. Merquior (op. cit) acrescenta que diante do racionalismo da sociedade moderna, a poesia será, desde o romantismo, nostalgia da religião. Mas perante o cristianismo será pecaminosa exaltação da carne, culto mais do bem do amor do que da graça.

Focando esses conceitos em Murilo Mendes, percebe-se que sua poesia busca retrair a linha tênue entre prazeres mundanos e orações místicas:

*Cabeleiras de palmeiras
Morenas vermelhas louras
Se agitam neste deserto.
Água não falta, cerveja,
Uísques e aguardentes
Poemas fazem lembrar
Que se deve rezar um pouco.*³⁶

Praz, ao fazer essas considerações, introduz e avalia conceitos para melhor caracterizar a presença de elementos como a *morte*, o *prazer carnal* e o *diabo* no romantismo, sobretudo europeu. Considera que, entre outros autores da época, Rousseau descobriu em *romântico* o vocábulo apropriado para definir o desconhecido e o que ele até então tinha vagamente expressado por *Eu não sei quê*. Enfim, “esse espetáculo tem um não sei quê de mágico, de sobrenatural, que arrebatava o espírito e os sentidos (*Nouvelle Héloïse*)” (PRAZ, op. cit., p. 34).

Nesse sentido socioliterário, *romântico* passa a representar subjetivamente um caráter, na verdade, indefinido, como *interessante*, *charmoso*, *excitante*, que descrevem “não tanto as propriedades dos objetivos quanto nossas reações a eles, os afetos que eles suscitam no espectador impressionável” (idem, p. 36). Ao citar Smith, Praz nota que para o autor a natureza, descrita com base em uma composição romântica, seria revelada por meio do conjunto fluido de associações e de sentimentos deduzidos da poesia e, além dela, da literatura em geral. Seria, pois, a expressão de uma nova óptica de análise que toma força nos meios intelectuais e artísticos, óptica segundo a qual “a natureza é que imita a arte, e não vice-versa” (idem, p. 37).

No conceito de Novalis, “tudo, quando distante, torna-se poesia: a montanha distante, o homem distante, o acontecimento distante. Tudo se torna *romântico*” (idem, p. 39). Assim determinado, e associativamente, *romântico* vem se relacionar com

outros conceitos como *mágico*, *sugestivo*, *nostálgico* e, sobretudo, com palavras que representam e exprimem estados “subjetivos de alma”, como a alemã *Sehnsucht* e a inglesa *wistful*. Aliás, é interessante perceber como tais palavras, verdadeiramente, não possuem equivalentes nas línguas neolatinas, o que seria uma marca efetiva da origem nórdica, anglo-germânica, dos sentimentos que elas exprimiriam.

Na verdade, cabe a esses conceitos a função de “apenas fornecer uma indicação vaga da coisa, deixando à imaginação a tarefa de evocá-la” e “naquilo que é inefável, por consequência, consiste-se a essência da romanticidade”. Para Schlegel (*Lucinde*), a palavra e a forma são apenas acessórios; o essencial reside no “pensamento e o fantasma poético e esses são possíveis somente na passividade” (idem, p. 35).

Em resumo, a essência romântica – em que romântico é considerar a expressão concreta como tipo de decadência – exalta o artista que não materializa seus sonhos, o poeta parado “ante a eternidade da página branca, o músico que, sem nenhuma intenção de traduzi-los em notas pentagrâmicas, fica atento aos concertos harmoniosos de sua alma” (idem, p. 36). Retomando Murilo Mendes, nele a harmonia do amor, por vezes, guarda seu próprio paradoxo:

*Meu amor é uma rede
Onde descanso da vadição.
Os olhos do meu amor
São bastante distraídos,
Não vêem meu desamor.³⁷*

1.3 O romantismo: sinal de um tempo indefinido

*As profundidades as sinuosidades as imensidades
de algumas das palavras mínimas da língua:
[fé – lá – eu.³⁸*

Na parte introdutória de sua obra, Praz avalia que, na opinião de Croce, a raiz do romantismo como fenômeno moral, do

Mal du siècle, deveria ser pesquisada na transição entre a antiga fé hereditária quebrada e a nova fé, a dos novos ideais filosóficos e liberais ainda imperfeita e parcialmente assimilados. Isso se percebia, sobremaneira, com a separação da fé nos novos tempos da fé tradicional, e por um tipo de *mal* que se relacionava com a dificuldade de se apropriar dessa nova fé, vivendo-a realmente, o que exigia, para tanto, grande coragem. Além disso, ao se compreender o exercício da experiência cultural sob esse novo período, era necessária alguma renúncia a velhos confortos e esperanças, então, impossíveis de ser usufruídos como no passado.

Esse conjunto de fenômenos acontecia com os intelectos e as mentes robustos, que os percorriam sem se deixar perturbar pelo novo processo genético. Ainda, com os intelectos simples e claros, e aos corações abertos que os apreendiam imediatamente, colocando em prática suas conclusões, “brotadas da sua luz de bondade e de bem”. Na orientação dessa análise, o pleno e o profundo sentido da *ética da caridade* muriliana – reflexo daquele contexto de uma *nova-fé* que se instaura nas comunidades, nos grupos, nas associações – revela-se pela dialética de algo manifestado como nítido e implícito:

*O anjo pousa de leve
No quarto onde a moça pura
Remenda a roupa dos pobres.
[...]
Meu corpo nas mãos de Deus,
Minha alma nas mãos de Deus
São menos do que a costura
Aqui nestas pobres mãos.³⁹*

Não obstante o avanço do século, prevalece para Croce uma concepção estetizante da vida como paixão e imaginação, beleza e poesia. Tais elementos eram, assim, o contrário da vida, que quer a distinção e, com ela, a harmonia de todas as suas formas. Entenda-se que tal harmonia não admite a patológica superposição e violência de uma forma única sobre todas as outras necessárias aos seus ofícios.⁴⁰

Essa concepção fundava-se em elementos contrários aos da poesia vista como superação da ação na contemplação cósmica, pausa que se anuncia para a atividade prática, como também preparação de nova atividade. Termina por ganhar espaço social e artístico a teoria da arte pela arte, criticando toda inspiração literária estabelecida em ideais éticos como substância de importância em detrimento da atividade prática.

Pelo aproveitamento do espaço que se conquistava, essa teoria procura minar a estrutura dos obstáculos erigidos pelas tendências mórbidas da sensibilidade romântica. Tendência que conduzia ao progressivo esfriamento do caráter apaixonado com o qual os primeiros românticos também revestiam temas mórbidos e, por fim, à cristalização do movimento inteiro em moda e em decoração exânime.

Em Murilo Mendes é interessante perceber como essas questões de tendências, discussões teóricas, escolas, linhas, na verdade fundem-se na intenção de uma produção dupla que é: 1) ativa, voltada ao pragmatismo da realidade contundente e violenta; 2) reveladora, no sentido da percepção ético-estética do momento histórico em que poeta e poesia estão contidos e assim duplamente unificados:

*O peso desta ação a cumprir
Pesa demais sobre mim.
Além disso, preciso eliminar
O céu, o inferno, o purgatório.
Serei talhado à imagem e semelhança da pedra.
[...]
Parto para o empíreo da cozinha.
Não me mato, estou cansado demais.⁴¹*

Considere-se tal sentido de moderno e romântico como manifestação prenunciadora, em Murilo Mendes, de uma nova visão religiosa e artística da vida. Por essa visão, o poeta conclama todos para nova postura diante da vida e das próprias pessoas:

*Intimaremos Deus a não repetir a piada da criação
[...]
E se Deus ficar firme
Anunciaremos à Virgem Maria
Que nunca mais deverá nascer ninguém.*⁴²

Tal anúncio manifesta-se pela necessidade da busca da gênese da vida:

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.*⁴³

Centrando-se na literatura inglesa e no que se nota como progressivo enfraquecimento dos ideais nos artistas do século XIX, há algumas situações características: a de Byron, que teria encontrado solução para suas angústias indo combater pela causa de uma nação oprimida; o caso de Swinburne, que, mais tarde, acreditou ter solucionado, por meio de seus versos, as crises pessoais que vivia, exaltando com ardorosa profusão de imagens e símbolos a causa da independência italiana; artistas como Pater e, especialmente, Wilde, que, fechados em um “palácio de arte”, procuraram em vão retomar contato com a vida por meio de um ideal religioso, de um retorno à fé cristã (PRAZ, op. cit.).

No sentido dessas considerações, aliás, o próprio Murilo Mendes revela-se um exemplo perfeito. Assim,

quanto à impressão cósmica ou de transbordamento, o que parece muito claro é que dois preconceitos básicos deram-se as mãos diante da poesia de Murilo Mendes: um, no plano da realização artística; outro, em relação ao seu pensamento religioso. Simplificando: procedimentos próximos do surrealismo e visão de mundo informada pelo cristianismo (MOURA, 1995, p. 56)

A análise, retomando Praz, adentra pelas vias literárias da produção francesa, e nessa direção Croce reconhece, quanto a Flaubert, que sua vida moral e artística consistiu essencialmente

em um esforço doloroso e heróico. Há, assim, a liberação do próprio espírito das escórias do baixo romantismo que sua adolescência de provinciano solitário havia exaltado e que ele alcançou, por meio da catarse meditativa de *Madame Bovary* e de *Salammbô*.

Esses espíritos, continua Croce, ao perderem o verdadeiro Deus, fingiam-se ídolos. Assim, identificavam desesperadamente o infinito com esse ou aquele finito, a idealidade com esse ou aquele sensível, em que se insinuaram também os (espíritos) que se chamavam mais profundamente perversões, isto é, “não só exageros e usurpações, mas inversões de valores: a libido e a luxúria colocadas no lugar da idealidade, o cruel e o horrendo saboreados de desejo, o gosto do incesto, do sadismo, do satanismo e de outros deleites, todos juntos, enormes e estúpidos” (PRAZ, op. cit., p. 15).

Dessa maneira, não foram poucos os românticos que, por meio da virtude moral, não conseguindo dominar nem ultrapassar “a perturbação com que haviam excitado seus peitos, esquecendo-a e retomando a modesta vida burguesa, caíram em perdição” (idem, p. 60). Quanto a Murilo Mendes, ele explicita suavemente (quase religiosamente), na construção de “Jandira”, a feminilização poético-conceitual de um sentimento amoroso anteposto à paixão carnal, em que libido e luxúria se submetem à reverência ao ser amado divinizado:

O mundo começava nos seios de Jandira.
 [...]
 Os namorados passavam, cheiravam os seios de Jandira
E eram precipitados nas delícias do inferno.
 [...]
 Apareceram ritmos que estavam de reserva.
Combinações de movimento entre as ancas e os seios.
 [...]
 E Jandira não morre,
Espera que os clarins do juízo final
Venham chamar seu corpo,
Mas eles não vêm.⁴⁴

Ao abranger outro tópico dessa questão romântica e suas influências, considera-se que sempre é muito óbvia a tentativa de instaurar sobre a base de uma crise metafísica a origem das atribuições e variações de um dado período histórico. Os historiadores da literatura, a fim de encontrar explicação razoável para o surgimento na Inglaterra da corrente poética iniciada com John Donne, acharam por bem a atribuírem ao manifestado esgotamento histórico da concepção medieval do mundo submetido à presença de uma nova sociedade, sobretudo economicamente mais ativa.

Esse inusitado tecido sócio-histórico-cultural foi estruturado sob a instauração, nos mais variados ambientes, nos momentos e nas circunstâncias, de recentes ciências (sociologia, economia, comunicação, pesquisas antropológicas e científicas, etc.), e por certos historiadores da arte que procuravam razões sociais para a variedade de formas e modos que apareceram em finais do século XVIII e princípios do XIX.⁴⁵

Tais manifestações compõem o novo quadro social como resultado indelével, instituído sobre as dúvidas e a hesitação de dogmas poderosos, determinados por séculos de dominação eclesiástica e teocêntrica. Pela leitura dos poemas de Murilo Mendes, percebe-se o repúdio de um poeta, mesmo em pânico, a esse tipo de teocentrismo oficial, antípuro, ultrapassado. Esse repúdio apresenta-se na forma de provocações anunciadoras:

*Não encontro minha paz na Igreja.
Tu, monge, não podes me dizer o que o Cristo me dirá:
Recolheste d'Ele a menor parte.
[...]
Tu, mulher, criatura limitada como eu,
Recebes a melhor parte do meu culto.*⁴⁶

Culto do que o poeta possui, em si, de sacro e maldito:

*Eu sou o meu próprio escândalo contínuo,
Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.
[...]*

*Quebrei a comunhão dos santos. Que me trazem os
[homens?
Escrevem apenas o mal e o terror no livro da vida.⁴⁷*

Na possibilidade de os gêneros literários serem proscritos, por certo surgiriam, novamente, sob outra forma de distinções mais elaboradas e inseridas nos novos tempos, mas não menos próximas em muitas de suas características. É fato que a vida da obra de arte se estabelece na razão direta de sua eterna contemporaneidade, ou mesmo na possibilidade de revelar seres e situações universais em reações históricas distintas e longínquas entre si. Também é fato que, ao se separar uma obra de arte de seu específico substrato cultural, há enorme possibilidade de se proporem interpretações arbitrárias e fantásticas que, ao desnaturá-la em sua representação sócio-histórica, findam por torná-la irreconhecível.

Uma crítica literária eficaz deve pressupor a história da cultura de um ambiente e de um indivíduo, pois “ao se resolver a obra de arte na história da cultura termina-se por perder de vista a pessoa do artífice, de outra parte esta não pode ser pensada sem que se recorra àquela” (PRAZ, op. cit., p. 26). Nesse contexto conceitual, as tendências e os motivos típicos ao tempo de Murilo Mendes representariam subsídios indispensáveis à interpretação de sua obra que, ao fim de uma função estético-social, seria constituída em um mundo único em si. Esse mundo, exaurido e perfeito – *individuum ineffabile* –, seria “verdade” que não deixaria a um crítico desavisado outra alternativa que a do místico silêncio admirativo, ao se deparar com imagens (em exemplos extraídos dos três livros) como:

*Cai um dossel de água no meu quarto. A marcha das constelações
me segue até no lodo.*

*Diversas musas sobressalentes
Desandam a entoar meus cânticos de dor.*

*O ar espesso entre os sinos
Empurra o espanto das árvores.*

*As montanhas do lado avesso
Recebem relâmpagos furiosos.*

*Um manequim assassina um homem por amor.
Sete pianos ululam na extensão do asfalto.*

*Uma noite – talvez avisem no jornal –
Apertarei um botão no rochedo da tua carne,
O mar jorrará assim aos borbotões,
Das minhas veias onde desliza
Modesto e manso, sem fazer barulho.*

É importante perceber a existência de um fator de compreensão das obras extremamente positivo no uso de conceitos estilísticos, como *romântico*, *barroco*, entre outros, que seria o de estabelecer interpretações corretas de obras de arte. Em outras palavras, essa estrutura classificatória assinalaria os limites no que “o problema crítico está colocado e além do qual está o arbítrio, o anacronismo” (PRAZ, op. cit., p. 27).

Tal noção de classificação busca conter a presença efetiva do caráter da época na qual a obra foi produzida, com a preocupação de evitar que um acordo de palavras, sons, cores ou formas venha preenchido “com intenções que são suscitadas na mente do intérprete, mas que certamente não existiam na mente do artista” (idem, p. 28). Isso geraria os mesmos tipos de resultados a partir de intenções muito distintas. Como condição de base, o conhecimento dos gostos e dos afetos próprios de cada período na interpretação de uma obra de arte e a história da literatura devem seguir o mesmo caminho quanto às aproximações entendidas como categorias empíricas livres de abstrações fúteis ou mera ficção dialética.

Os vocábulos *clássico* e *romântico* representam os dois grandes conjuntos de necessidades dialéticas daquela sociedade: por um, a composição de ordem, de síntese, de disciplina de pensamento, de sentimento e de ação, “disciplina compreensiva e conjunto bem-definido e, por isso, exclusiva não menos que inclusiva”; por outro, a revelação do senso do fim, do nítido caráter de

insuficiência trazido à luz por uma dada síntese histórica posta “diante de novas aspirações e a revolução que é o resultado dessa descoberta” (idem, p. 29).

De extensa amplitude conceitual, os termos *clássico* e *romântico* terminariam por significar respectivamente “equilíbrio e interrupção de equilíbrio”, o que, na visão do autor, poderia ser tomado como aproximação da definição de Goethe. O escritor alemão, ao avaliar a presença dos dois termos, diz que “por clássico, indico a saúde, e por romântico, a doença” (idem, p. 32), definição que denota a postura de quem vê o estado sereno da pessoa que não percebe a própria saúde porque sadia; do outro, o estado de fermentação, de labuta febriciante que luta para superar a própria doença, isto é, para alcançar novo equilíbrio.

A questão romântica (modernamente romântica), em Murilo, é uma presença que busca superar essas diferenças, no mais, estilísticas. O poeta procura a integração absoluta com o ser divino, sobretudo, *no ser feminino* (mulher = Igreja):

*Quero suprimir o tempo e o espaço
A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser,
Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça
voltar a ti,
[...]
Quero penetrar tuas entranhas
A fim de ter um conhecimento de ti que nem tu mesma
possuis
[...]
Quero ser acariciado em pedra em tuas mãos,
Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas.
Quero me transformar em ti.⁴⁸*

E como ser transformado pela poesia de feminilidade e fé no eterno:

*Eu te respiro por todos os poros:
Mulher, estás em todos os lugares.
Prefiro me danar a um dia te perder de vista.*

[...]

Tua existência é a justificação do mundo:

Para que vale o sol

Senão para dar a vida à matéria que te cerca,

[...]

Para que vale o paraíso

*Se não estiveres a meu lado?*⁴⁹

A composição muriliana articula-se entre elementos clássicos (que se modernizam) e líricos aplicados a um romantismo íntimo e social que estabelece aproximações determinando, enfim, o *tom de análise* ideal para compreender sua poética. Por exemplo, a expressão barroca de Murilo Mendes revela uma preocupação que extrapola o jogo claro-escuro pós-medieval e adentra pela brilhante claridade renascentista da modernidade como objeto de simples depuração:

O céu púbere e profundo

Ajunta nuvens de fogo

[...]

Vergéis tranquilos

*Disfarçam espadas.*⁵⁰

A antítese clássico-romântico, introduzida por Goethe e Schiller, terminou por ser adotada como critério de interpretação para todos os períodos e todas as literaturas. Em literatura, como também nas artes plásticas e na música, usam-se frequentemente “clássicos” e “românticos” do mesmo modo que, em política, se estabeleceu a terminologia universal de “conservadores” e “liberais”, com nitida determinação arbitrária. No geral da composição de sua obra pontualmente essencialista e amplamente universal, o espírito da poética muriliana procura superar essa distinção, unificando-se na revelação de suas partes essenciais. Sua poética “desenvolve-se nessa dialética, a qual tinha sido equacionada por Apollinaire, logo no início do século, como tensão entre “ordem” e “aventura” (MOURA, op. cit., p. 64). Assim, a obra muriliana, ao estabelecer esse projeto poético, revela o que seria maneira

estratégica de refletir sobre seu conjunto, em que o “irregular” e o “rigoroso”, o artista criador e o artesão, a utopia e a amargura se pressupõem mutuamente.

Croce faz justiça somente ao significado secundário daquelas fórmulas de análise, ao não levar em conta os “valores de aproximação úteis, de índices de determinadas características históricas”.⁵¹ Na verdade, ele se refere ao valor de uma delas – a aproximação do *romântico* –, já que a outra – *clássico* – deriva e tem sentido somente quando entendida como *classicizante*, ou seja, como estrutura programática de escola que se opõe à escola romântica. Segundo o autor, é interessante perceber que, como “escola”, ou seja, manifestação consciente e organizada, essa estrutura estaria para a sensibilidade romântica como o sentido de disciplinado está para o de espontâneo.

Não é a questão do conteúdo o elemento decisivo a definir se a obra de arte deve ser considerada romântica ou não, mas o espírito nela subjetivamente impresso e, nessa óptica, “um Hölderlin e um Keats, na sua idolatria a um mundo abolido, não são menos românticos que um Coleridge ou um Shelley” (PRAZ, op. cit., p. 32). Há, pois, pela articulação de questões sócio-históricas, o estabelecimento de inegável movimento romântico, e o classicismo mostra-se como um dos aspectos que o compõem.

Em Murilo Mendes, o que se pode considerar como pólo oposto de romântico na verdade não existe, simplesmente porque romântico indica uma condição de sensibilidade essencial e total em sua vida, em sua alma, em sua visão amplificada a cada dia vivido. Daí sua necessidade de ser moderno e romântico; clássico e vanguardista; contemporâneo e eterno:

*Tenho que dar de comer ao poema.
Novas perturbações me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito.
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.⁵²*

1

1. MENDES, Murilo. Explosões, *Convergência*. In: PICCHIO, op. cit., 1994, p. 707.
2. Para aprofundamento dessas questões e outras que, relacionadas a elas, serão aqui abordadas, fundamental é a leitura da obra (já citada) *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, de Michael Löwy e Robert Sayre. Os autores fazem, com raro didatismo e senso crítico, uma “revisão” do(s) acontecimento(s) romântico(s), desde suas origens nos países chamados de núcleos – Alemanha, Inglaterra e França – até os dias de hoje.
3. *Conversa portátil*. In: PICCHIO, op. cit., p. 1460.
4. Na verdade, melhor seria dizer “essencialista”, no sentido da linha filosófico-religiosa adotada por Murilo Mendes sob, também pode-se dizer, orientação de Ismael Nery.
5. Os três círculos, *A poesia em pânico – Livro primeiro*, p. 287.
6. A noite e suas operações, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 405-406.
7. Poema estático, idem, p. 401-402.
8. Poema visto por fora, *A poesia em pânico*, p. 285.
9. Segunda natureza, *A poesia em pânico*, p. 290.
10. COELHO, op. cit., 1976 (prefácio) p. 22: “Toda poesia deve ser romântica, significando assim: o romantismo é a própria modernidade; toda poesia moderna deveria ser moderna”.
11. Idem, p. 174.

12. “Se qualquer forma de literatura é sempre o luto da literatura como um além da forma, a literatura aproxima-se tanto mais da essência de si mesma quanto ela souber perder enquanto forma”. Idem, p. 184.
13. O exilado, *Poesia em pânico*, p. 286-287.
14. Poema dialético, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 411.
15. A manhã, idem, p. 402-403.
16. Viver morrendo, *A poesia em pânico*, p. 302.
17. “O poema acolhe o grito, os farrapos vocabulares, a palavra gangrenada, o murmúrio, o ruído e o sem-sentido: não a insignificância. A destruição do sentido teve sentido no momento da rebelião dadaísta e ainda poderia tê-lo se implicasse algum risco e não fosse mais uma concessão ao anonimato da publicidade. Numa época em que o sentido das palavras se desvaneceu, essas atividades não são diferentes das de um exército que metralhasse cadáveres. Hoje a poesia não pode ser destruição, mas busca de sentido.” In: PAZ, 1982, p. 344.
18. Dessa situação pode-se concluir que terá um componente estético, ou seja, será obra de arte, tudo aquilo a que, em determinado momento, alguém atribuir uma intenção estética, o que implicaria que tal objeto passasse a ser considerado menos por sua utilidade imediatista do que pela sua forma (COELHO, op. cit.).
19. Segundo Merquior, compostos por um sentido plástico da finitude; uma idéia heróica, mais que monárquica, da divindade; uma dupla concepção de poesia como registro dos sofrimentos coletivos e como agente messiânico. In: PICCHIO, op. cit.
20. Poema estático, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 401.
21. Conforme fragmento 89, da *Atheneäum*. In: COELHO, op. cit., p. 178.
22. O doente do século, *O visionário – Livro terceiro*, p. 236.

23. A destruição, *A poesia em pânico*, p. 287.
24. A poesia e o nosso tempo, artigo para o *Jornal do Brasil*, jul. 1959.
25. Somos todos poetas, *A poesia em pânico*, p. 299.
26. Poema presente, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 401.
27. A obra de James Joyce seria, nesse sentido, uma das máximas representações da necessidade de um intercâmbio criativo e produtivo entre intérprete e autor. “Em *Ulysses*, um capítulo como ‘Wandering Rocks’ constitui um pequeno universo observável dentro de perspectivas sempre novas, onde desapareceu totalmente o último vestígio de uma poética de molde aristotélico, e com ela um decurso unívoco do tempo dentro de um espaço homogêneo”. In: ECO, 1976, p. 45.
28. *O visionário – Livro terceiro*, p. 238.
29. *Atheneäum*, fragmento 339. COELHO, op.cit., p. 181.
30. O concerto, *O visionário – Livro segundo*, p. 211.
31. O poeta nocaute, *O visionário – Livro terceiro*, p. 240-242.
32. MENDES, Murilo. “Resposta ao questionário de Proust”. In: PICCHIO, op. cit., p. 51.
33. Para maiores informações, consultar parte introdutória de PRAZ, op. cit., 1976; “A poética histórica de Octavio Paz”. In: MERQUIOR, op. cit., 1974 p. 43. Nesta obra, avalia o autor que “Paz concebe a literatura ocidental a partir do romantismo como uma bifronte ‘tradição de ruptura’. De fato, dos românticos em diante, as letras do Ocidente viveram em luta aberta contra a civilização ‘racionalista’”.
34. O rato e a comunidade, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 407.
35. Já em 1666, Pepys escreve de Windsor Castle que seria “o mais romântico dos castelos que há no mundo.”

36. Poema no bonde-carmelo, *O visionário – Livro terceiro*, p. 234-235.
37. Introdução. PICCHIO, op. cit.
38. MENDES, Murilo. Miscelânea em Prosa e Verso/Conversa Portátil. In: PICCHIO, op. cit., p. 1462.
39. A anunciação, *O visionário – Livro segundo*, p. 213.
40. Cit. de B. Croce. In: PRAZ, op. cit.
41. O filho pródigo, *O visionário – Livro terceiro*, p. 231.
42. O poeta nocaute, idem, p. 240-242.
43. Poema visto por fora, *A poesia em pânico*, p. 285.
44. Jandira, *O visionário – Livro primeiro*, p. 202.
45. ANTAL, F. Reflections on classicism and romanticism. *The Burlington Magazine*, LXVI (abril de 1935), p. 259 ss., LXVIII (março de 1936), p. 130ss. In: PRAZ, op. cit., “notas”, p. 19.
46. Os três círculos, *A poesia em pânico*, p. 287.
47. O saque, idem, p. 287-288.
48. O amante invisível, *A poesia em pânico*, p. 304.
49. Poema condenado, idem, p. 308.
50. Poema presente, *Poesia liberdade – Livro primeiro (Ofício Humano 1943)*, p. 401.
51. Segundo Croce, “romântico e clássico são momentos do espírito humano, pertencentes a todo homem, identificáveis com matéria e forma, isto é, momentos abstratos de um processo em realidade indivisível”. In: PRAZ, op. cit., p. 30.
52. Aproximação do terror, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 431.

2.1 Sobre uma autonomia poliédrica

O conhecimento do mundo tem na ciência seu canal autorizado, e toda aspiração do artista à vidência, ainda que poeticamente produtiva, contém sempre algo de equívoco. A arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal.

Umberto Eco¹

Entre constatações de uma evolução técnica em que o fuzil teria substituído o arco e que o poeta moderno, condenado a viver no subsolo da história, seria definido pela solidão, Octavio Paz (1982) avalia cada poema como objeto único, criado por uma técnica que morre no instante mesmo de sua produção.² Anuncia ainda que a proclamada “técnica poética” não pode ser transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador e que, ao adquirir um estilo, o poeta deixa de sê-lo para se converter em produtor de artefatos literários.

Confirmando a avaliação de Paz, a poesia de Murilo Mendes assim se apresenta: convergindo pela dispersão da vida e rompendo limites estéticos preestabelecidos. Poesia *multiexploradora*, compõe-se pelo “conjunto convergente” de poemas distintos construídos entre temas vários. Intencionalmente *poliédrica*, em sua estrutura de organização multifacetada

*a poesia, a religião e a mecânica trocam-se tiros de revólver no ar.*³

A análise da história literária sempre nos coloca diante de dois problemas fundamentais: primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, ou seja, até que ponto esta linguagem é realmente nova. Depois, e como complemento, é preciso determinar que relações o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época (LAFETÁ, 2000). Tal análise pode ser aplicada com referência a Murilo Mendes (notadamente nesses três livros) – no que o poeta oferece de renovação estética e intenção ética – quanto ao binômio *arte-vida*.

Quanto a estudos centrados na abordagem da relação modernismo-romantismo, no Brasil, eles não se aprofundam nas questões aqui propostas. Melhor dizendo, no país há poucos estudos sobre como a conjuntura moderna caracterizaria, e mesmo imporia, uma nova visão romântica de mundo, de arte, de pessoa. Considere-se que, além da análise crítica, de forte tendência sociológica, estabelecida primeiramente pela linha conceitual de Antonio Candido,⁴ certamente José Guilherme Merquior é um dos autores que mais se deteve nas questões envolvendo modernismo e romantismo. A análise de Merquior, todavia, tende a se centrar mais na especificidade de um objeto literário romântico, por exemplo um poema, do que propriamente na relação (causa/conseqüência) de uma expressão poética que é *moderna* sem deixar de ser *romântica*.

Considerando mais especificamente a relação da poesia de Murilo Mendes e uma “ascendência” modernamente romântica, ela aponta no caminho de análise⁵ que considera a poesia muriliana uma rara e bem construída articulação de elementos aparentemente antitéticos, aliados a uma pessoalíssima noção surreal-religiosa de mundo e arte. Entretanto, não obstante o valor crítico de análises anteriores sobre a obra de Murilo Mendes, falta reler sua poesia sob a óptica de um romantismo reaplicado a um contexto socioartístico moderno.

Diferentes análises críticas da civilização moderna, que tendem a ser muito mais complementares e convergentes do que propriamente contraditórias, tendem a retomar temas da tradição romântica, aplicando-lhes, todavia, uma nova significação em função das realidades específicas que caracterizaram as décadas finais do século XX. Isto se dá, basicamente, não pelo necessário estabelecimento de um vínculo direto ou de uma influência intelectual dos pensadores românticos do século XIX, mas, antes, por um tipo de analogia estabelecida na persistência das principais características de uma dada modernidade industrial-burguesa.

Nesse contexto sociopolítico, por vezes tendenciosamente construído por interesses específicos, o fato é que os chamados “dissidentes” românticos da modernidade desses anos finais do século XX partilham com os românticos anteriores a referência às culturas do passado. Observa-se mesmo um tipo de evocação de temas e necessidades que os aproximam muito, marcadas pelo conjunto de formações sociais pré-capitalistas e pré-modernas que lhes serve de ponto de referência. Esse conjunto apresenta-se como características de um modo de vida alternativo, revelando os problemas conjunturais do presente, ou a lembrança desejada de um universo comum, orientado e submetido a valores essencialmente qualitativos.

Na busca de uma problematização originária, algumas hipóteses podem ser apontadas como, por exemplo, a de que quanto mais a modernidade “progride”, desenvolvendo uma lógica implacável, tanto mais revela tipos de reações imediatas. Uma delas seria a busca desesperada por um modelo social que esteja, literalmente, em sua própria negação e possa representar, assim dialeticamente, a excelência de si mesma.

Uma outra, mais específica e centrada na questão do “duplo” muriliano, pode ser composta pelo que nele se deixa seduzir pela humanidade, mesmo que injusta e preconceituosa, e pelas situações do cotidiano. Ainda, pelo que no poeta o remete para uma vida sobrenatural, extraterrena, metafísica, marcada por suas necessidades de reconhecer-se como ser divino, ele estivesse “se igualando ao espírito da musa [...] buscando a possibilidade de

vencer o tempo e o espaço do mundo sensível dos que têm ódio-amor-fome” (BARBOSA; RODRIGUES, op. cit., 1974, p. 95).

Para as gerações anteriores, as sociedades orientais ainda podiam, geralmente, desempenhar bem a função daquilo que se chama de “espelho negativo”. No entanto, com a modernização de uma extensa parte do mundo aceleradamente “ocidentalizado” pelas empresas multinacionais, tal situação torna-se problemática; ainda, a crise ou o enfraquecimento de atitudes contestatórias da sociedade burguesa favorece também a tentativa de encontrar outros modelos críticos a uma alteridade imaginária.

A idealização – ou “utopização”, para Löwy e Sayre (op. cit., 1995) – do passado é parte integrante da visão romântica e, assim sendo, é evidente que a perspectiva histórica, sem dúvida, acaba por não retratar a realidade no momento em que o passado, “objeto de nostalgia”, é um passado real (a pré-história, o período clássico, a Antigüidade, a era feudal etc.), em vez de ser encarado como resultante puramente mítica de uma série de fatores. Assim, uma análise, segundo suas intenções implícitas, pode tender a desconsiderar ou, pior ainda, a incluir nessa celebração aspectos desses momentos do passado que marcaram violentamente a própria evolução humana. Relembrem-se, aqui, situações como a da escravidão, da miséria, das minorias desprivilegiadas, dos direitos ilegítimos dos poderosos, da submissão da mulher ao homem, das guerras, das doenças epidêmicas, etc.

Em sentido inverso, a inadaptação experimentada pelos românticos na vida moderna, sua postura criticamente radical em oposição a essa civilização constituem motivos que, frequentemente, fazem com que eles repudiem a modernidade como um todo indivisível. Pelo viés da perspectiva romântica, tudo o que é novo pode facilmente se tornar muito perigoso. Nesse caso, essa concepção romântica tende, indiscutivelmente, a revelar uma quase total incompreensão “quanto aos elementos positivos, ou potencialmente positivos, do que se convencionou chamar ‘progresso’ – uma cegueira que é a contrapartida daquela dos positivistas, *utilitarians* e liberais em relação aos valores do passado” (LÖWY; SAYRE, 1995, p. 319).

É fundamental que se perceba a irreversibilidade de muitos aperfeiçoamentos da modernidade tanto no nível individual quanto no nível social, econômico, político, etc. Deve-se perceber, também, que alguns deles representam avanços importantes do processo histórico e desvendamento da própria evolução humana, como a descoberta do código genético, pelo Projeto Genoma, que deixa esperançosos muitos cientistas e temerosos outros tantos.

É claro que nem tudo deve ser rejeitado na modernidade, e se não há uma garantia suficiente contra os abusos do poder, o “Estado de direito” constitui, sem dúvida, uma proteção necessária ao indivíduo em face da arbitrariedade dos poderes estatais e religiosos (o sentido social, religioso e político de “indivíduo” recebe, na modernidade, uma consideração que até então não tivera tido). Nesse mesmo caminho, se a alta tecnologia atual implica graves riscos, é inquestionável que, também por meio dela, recentes técnicas de estudo e análise das relações/ações trabalhistas permitem uma nova via para a realização das pessoas como “indivíduos sociopolíticos” com direito a trabalho, lazer, descanso.

Enfim, essa proposta possui como base o esclarecimento de um sonho utópico, com a condição de compreender a utopia em seu sentido etimológico e original: o que ainda não existe em parte alguma e é intuído, desejado, imaginado. As obras literárias, por exemplo, trabalham seu nível expressivo com o estabelecimento de utopias desse tipo. Todavia, o imaginário social limita-se ao horizonte estreito do “realmente existente”, e a vida humana, a uma reprodução ampliada do mesmo, reprodução assumida como organizadora de uma sociedade humanitária e anticapitalista, e não o contrário.

Estruturada, tal utopia encontra poderosas e fundas raízes no presente e no passado: quanto ao presente, apóia-se em praticamente “todas as potencialidades e contradições da modernidade para fazer estourar o sistema” (LÖWY; SAYRE, op. cit., p. 327). Quanto ao passado, encontra nas sociedades pré-modernas exemplos concretos e provas tangíveis de um modo de vida qualitativamente diferente. Esse modo de vida distingue-se da civilização industrial capitalista e, em certos aspectos, mesmo a supera, na

medida em que busca provar, sem falsas nostalgias do passado, que não pode existir sonho autêntico de futuro. Reduzindo a análise a um ponto objetivo, sem perder a essência de sua mensagem, fica a hipótese central de Löwy e Sayre, devidamente articulada, integrada ao *modus operandi* muriliano, como base epistemológica: a utopia será romântica ou não será utopia.

2.2 Construção de uma poética inovadora

Meu Deus, para que pusestes tantas almas num só corpo?

Ismael Nery⁶

A epígrafe invocatória acima poderia muito bem ter sido pronunciada por Murilo Mendes.⁷ Aliás, ela revela o sentido religioso, na análise aqui desenvolvida, que compõe a vertente do que é produção poética moderna ao tempo em que é romântica. Poética de versos arrítmicos e inovadores, composta por forte carga social, como conseqüência histórica do mundo, da arte, da alma, do sentido da presença de um Deus *forte e doce*.⁸ Esses elementos, assim reunidos, tecem o espírito e a razão de Murilo feito “convergência” de quem se assume como

homem e poeta + cristão e moderno + surreal e romântico.

Entenda-se que invocações como aquela de Ismael Nery comprem na vida-poesia muriliana uma função essencial,⁹ que a leitura desses três livros também revela, na medida em que se destaca este ponto, o sentido ético-estético de sua inusual tendência moderno-romântica, como elemento de expressão artística. Nele, “um destino individual e comunitário (que) é esclarecido pela dor e pela lealdade a um ofício de homem, a criação poética” (ARAÚJO, apud RIBEIRO; NEVES, 1997, p. 11). Nesse nível de revelações humanas entre impressões sobre-humanas, a voz muriliana alega:

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.¹⁰*

Sob o foco de teorias críticas em referência ao percurso romântico ao longo da história, a poesia de Murilo Mendes tende a revelar mais amplamente seu moderno componente romântico. Esse estrato precisa ser percebido como objeto inovador de ligação artística e social entre autor – texto – leitor,¹¹ em que esses três elementos se fundem para melhor revelação/compreensão de sua própria produção literária. O leitor, como “ser humano com potencialidades divinas”, tem para Murilo a função de ser o objetivo de sua escritura poética. Tanto é que o poeta pergunta e responde:

*Que sabem do centro da nossa pessoa, de que são
participantes?
... Subúrbios longínquos, esses homens.¹²*

Nessa escritura, o poeta revela a condição de um ser em construção como elemento integrado à harmonia cósmica fundada no essencialismo da percepção e da ação.¹³ Ligado às pessoas (extensão dele próprio), o poeta assume sua presença como artifice artístico e elemento social, articulando noções aparentemente contraditórias:

*Sou ligado pela herança do espírito e do sangue
Ao mártir, ao assassino, ao anarquista,
[...]¹⁴*

A técnica muriliana melhor se apresenta se entendida como elo entre o próprio autor – seu humor, seriedade, senso estético, erótico, crítico – e a postura de leitura de um leitor que vai conhecendo o mundo à sua volta e vai se reconhecendo na medida em que aceita o texto poético como parte de seu ser, de sua história. Leitor que identifica no texto um instrumento de manifestação do belo, do senso do religioso e do erótico. No poeta, a imagem

romântica, inovadoramente, funde-se na alegoria moderna de cores, percepções, fatos e dores:

*– Túnica negra de Berenice,
Túnica vermelha da paixão de Deus.
Os dois estandartes cruzam-se no ar:
Tumulto! Eu sou a multidão,
[...]*¹⁵

Em Murilo Mendes, esse sentido moderno de romantismo expõe-se pelas idéias de um “surrealista fora de lugar” e pelo *esencialismo* das coisas e das atitudes que surge como tópico fundamental de percepção. Note-se que essa percepção abrange o próprio papel de pessoa diante do mundo real, físico e necessitado, segundo o próprio poeta, de uma ação moderna e amplamente cristã. Tal ação diz respeito à renovação no campo das sensibilidades artísticas; ação produtora de bem-estar social, considerando-se um inter-relacionamento pessoal mesmo mais pacífico e alegre:

*É preciso reunir o dia e a noite,
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o
criminoso.*¹⁶

O ritual poético muriliano, visionariamente, vislumbra uma atitude assumida e integracionista de amor à vida, à arte, às pessoas, a si próprio. Esse ritual resgata a função da citada relação autor – texto – leitor em que o poeta, na verdade, não vê possibilidade de separar tais elementos para que se possa compreender a função dos atos, do destino, dos desejos, dos sonhos, da arte e, nela, da poesia. Pede à vida e às pessoas, então, que:

*Apontai para meu corpo, altar do sacrifício,
Para minha cabeça que guarda toda as imagens,
Para meu coração ansioso de se consumir em outros.
[...]*¹⁷

Em Murilo Mendes, a visão de uma sociedade mais justa, ativa e artística intercala-se, de maneira sutil, com uma percepção poética romanticamente moderna, também centrada na importância do surrealismo na poesia muriliana. Assim, componentes surreais originalíssimos lançam raízes em solo religioso preparado pela intenção de um catolicismo reaplicado (à vida, às pessoas, à arte) que, necessariamente, busca ampliar a condição de universalismo de uma produção poética, também surreal:

*Circulam peixes no céu.
Um clarão de catástrofe contagia os passantes
Que se debruçam sobre o cais.
[...]¹⁸*

Murilianamente, e sempre atento às suas idéias em relação ao mundo, ele cumpre a função de transformar a expressão poética em tipo de ferramenta religiosa: sua poesia apresenta-se como extensão natural de seus conceitos, argumentos e vida; como tipo de manifestação moderno-romântica. Critica o estado atual das coisas e propõe caminhos, muito particulares, de reencontro com a totalidade dos sentimentos perdidos de uma sociedade que insistentemente procura se encontrar em seus próprios caminhos. É uma arte que, por vezes aparentemente hermética ao senso comum, busca tocar a voz silenciosa da multidão, ouvindo-a, porque o homem comum tende a se sentir diminuído e humilha-se perante uma arte que não compreende (ORTEGA y GASSET, 1991).

A causa de tal “incompreensão” é a de essa arte ser eminentemente artística, feita sem maiores preocupações de agradar quem a *recebe* e tendo a única intenção de agradar ao artista tão-somente. Ainda, “se cabe dizer que a arte salva o homem, é só porque o salva da seriedade da vida e suscita nele uma inesperada puerícia” (idem, p. 80). Murilo Mendes, ao condensar a tentativa de articulação mundo e arte em pessoa e poema, revela que:

*Tenho de dar de comer ao poema.
Novas perturbações me alimentam:*

*Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
[...]*¹⁹

Os conceitos e as teses dos então chamados românticos anticapitalistas, que podem ser considerados um tipo de base socioartística para o moderno romantismo muriliano, revelam o retorno a uma pureza de expressão artística. Essa expressão, dado o processo da industrialização e da ascensão do capitalismo financeiro a partir de fins do século XVIII, sucumbia à necessidade de produção dos bens duráveis, em que a arte, então artigo de consumo, passava a ser um deles.

A busca determinada por um estilo realista mercantilista implica desumanização (idem, p. 47), comparativamente, como anti-sentido do que a poesia de Murilo Mendes busca revelar. Essa revelação ocorre na medida em que sua poesia se enreda em temas os quais, mesmo não explicitando seu repúdio a uma sociedade em franca industrialização, deixam antever apelos à natureza humana e ao que ela deveria possuir de mais essencial: a sensibilidade artística e espiritual. Nesse anticaminho, o poeta avisa:

*Sou um na confusão da massa insaciável:
Entretanto vejo por todos, penso por todos, sofro por todos.
Fui destinado desde o princípio à expiação.
Quis salvar a todos – e nem pude me salvar.*²⁰

Murilo Mendes rebela-se contra a mesmice de uma sociedade marcada, profundamente, pelo jogo do poder e da mais-valia transformados em moeda principal de interesses materiais e necessidade de destaque no meio socioburguês. Ao perceber tal transformação, nota, enfim, que tudo aumenta a fascinação pelo enigma das coisas, em que o culto a jóias se mistura à teologia do sobrenatural, que, para o poeta, está em tudo e em todos. Para ele, tudo se integra a tudo como elos de uma corrente que, parece, só tem serventia como possibilidade

de uso como proteção (dos próprios bens materiais), ou como prisão (pela má utilização desses bens):

*Tudo o que te rodeia e te serve
Aumenta a fascinação e o enigma.
[...]
Tuas jóias e teus perfumes
São necessários a ti e à ordem do mundo
Como o pão ao faminto.
[...]
Tudo o que faz parte de ti – desde teus sapatos –
Está unido ao pecado e ao prazer,
À teologia, ao sobrenatural.²¹*

2.3 Murilo Mendes: homem-poeta

Eu sou terrivelmente do mundo.²²

O livro com que Murilo Mendes estréia pode ser considerado a representação de seu universo lingüístico, que seria manifestado ao longo de toda a obra por meio de uma expressão que busca tanto ser criativa, desconstruindo rimas e ritmos, quanto, ao mesmo tempo, criticar a sociedade que a promove e recebe. Nela se percebe a busca pela integração de todas as variedades de um ritmo amplo, do vocabulário premeditadamente desarticulado e quebradiço, da violação rotineira da sintaxe, da articulação da convergência dos sentidos opostos. Percebe-se, enfim, um vigoroso processo poético marcado pelo seu caráter individualizador e inusitado,²³ processo que utiliza metáforas ao revelar a dureza da imagem, como em:

*Roseiras de peles de homens,
Torres de suplícios,
Campos semeados de metralhadoras,
O rendimento dos abismos.²⁴*

Abismos metafóricos que absorvem:

*A figura estéril voa carregada de frutos
[...]
A mulher de aço me interroga nas altas serras.²⁵*

Desde *Poemas*,²⁶ é perceptível a opção pela transcendência do espírito em busca de um modernismo telúrico em sua essência, revelando o conjunto de temas nacionais que compunham uma universalidade ecumênica a partir da representação fiel da denúncia dos dilemas humanos. Murilo Mendes representa bem a imagem do *poeta artifice* possuído por um visionarismo poderoso, aliado à visão surrealista de mundo real, tangível. É assim que, visionariamente:

*A mulher do fim do mundo
Dá de comer às roseiras,
Dá de beber às estátuas,
Dá de sonhar aos poetas.²⁷*

E dá de sonhar aos poetas (e a ele próprio) porque:

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.²⁸*

Outro sentido, também muito antigo e persistente, estabelece a relação com o chamado “dom” dos poetas para se expressar como se isso fosse uma compensação; talvez venha daí a tendência à bebida, e mesmo ao suicídio, de poetas como Iessienin, Maiakovski, Pessoa, ou os poetas ultra-românticos; a frustração de Keats quanto à sua altura; Camões e seu problema de visão; a tuberculose de Bandeira, tão presente em seu espírito poético... Como toda manifestação humana, especialmente a literária, possui um forte componente psicológico, é oportuno ter em mente a análise de Sigmund Freud que concebe o escritor como um “neurótico obstinado” que a si mesmo se defenderia da alienação (mas também

de qualquer intenção de uma cura real) por meio de sua obra. Freud (apud WELLECK; WARREN, 1955, p. 97) constata que:

o artista é originariamente um homem que se afasta da realidade porque não consegue estabelecer um compromisso com exigência de uma renúncia à satisfação dos sentidos, tal como esta começa por lhe ser feita, e que depois, na vida da fantasia, dá livre curso aos seus desejos eróticos e ambiciosos. Mas descobre uma via de regresso desse mundo de fantasia para a realidade; com os seus dons especiais, amolda suas fantasias a uma nova espécie de realidade, e os outros homens concedem justificação àquelas como reflexos válidos da vida real.

Assim posto, a teoria da arte, como manifestação de “uma neurose”, levantaria a questão da imaginação em relação à crença pessoal, estendendo essa questão de opiniões e características do “homem literário” como também sendo fundadas na sinestesia, ou seja, a interligação das percepções sensoriais. Como bem avaliam R. Welleck e A. Warren (s.d.), o escritor seria semelhante não só à criança romântica que conta histórias, reconstruindo sua experiência, até que ela se adapte ao seu gosto e a sua própria noção de credibilidade, mas também ao homem que sofre de alucinações.

O conjunto desses elementos formaria o que seria uma porta de entrada para a confusão entre o mundo da realidade com o mundo de fantasia de suas esperanças, desejos e medos. Essa porta, em Murilo, assume contornos de projeto delineado, muito além de quaisquer confusões ideológicas ou sentimentais:

*Assim, sem ontem nem amanhã:
Até que, bêbedo de essência,
Eu role com o tempo maduro
Nos degraus da eternidade.²⁹*

E para perceber que, na busca da liberdade da eternidade, se cumpra a resposta à pergunta:

*Mas o futuro? É de Deus,
E Deus não é de ninguém.
Também não és de ninguém.*³⁰

Nesse caminho pela natureza do “gênio literário”, a poesia de Murilo Mendes serve para abrir fundas trilhas de reconhecimento sobre o sentido de não se poder definir o *homem escritor* que se compõe por um tipo único de manifestação e/ou necessidade. A fim de melhor assumir a poética muriliana, é necessário entender que ela revela uma resistente base dupla que se constitui: 1) pelo “possuído”, ou seja, o poeta sempre produtor, algo entre o obsessivo da expressão, ou o profético da revelação; 2) pelo “artífice”, ou seja, o escritor bem centrado, fundamentalmente um fabricante organizado e preparado, hábil, consciente de suas responsabilidades de produtor.

Pode-se dizer que em Murilo há o *possuído* – o poeta primitivo, o vidente, o surrealista – e o *artífice* – o poeta romântico, o poeta realista.³¹ Os chamados grandes poetas, ou escritores, como T. S. Eliot, James Joyce, Dostoievski, Baudelaire, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, na medida em que reúnem uma percepção de vida compulsivamente sentida e uma preocupação objetiva e consciente com a manifestação dessa percepção, são grandes porque trazem em si essas duas “vertentes”.

Em Murilo Mendes, o sentido de sua poeticidade dupla estabelece contato direto e produtivo com uma rearticulação moderna da base da arte literária, fundada no hibridismo dos gêneros tradicionais – lírico, épico e dramático – no que estabelecem de referência com o conceito de um mundo ficcional e imaginativo. Murilo sabe que seus poemas não representam a verdade literal e nem, necessariamente, são proposições lógicas. Sabe também que existem diferenças fundamentais entre afirmações num poema sobre mortes, amores e sofrimentos, e as mesmas informações publicadas num livro de psicologia ou num jornal.

Ao saber dessas “obviedades”, o poeta retrabalha sua mensagem poética com a originalidade de quem busca o contato com o outro, não a distância, porque:

*Tua ternura e tua crueldade são iguais diante de mim
Porque eu amo tudo o que vem de ti.*³²

O “eu” do poeta, mesmo na subjetividade da lírica, é um “eu” do tipo dramático e, na realidade, está inserido no seu contexto histórico, conversando, atuando com outros “eus”. A poesia muriliana, assim, manifesta-se solta e presa sobre esses aspectos de *articulação* necessária entre a realidade e a imaginação. Murilo, do alto de sua visão de homem-escritor inovador, percebe o inatingível e o perigo de uma produção poética que, desejando falar de tudo, não fala de nada. Ele sabe que é preciso ser poeticamente simples, pois, ao assumir um olhar crítico, percebe os homens “sofridos-de-todo dia” que:

*Chegam nus, chegam famintos
À grade dos nossos olhos.
[...]
Os pobres nus e famintos
Nós os fizemos assim.*³³

Compacta e expressiva, a poética muriliana revela, sem na verdade ter essa preocupação, a dificuldade em se traçar uma linha divisória entre as concepções da poesia como percepção de um instante histórico e suas noções como intuição artística. O artista, argumentam Welleck e Warren (op. cit.), lembra-nos daquilo que havíamos deixado de nos aperceber, ou nos fará ver aquilo que, apesar de claro, não tínhamos visto.

Murilo Mendes, por meio de seus poemas, navega pela ficção sabendo de seu sentido, artístico e verbal, de “imitação da vida”. Navega atento à questão de que o *fato* (para a poesia) é mais estranho do que o que se apresenta como provável,³⁴ e com essa variante é que a literatura tem de tratar. O dado significativamente inovador na poética muriliana revela-se pela percepção da verdade como campo de pleno domínio do que se convencionou chamar de “pensadores sistemáticos”, e os artistas não são pensadores dessa espécie. Para Murilo, a poesia não é instrumento de informação filosófica, mas de revelação e comunicação poética.³⁵

Seu moderno sentido de romantismo libera uma carga efetiva de “emoção-em-criação” abrigada nesses dois pólos em que a poesia se instala: escritor e leitor. As emoções representadas por sua visão literária não são, em relação a esses dois pólos, iguais às experimentadas na vida cotidiana, marcada por necessidades imediatistas. São emoções diluídas em um tipo de tranqüila recordação, percebidas por uma leitura atenta e uma análise produtiva – são, na verdade, percepções sentimentais de emoções.

A poética muriliana referenda o conceito de que, para o poeta, e para os que apreciam poesia, a beleza teria em si a própria justificação para sua existência. Já para os funcionalistas, atrelados ao imediatismo das exigências da vida diária, a questão coloca-se em qual seria a função aplicável da poesia, sob uma ampla dimensão sócio-histórica. No sentido de tudo conter em si a gênese e o fim:

*Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora é coletiva.*³⁶

O homem-poeta Murilo Mendes, ao ser cidadão e artista, percebe a força da presença de uma sociedade utilitarista, como é a moderna, e oferece respostas de participação à comunidade. Ao expressar seu excentrismo estético por meio da poesia, não deixa de trabalhar a questão dessa *utilidade* articulada ao *prazer* da literatura. A poesia muriliana possui a função central da fidelidade à sua própria natureza de objeto literário que revela, crítica e liricamente, algo de novo.

Ao se examinar alguns traços dos “rumos” desse homem-poeta, nota-se o levantamento de questões de base filosófica e pragmática: sem, na verdade, precisar, pode a arte ser uma representação da verdade? Não pode, sob um prisma meramente positivista, considerado como limite da verdade que seria verificado por qualquer pessoa; não deve, sob as marcas delimitadoras de uma produção que busca a essência da liberdade. Para Murilo, é fundamental a articulação somatória dos sentidos contrários que compõem o sentido duplo-pleno de um objeto, idéia, ato, vontade.

No poeta, o senso dialético do duplo está na inexorabilidade da força do destino, no perdão que precisa do erro para a função de sua existência:

*Morrerei abominando o mal que cometi
E sem ânimo para fazer o bem.
Amo tanto o culpado como o inocente.*³⁷

A poética muriliana assenta-se sob uma base chamada de bimodal ou plurimodal (WELLECK; WARREN, op. cit.). Existiriam, assim, vários “modos de conhecer”, ou melhor, dois tipos básicos de conhecimento, cada um dos quais usando um sistema de linguagem por signos: as ciências – que usam o modo discursivo – e as artes – que usam o modo apresentativo. Dessa maneira, para Murilo, sua poesia, composta com seu conteúdo de aviso e sua linguagem fluidamente quebrada, faz-se tão necessária quanto a filosofia, como ciência do conhecimento, sabedoria construída.

A dialética muriliana³⁸ pode ser resumida como tipo de articulação estruturada sob a norma de uma tese e antítese representando o *dulce* e o *utile* de Horácio (a poesia é doce e útil). Assim, é natural que a vida, que os valores morais e estéticos de Murilo fluam livres e marcados por toda sua produção. Daí sua visão europeia de poeta brasileiro,³⁹ sua busca por um Deus repleto de curvas e sensualidade, o *policromático* de suas imagens duras e suaves, demarcando sempre um quê de vida e esperança, apesar do tom, por vezes, pesado e silencioso:

*Levantei-me com toda a força do meu sangue
Do oco da sepultura onde estava.*⁴⁰

Força sangüínea de uma sepultura invisível de onde:

*Minhas narinas atrainão o cheiro poderoso
Que vem do ventre da terra parindo novos amores e
novas mortes.*⁴¹

Autores como Keats, Eliot e Baudelaire acentuam a “capacidade negativa” do poeta ao fechar sua personalidade em detrimento de estar com olhos abertos ao mundo. Assim, subjetivos, reforçariam a intenção primordial de exibir sua personalidade, confessando-se a si mesmos, sobretudo, suas crises e seus desejos. Mesmo que questionável, durante longos períodos da história, apenas se encontram representantes do primeiro tipo, com obras em que o elemento de expressão pessoal seria muito fraco, ainda que seu valor estético fosse grande (WELLECK; WARREN, op. cit.). Em Murilo Mendes – tipo de resumo poético dessa evolução sócio-histórica –, a subjetividade capitaneia o senso objetivo de visão de mundo e revela que:

*A luz elétrica protesta no caos.
[...]
Mas eu não posso esquecer
As filhas dos açougueiros.*⁴²

Murilo busca, ao longo de sua obra literária,⁴³ exercer a articulação *prazer e utilidade* na intenção de que esses dois elementos, mais do que coexistirem com harmonia, devam se fundir numa liga solidamente poética. Ao ser “consumido-lido”, o poeta revela que o prazer da leitura literária não pode ser apenas mais um tipo de preferência escolhida entre uma relação, estipulada socialmente, de prazeres possíveis. Seus poemas, compostos numa esfera superior de atividade mental e emocional,⁴⁴ exigem um leitor atento e interessado pelo prazer mais raro que perceba a importância da contemplação não aquisitiva, nem imediatista, de versos-imagens em que:

*As máquinas atiram hélices no espaço
Onde os deuses futuros
Nascem num tropel de raios e ancas.*⁴⁵

Essa relação poema *versus* leitura (causa *versus* efeito, significado *versus* significação) só é possível ao se perceber que a utilidade da literatura é ser uma instrução–informação aprazível.

Utilidade de instrução que não é obrigatória para se realizar tal atividade ou se opor a tal questão política, mas instrução estética, informação de percepção. Há críticos que baseiam a utilidade da poesia na alegação de que ela permitiria a aquisição de um tipo de conhecimento (WELLECK; WARREN, op. cit.), o que não deixa de ser verdade, e a poesia muriliana revela isso na medida em que estabelece relação com a análise aristotélica. Segundo essa análise, a poesia, mais filosófica do que a história, relata coisas que poderiam acontecer, enquanto a história relata coisas que aconteceram. A poesia de Murilo, futuristamente cravada no presente, vê imagens reais enquanto mira a eternidade, assim:

*O homem respira a Criação,
O corpo todo verá
(Antes de nascer eu já via).⁴⁶*

O sentido de *geral e provável*, na poesia de Murilo Mendes, revela-se como manifestação de verdade que não é inquestionável, mas que toca fundo na alma e na razão de quem lê. Essa leitura dá-se por interstícios de seus poemas, imagens, deslizes rítmicos assumidos e quebras intencionais de frases gramaticais, e por toda sua proposta filosófica para uma vida mais plena. Tal proposta manifesta-se pela apreensão mais profunda de seu sentido estético articulado ao sentido político, religioso, erótico que, quebrados em sua essência de significação, organizam a vida com seu terror e santos de cada dia. Nessa vida:

*Quebrei a comunhão dos santos. Que me trazem os
homens?
Escrevem apenas o mal e o terror no livro da vida.⁴⁷*

Santa comunhão de desejos carnis sobre imposições filosóficas em que:

*Hesito entre as ancas da morena
Deslocando a rua,
E o mistério do fim do homem, por exemplo.⁴⁸*

O *provável* em Murilo Mendes não se manifesta como tipo de aviso recluso e tímido, com receio de se fazer visto, mas como real possibilidade de algo acontecer: talvez as pessoas queiram, mesmo, ser felizes; talvez a sensualidade da mulher possa ser percebida, e entendida, como manifestação sagrada; talvez o ser humano possa, enfim, desvencilhar-se de seus escrúpulos e promover uma vida social pacífica e respeitosa.

O sentido do *geral* muriliano vem recolher as minúcias de uma manifestação sócio-histórica mundial para rerepresentá-las, a cada leitura e a cada leitor, de maneira esteticamente mais delimitada e questionadora. Em Murilo Mendes, o *geral* personaliza-se tal qual fosse um espelho particular de/em cada pessoa: cada um traz, em si, um pouco do que todos são, ou têm. Para o poeta:

*Todas as formas ainda se encontram em esboço,
Tudo vive em transformação:
Mas o universo marcha
Para a arquitetura perfeita.*⁴⁹

Murilo usa as possibilidades da linguagem como material estético e informativo,⁵⁰ na medida em que expõe sua poesia sob uma linguagem literária, utilizando as condições do próprio signo e extraindo dele todo o simbolismo sonoro/gráfico da palavra. Para tanto, usa algumas técnicas para destacar esse simbolismo particular, tais como a sinestesia e as tessituras sonoras. A linguagem literária, desde as mais antigas tradições poético-orais, busca acentuar o grau possível de manifestação do próprio signo e assim, possuindo um lado expressivo e pragmático, expressa o que seu autor pensa, sente e entende por mundo e, nele, as pessoas. Murilo Mendes possui uma percepção muito apurada da capacidade dessa linguagem “substantivamente metafórica”:

*As harpas da manhã vibram suaves e róseas.
[...]
É preciso reunir o dia e a noite,*

*E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos
[clarins do sangue.⁵¹*

**Metaforismo que se engrena a formas inusitadas de imagens.
Assim:**

*Estás engrenada nas formas
Que se engrenam em outras desde a corrente dos
séculos.
E outras formas estão ansiosas por despontarem em ti.⁵²*

O efeito catártico, em Murilo, possui função dupla: primeiro, a de liberar emoção por meio da apreensão do sentido artístico inserido em uma sociedade politicamente correta, sob ideais utilitaristas; segundo, a de perceber os “canais de liberdade” pelos quais essa emoção é liberada e como ativá-los, apesar das pressões sociais em contrário. Expressar emoções seria se libertar delas como faz, por exemplo, Guimarães Rosa ao criar Riobaldo convivendo com seus conflitos de paixão erótica e com a presença do diabo; lembre-se ainda Castro Alves, bradando pela presença de Deus pelos mares escravizadores, ou João Cabral de Melo Neto, sufocado por e tentando se desamarrar de sua vida Severina. O próprio Murilo Mendes, com sua noção moderna de uma igreja com altares sensuais, formados por curvas e tentações carnisais, busca tal “liber(t)ação”:

*Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda a parte até nos altares.
Há grande força de matéria na terra no mar e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.⁵³*

Ao leitor cabe a percepção do conflito instaurado: libertar-se, enfim, emocional-mente ou, pela noção do poder dessa liberdade, refrear suas emoções?⁵⁴ A poética muriliana revela esse conflito, na medida em que tenta amenizá-lo, ao centrar o foco de sua produção na posição de um leitor (que o poeta busca reconhecer)

carente, sentimental e possuído por desejos materialistas. Em Murilo, a poesia mostra o real; “fere-o” enquanto “o cura” com a manifestação de uma poesia doce, leve, mas provocante. Nele, e por ela:

A mulher do fim do mundo
[...]
Me puxa do sono eterno
*Para os seus braços que cantam.*⁵⁵

A inspiração – designação tradicional do elemento inconsciente na criação que está classicamente associada às musas e, no pensamento cristão, ao Espírito Santo – em Murilo é reforçada pelo extenuante ofício de procurar a forma ideal. Essa forma é representada, em cada situação poética, pelo verso curto ou longo, pela pontuação livre sobre a gramaticalidade oficial, pelas linhas em branco soltas pelo poema. De um lirismo moderno, sua poesia apresenta a inspiração como traço essencial de ofícios da forma e do conteúdo. Nela, lírica e modernamente, as:

Massas de pensamentos de prazer, ódio e aflição
Invadem tuas janelas e balaústres,
[...]
Engenheiros subterrâneos improvisaram uma ponte
de camélias
*Para os pés da tua amada passarem.*⁵⁶

O *homem-poeta*, assim, especializa-se em articular o sentido de associação (ofício), dissociação (juízo) e recombinação (apresentação criativa). Nele, é como se fosse algo em que “a palavra não é principalmente um signo, uma ficha transparente, mas um símbolo, valioso em si mesmo e também pela sua qualidade representativa” (WELLECK; WARREN, op. cit., p. 105):

Eu sou o meu próprio escândalo contínuo,
*Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.*⁵⁷

A linguagem muriliana, quebrada entre fluida, pesada e fina, revela a função da literatura como instituição social. A literatura (e nela a poesia), em Murilo Mendes, mostra-se como “criação social”⁵⁸ e representa a vida, entendida como realidade social, com suas manifestações artísticas, políticas, religiosas, etc. Um poeta assim “construído” projeta-se como membro da sociedade e, como seu integrante especial, possui determinada condição socioartística. Assim, obteria respeito social por suas idéias e por seus conceitos articulados à compreensão de uma expressão artística e da própria vida. Como poeta, sempre se dirige a um público, por hipotético que este seja, e anuncia que:

*Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que
pela Graça:
Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
Que existirá até a consumação do mundo.*⁵⁹

2.4 Modernidade e estética neo-religiosa

*Sento-me sozinho com pavor do tempo,
Procurando decifrar
A maquinária imóvel das montanhas.
Não há ninguém, e há todos.
E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra
Estendidos no meu coração.*⁶⁰

A linguagem muriliana oferece caminhos de elucidação da mensagem poética pela utilização metafórica como raiz das imagens propostas, pela agressividade dos vocábulos contrastantes, compondo todo um simbolismo insólito e cativante. Seu vocabulário, propositadamente anticulto, articula-se por meio de um ritmo às vezes quase popularesco, lembrando cantigas regionais. Ao se apropriar das formas poéticas estabelecidas como libertárias, assume com originalidade as conquistas do verso livre. Ainda, convive sem problemas com um nativismo humorístico,

de gênese vanguardista, e sua concepção própria sobre a poesia⁶¹ como condição de existência.

O cristianismo e a religiosidade tenderiam a afastar o poeta dos problemas de ordem geral, desengajando-o da solidariedade ética e histórica implícitas sob os dramas cotidianos da pobreza e dos projetos de vida das pessoas. Essa impressão, todavia, é plenamente desfeita pela leitura de sua obra sem a preocupação de nela enxergar rótulos modernistas, por exemplo, de crítica ou paródia ao sistema. Assim:

*Sou um na confusão da massa insaciável:
Entretanto vejo por todos, penso por todos, sofro por todos.
Fui destinado desde o princípio à expiação.
Quis salvar a todos – e nem pude me salvar.*⁶²

Cristo sempre representou, para o poeta, a encarnação dicotômica Deus–Homem, mistério essencial em que fundaria os ciclos definidores de sua poesia.⁶³ Nela, como manifestações ontológicas conciliáveis, fundem-se o finito e o infinito, o visível e o invisível, a carne e o espírito. Tal fusão dá-se com elementos do cosmos, voltados para o subjetivo e o absoluto, dependentes, entretanto, das vicissitudes de uma condição terrena, real, objetiva. A poesia para Murilo, desde o início, não representa instrumento de alienação ou de fuga, muito menos instrumento de “uma sublimação em que a religiosidade se tornasse forma apassivadora com que o eu do poeta se protegesse ante uma realidade que o rejeita ou não compreende”.⁶⁴ Para o poeta:

*A muitos só lhes resta o inferno.
?Que lhes coube na monstruosa partilha da vida
Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.
[...]
Entretanto, a transfiguração precede a morte.*⁶⁵

A percepção romântica de Murilo Mendes revela-se como espécie de *convergência crítica* das situações concretas de um mundo

sob as marcas de perigo constante de guerras e injustiças sociais. Sua razão, parte dessa *convergência*, revela a tensão e o conflito entre sua aguda capacidade de perceber os interesses das pessoas, dos grupos, e a pronta reação às exigências da realidade circundante e seu compromisso interior de criatividade. Foi desses poetas que, ao criar um estilo moderno particular, procuraram recompor o modernismo brasileiro à sua maneira e intenção. Assim, soube considerar as condições basilares do movimento que constituíam o tripé de sustentação (pesquisa estética, linguagem nacional e nova visão de mundo) do estilo e do conteúdo poéticos para os poetas modernistas. Para Murilo, a poesia deve estar disposta à vida desde sempre, apesar do sofrimento diário. Cansado e disposto, percebe a:

*Carne cansada!
E eu com os olhos desmedidamente abertos,
O coração aberto desde o amanhecer da vida.*⁶⁶

Sufrimento diário que no dia-a-dia representa, no corpo, a confluência dos tempos:

*Minha boca está no presente,
O meu olhar, no passado,
Meu ventre está no futuro.*⁶⁷

Não havia concordância entre os poetas modernistas quanto à necessidade de escrever seus poemas seguindo o que seria um tipo de cartilha modernista de composição.⁶⁸ Na realidade, cada poeta, com mais ou menos representação na mensagem e na forma, assumiu como licença poética a manifestação daquelas características em seus textos. Ao se analisar literariamente o modernismo brasileiro, sobretudo o considerado de primeira fase ou de “vanguarda”, são comuns reflexões que geralmente tendem a ficar restritas a esses três níveis de características:

- preocupação em promover experimentações lingüísticas, com a busca de uma fonética, de uma semântica, de uma sintaxe inovadoras;

- valorização de uma linguagem de expressão nacional, utilizando-se de temas que representassem elementos culturais, folclóricos, primitivos;
- composição de temas universais, voltados à industrialização crescente de algumas cidades, sobrepondo-se a uma expressão meramente subjetiva e individualista.

O escritor, mais que qualquer outro indivíduo, desempenha papel social, dependendo do público e da leitura que esse faz de sua obra (CANDIDO, 1985). No caso do escritor brasileiro, formado por uma tendência nacionalista, ele assumiria papel didático diante da coletividade, marcada por sua vocação patriótico-sentimental. Candido ainda acrescenta que, nas sociedades civilizadas, a criação seria relação, entendendo-se que ela se estabeleça entre uma obra artística e sua função social. Essa função, basicamente, nortearia as produções literárias modernistas, imersas em um contexto cultural de profundas mudanças no campo da técnica, da comunicação, enfim, da geração e da troca de informações e já, sobretudo, com a velocidade com que isso era realizado.

Inserida nesse momento histórico, a poética muriliana esboça-se “como uma associação de geradores em paralelo, alimentando um circuito externo a partir de uma corrente interna de elevada intensidade” (ARAÚJO, op. cit., p. 34). Esses geradores revelam toda a carga emotiva do poeta e sua retórica erigida pela manifestação de essência dramática, assumindo em si toda a visão cosmogônica do mundo. São como pontos marcatórios dessa essência emotiva:

*O abismo bate palmas,
A noite aponta o revólver.
[...]
As rosas perderam a fala.⁶⁹*

O modernismo pretendeu significar uma verdadeira revolução artístico-cultural provocada pelo que então se considerava imperiosa necessidade de sintonia entre o artista e os

tempos (MELLO; SOUZA, 1994). Essa busca de sintonia está, por exemplo, na base da produção poética modernista de Mário de Andrade, um dos mentores do Movimento de 1922 e “profissional” de várias atividades, atuando como crítico de arte, pianista, fotógrafo, escritor.

Essa variedade produtiva de Mário, analisada em sua composição como real produto da modernidade, ficou, todavia, um pouco por opção pessoal e um pouco por manifesta imposição ideológica, atrelada àqueles três campos de atuação artísticos, anteriormente relacionados – campos teoricamente universalistas na intenção e na visão de mundo, mas condicionadores de formas de estilo na aplicação (LIMA, 1995, p. 50). A poética de Murilo, nesse contexto, estrutura-se sob um pessoalíssimo *eixo visionário* (com relação ao mundo e à arte), composto com a tessitura de imagens insólitas, em que o choque com o real é “super-real, é muito mais ostensivo do que na discreta mineira reticência de Drummond” (MERQUIOR, 1980, p. 51).

Em nome da exigência temática e estrutural na composição de textos modernistas, é o próprio Mário de Andrade quem avalia, com críticas, a presença do catolicismo⁷⁰ na poesia de Murilo Mendes. Mário considera tal presença uma manifestação de certa atitude complacente com o modo de perceber o momento sociocultural moderno,⁷¹ o que gera uma confusão de sentimentos que, na visão do autor de *Macunaima*, afetaria a condição *sine qua non* da universalidade. O nacionalismo seria um dos componentes dessa “visão universal” do movimento modernista pelo qual se propunha mostrar uma nova fórmula da expressão poética, no século XX, construindo-se a partir da questão urbano-industrial-tecnológica.⁷²

Os poemas de Murilo Mendes, considerando a crítica marioandradina, que “acerta” no levantamento dessas marcas, mas “erra” em não perceber a extensão e a intenção da mensagem por elas revelada, compõem-se da expressão, aqui denominada de neo-religiosa, mesmo como manifestação de uma postura ético-estética. Essa postura articula demônios, apitos de fábrica e Cristo, em imagens nas quais:

Apitos de máquinas levarão
[...]
Lamentações de novilhas,
*De cegos, órfãos e plantas.*⁷³

Lamentações de animais e pessoas na busca de um Deus que se supere, pela vitória final, na dor de Sua criação. Então:

O Cristo da pedra fria
Sentou-se agora aqui em frente
Com a chaga do ombro aberta.

*O mundo do demônio cai no chão.*⁷⁴

E o poeta, inserido na dialética de um Deus que sofre e é frágil, afirma:

Eu me sinto um fragmento de Deus
[...]
A matéria é forte e absoluta
*Sem ela não há poesia.*⁷⁵

O estilo de Murilo Mendes, após a Segunda Grande Guerra Mundial, assume uma direção classicizante, na linha do que foi apresentado pela poesia de Drummond, com *Claro enigma*, e Jorge de Lima, com *Invenção de Orfeu*. Ao não possuir nenhum tipo de “tendência” antropofágica e histriônica como a de Oswald, ou exageradamente nacionalista como a de Mário de Andrade, Murilo procurava entender as coisas a partir de sua concepção de mundo e vida. Assim, produziu “alta poesia religiosa como um lírico cristão verdadeiramente reflexivo, capaz de converter o *pathos* do numinoso em perspectiva de genuína problematização do estar-no-mundo humano” (MERQUIOR, op. cit., p. 159). Desse modo, ampliava a noção de lirismo à medida que mais se aprofundava em suas próprias emoções, marcadas por um constante impulso religioso de estar no mundo.⁷⁶

*Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.⁷⁷*

Esse lirismo muriliano, também fortemente centrado em uma base surrealista, afastou-se das propostas vanguardistas de incendiar bibliotecas e destruir museus. A base dessas propostas, sob óptica futurista-marinetiana, marcava-se pela idolatria⁷⁸ objetiva na presença dos carros, dos aviões, da eletricidade, das chaminés das fábricas, ocupando o que então seria seu espaço ideal: a noção de vida cotidiana das pessoas. Murilo Mendes continha em si a condição de Mário de Andrade em sua própria missão *macunaímica* de representar, cotidianamente, a figura do herói moderno baudelairiano; e a de Oswald, que representa, por opção e condição, o herói mítico, antigo, invencível e fabuloso.⁷⁹ Do meio dessas “alegoria heróicas”, Murilo Mendes afirma:

*Assisto em mim a um desdobrar de planos,
As mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move,
[...]
Sou responsável pelas auroras que não se levantam
e pela angústia que cresce dia a dia.⁸⁰*

Ao mesmo tempo em que não perde de vista a sociedade como dado histórico e o homem como ser real, há na obra de Murilo o desenvolvimento de uma poética de expressão lírica⁸¹ manifestada entre o delírio e o sonho. Essa poética estrutura-se por meio de imagens dispostas em sentidos e formulações inusitados que constroem o ritmo inesperado da rima – uma raridade no poeta – ou do verso bem arquitetado. Seus poemas apresentam “um constante jogo alegórico, de fundo romântico, articulando o paradoxo, a polivalência e os cognatos” (MOISÉS, 1989, p. 353).

Esses elementos, ligados à constante necessidade (romântica) de liberdade e mesmo à manifestação da libido, juntam-se na intenção de uma composição criativa. Assim, há poemas em que a descrição do ser amado e das coisas amadas se mesclam com

uma evocação da presença de Deus e da Igreja para acompanhar esses desejos. Tal mesclagem faz de Murilo Mendes, no entender de Merquior (op. cit.), um dos mais poderosos representantes do “anarcoerotismo surreal”, ao tempo em que era “um cristão ecumenicamente interrogador”. Autor de poesia como “eros do logos, e como logos do eros”, “com Cruz e Souza, representa o único caso de espiritualidade voluptuosa em nossa poesia” (MERQUIOR, idem, p. 160). Nos exemplos a seguir, seus versos e suas imagens buscam, às vezes com serenidade, às vezes com sofreguidão, esses elementos:

*Aparece no céu uma mulher-cometa
Olhai o rabo de prata que ela tem
[...]
O mulher-cometa, que não sabes que existes.⁸²*

Mulher-ente-cometa que:

*Quando eu te contemplo
Vejo tatuada no teu corpo
A história de todas as gerações.⁸³*

Na intenção de quebrar qualquer tipo de ritmo previamente proposto, as estrofes murilianas estão presas à composição de um grafismo marcado pela aspereza dos sons e dos vocábulos. Revela-se em sua estrutura “uma convergência efetiva de procedimentos artísticos ultramodernos, como o uso da técnica da montagem” (MOURA, apud BOSI, 1996, p. 106). Na poesia muriliana, essas “remontagens” tendem a *integrar* paixão física às necessidades metafísicas da paixão espiritual, o mundo visível em suas plenas manifestações factuais e invisível em seus enigmas transcendentais, sonhos em realidade e vice-versa, a fuga e a interação do homem às suas condições de existência:

*Olho-te fixamente para que permaneças em mim.
Toda esta ternura é feita de elementos opostos
Que eu concilio na síntese da poesia.⁸⁴*

Em Murilo Mendes, raramente se encontram preocupações com tons suaves ou amenos, no sentido de uma composição bem ritmada e harmoniosa da mensagem a ser apresentada. Pelo contrário, a opção é por um tipo de sinfonia dissonante em que as rupturas – compostas pelo ritmo quebrado e pela absoluta despreocupação com as rimas, formando o que se chamou de “polifonia da desmusicalização” – buscam contato com o projeto surrealista de composição formal, em que as idéias deveriam *fluir* livres para revelar o máximo de sentimento profundo e verdadeiro. Nos exemplos a seguir, esse sentido de desmusicalização apresenta-se entre imagens aparentemente desconexas, criando um ritmo em que a sonoridade das palavras busca sua própria expressão, em detrimento de um todo pretensamente harmônico:

*Os cavalos voadores são amigos,
Nos levarão para o deserto branco.
[...]
Convidemos Judas e o Máscara de Ferro
A passear de táxi à beira-mar.⁸⁵*

Passeio em que:

*Amamos o choque da chuva nos olhos dos cegos.
Abriste as plumas do antebraço.⁸⁶*

E, como a chuva sobre os olhos de um antimúsico-lírico:

*Grito teu nome no espaço para me acordar:
Berenice!
[...]
Sol e lua,
Origem berço cova.⁸⁷*

Centrada na preocupação da busca incessante da universalidade moderna, do homem em contato direto com o mundo – algo tão ao gosto dos modernistas radicais –, a poesia de Murilo Mendes foi considerada tematicamente limitada. Essa “limitação”

deu-se pela exacerbada tendência religiosa na expressão dos elementos poéticos, além da exagerada presença de subjetividade, como expressão de um individualismo também surrealista. Tais características mantinham poucos pontos de contato com a então denominada “poesia modernista”, que utilizava novas formas e novos conteúdos poéticos para expressar o choque de emoções, o caos de sentimentos, a busca de novos caminhos em uma sociedade em ritmo frenético de industrialização.⁸⁸

No refluxo desse caos de novidades mercadológicas, Murilo afirma que “não renego o charme castroalvino que agiu sobre minha adolescência. O charme dos ritmos românticos” (MENDES, 1973, p. 29). Assim, ele constrói uma irracionalidade feérica de imagens que compõem, passo a passo, um mundo particular e, ao mesmo tempo, universal. Esse mundo nunca se adaptaria à ordem estabelecida e limitadora, fechada nas opções poéticas, então pretensamente libertárias e “oficialmente” vanguardistas. É ainda o próprio poeta, no tom silencioso de sua música de ritmo quebradiço, quem confessa:

*como é difícil, na modernidade, a língua do eterno.*⁸⁹

Todavia, nem todos os idealizadores e autores dos métodos e dos temas do que seria a “escola modernista” brasileira lançavam seus olhares modernos à poesia como se fosse produto-objeto com fim em si mesma. Manuel Bandeira, um dos representantes dessa opção moderno-romântica, ao mesmo tempo integradora e marginal, teve, mesmo participando daquele movimento literário, uma percepção mais ampla do que a proposta, por exemplo, por Oswald de Andrade.

O autor de “Pasárgada” e “Os sapos” – este um dos motivos do deboche da platéia presente na Semana Moderna de 1922 – faz análise da atuação da poesia muito mais equilibrada, mesmo que sempre, pode-se dizer, angustiada. Ao considerar que “Murilo Mendes é um conciliador de contrários” e menos preso a estruturas e a conceitos estabelecidos como conjunto efetivo de normas, Bandeira acaba por perceber melhor a representação de importância das idéias de Murilo e de sua visão de poesia para o Brasil:

Saudemos Murilo
Grande poeta
Conciliador de contrários
Incorporador do eterno ao contingente
[...]
Saudemos Murilo
Antitotalitarista antipassadista antiburocrata
Anti tudo que é pau ou que é pifio

Saudemos Murilo
Perenemente em pânico
E em flor.⁹⁰

A poesia muriliana, sobretudo a produzida no período de 1930 a 1945 – período dos três livros aqui analisados –, possibilita a investigação reveladora de um conjunto temático central: a opção por temas e imagens para o desenvolvimento de uma expressão, de base moderno-religiosa e surreal, em que o poeta, diante da modernidade, compõe seu estilo articulando fato histórico e imagem literária. Por meio desse estilo, busca, fundamentalmente, demonstrar um aspecto universalista – entenda-se poesia de “ser humano”, mais que ser poético, feita para outros seres humanos e para o mundo que os abriga. Poesia de realidade e incerteza do destino, de escritura de desvendamento entre questionamento. Na vida e nela, poesia:

Ninguém sabe se a manhã
Traz promessa de prazer.
[...]
Sai um homem para o trabalho,
Saem dois, saem três, saem mil
*Pensando na volta.*⁹¹

Assim realizada, a poesia de Murilo, parecendo se afastar, aproxima-se do estrato mais profundo da proposta modernista, cujo componente central seria a idéia de esclarecimento, por meio da mensagem escrita.⁹² Sua poesia descreve, moderna e tristemente, a

inevitável e lógica imposição da ideologia dos novos valores sociais:⁹³

*Tudo que te rodeia e te serve
Aumenta a fascinação e o enigma.
[...]
Tudo o que faz parte de ti – desde teus sapatos –
Está tudo unido ao pecado e ao prazer
À teologia, ao sobrenatural.⁹⁴*

Mais do que duas manifestas tendências – a religiosidade e o surrealismo – que podem ser consideradas aspectos centrais na poética muriliana, percebe-se, também como presença significativa, o propósito de não seguir a linha do neonacionalismo modernista. Murilo assume uma poética⁹⁵ que foge à imposição de ter de só estar impregnada de nacionalismo em que o escritor, nessa representação, assume papel de comunicador didático perante a coletividade e sua vocação patriótico-sentimental.⁹⁶ Os versos de Murilo revelam para ele próprio que:

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
Num silêncio de antes da criação das coisas.⁹⁷*

Poética moderna, ao ler Murilo Mendes o leitor não consegue ficar impassível, talvez esperando uma resposta que, fácil e ordenada, não virá por “leituras desatentas”, de quem lê poesia sem assumi-la integralmente. Assim, os versos murilianos exigem um tipo de leitura inserida na Estética da Recepção, de Jauss (LIMA, 1979), que apresenta o leitor como elemento constituinte do que se considerava como a “terceira via” – o olhar/a posição do leitor ante a obra lida e a relação estabelecida com base no sentido de uma “leitura produtiva” (TINOCO, 1994). Murilo conversa com seu (possível) leitor e avisa:

*O presente não é teu,
Presente já é passado,*

*Tu falaste, voz sumiu,
Ah! nem o eco ficou.
Mas o futuro? é de Deus,
E Deus não é de ninguém.
[...]
Coisa alguma te pertence,
[...]⁹⁸*

Essas vertentes de leitura e revelação do poema, em que ele é assumido além de seu aspecto meramente formal – mensagem artística composta com elementos de literariedade – e percebido como expressão lingüística de conscientização socioartística, ampliam a possibilidade de apreensão das intenções do poeta diante de sua produção. Tal atitude permite entender melhor uma poesia (moderna) que requer releituras sem se submeter tanto aos limites, nem sempre bem definidos, do que seria literatura moderna.

Tais limites, inadmissíveis pelos “anarcovanguardistas”, como Oswald de Andrade, são, paradoxalmente, impostos por eles próprios. Aliás, todo esse rígido estabelecimento de formas, temas e conteúdos foi causado, no mais, por exigências de teor burocrático entre didático-acadêmico que equiparam, sem uma análise mais cuidadosa, arte literária às chamadas artes de massa (fotonovelas, filmes de *cowboy*, etc.) (LOPES, 1993).

Esse conjunto de elementos artísticos modernos, articulados a uma candente visão católica e lírica, essencial em Murilo Mendes, muitas vezes foi, e ainda é, alvo de fortes críticas. Como marca implícita na apresentação geral da obra, e explícita em seus detalhes, essa articulação pode proporcionar tanto encaminhamentos para as estruturas mais específicas do poema quanto ampliação para questões mais abrangentes na obra do autor, como o tom bíblico.

Mário Praz (op. cit.) avalia que os discursos messiânicos e bíblicos, mesmo que fundados em uma visão romântica transcendental, metafísica, são manifestados sob bases históricas, normalmente negativistas, é verdade, surgindo como avisos das coisas que deverão acontecer muito em breve. O próprio Murilo, nesse sentido, constata:

*Mártires
Prenderemos a lua
Intimaremos nossa forma busca-pé
A se comportar com maior decência.⁹⁹*

Decência, como item poético, como elemento raro nos poetas futuros:

*Tenho pena dos poetas futuros
Que se integrarão na comunidade dos homens
Mas que nos momentos de dúvida e terror
Só terão como resposta o silêncio divino.¹⁰⁰*

O espetáculo apocalíptico é, dialeticamente, a revelação do fim e o anúncio de um novo começo: haverá, pelo aniquilamento de um reino, efêmero, a instauração de outro, eterno (MOURA, 1995). O discurso apocalíptico, ao pretender abarcar o destino de toda a humanidade, seria um gênero marcadamente público, e a poesia que mantém com ele um diálogo tão transparente, uma “poesia social”. Murilo Mendes, com seu marcante sentido *sacro-erótico-apocalíptico*, revela essa presença:

*Teus olhos pousaram demais
Nos seios e nos quadris,
Eles pousaram de menos
Nos outros olhos que existem
Aqui neste mundo de Deus.¹⁰¹*

Mundo duplo (arte e carne):

*Eu dei a mão aos dois mundos:
Aponto para a estrela Vênus desde o princípio do
século
E recebo um sacramento de poesia.
[...]
Minha alma é um globo de fogo
Que se consome sem acabar.¹⁰²*

Alma de dúvida e fé, angústia pelo visível no desconhecido:

*Diante do crucifixo
Eu paro pálido tremendo:
“Já que és o verdadeiro filho de Deus
Desprega a humanidade desta cruz.”¹⁰³*

A poesia de Murilo Mendes busca a ampliação de sentidos de uma época sobretudo caracterizada pelo avanço tecnocibernético, especialmente nos grandes centros urbanos mundiais. Ao compor os versos, sua musicalidade, suas imagens, suas atonalidades com um romantismo *presente na ausência* de sentido da vida, essa poesia apresenta-se, em seu isolacionismo atento, toda entranhada da presença da multidão, da massa.¹⁰⁴ Esses elementos coletivos, aliás, são fundamentais no romantismo satânico-negativista de Baudelaire,¹⁰⁵ um dos primeiros, senão o primeiro poeta, a “detectar o acontecimento” da modernidade entre as cidades, entre as pessoas e seus sonhos, seus desejos, seus medos, suas angústias:

*Quero, para compor os meus castos monólogos,
Deitar-me ao pé do céu, assim como os astrólogos,
E, junto aos campanários, escutar sonhando
Solenes cânticos que o vento vai levando.
As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada,
Verei a fábrica em azáfama engolfada;
Torres e chaminés, os mastros da cidade,
E o vasto céu que faz sonhar a eternidade.¹⁰⁶*

Em Murilo, todavia, a questão do moderno toma feições de neo-religiosidade em que o tom de angústia e nostalgia, sempre presentes na natureza humana como um de seus condicionadores existenciais, se renova por um lirismo otimista, mesmo que pesado. Sua estrutura surreal representa a modernidade¹⁰⁷ como acontecimento em que o ser humano assume a possibilidade de ser eterno e não de mero dado efêmero. Isso resulta da rapidez mercantilista e tecnológica que se apresenta como novo tipo de

ritual totêmico-mítico a ser absorvido, sem questionamentos pelo mundo moderno. Essa religiosidade moderna constrói-se, no poeta, sobre uma base surrealista:

*Apontai para meu corpo, altar do sacrifício,
Para minha cabeça que guarda todas as imagens,
Para meu coração ansioso de se consumir em outros.
O filhos transviados do mesmo Pai celeste,
Aqui estou eu... perdôo a todos e não me perdôo.
Queimai-me.¹⁰⁸*

Sua poesia, como representação artística daqueles novos tempos modernos, ultrapassa os limites das normas e das formas condicionadoras da liberdade de estilo.¹⁰⁹ É preciso lê-la integralmente em seus vários níveis de demonstração de um singular modernismo romântico para avaliar sua assumida condição de universalidade como fator de expressão literária, essencial e estranhamente lírica.¹¹⁰ Lê-la como representação poética de um período moderno marcado por questionamentos pessoais e reordenação conflituosa de classes sociais, redirecionando suas capacidades de organização e poder; como o próprio poeta a lê, e se pergunta:

*Quem sou mesmo eu?
Sou um retrato de antepassado.
Sou aquela camisola que vesti
Há muitos anos atrás.¹¹¹*

E, nesse retrato passado a limpo, a estrutura poética apresenta-se pela tensão e pela superação das normas de uma poesia modernista ao utilizar comparações de barroquismos modernos, na linha do que o próprio Murilo considera como relação vital entre o homem e a fé, o homem e o amor, Deus e o sentido de liberdade humana:

*O céu púbere e profundo
Ajunta nuvens e fogo*

*À tendência dos homens, inquietante:
E um pensamento de guerra
Anula o que poderia vir
Da água, da rosa, da borboleta.¹¹²*

Tal poesia revela-se como produto singular do modernismo, ultrapassando-o, em um contexto artístico vanguardista e sua interferência, nesse período, com o estabelecimento de propostas e normas a serem seguidas. Nesses parâmetros históricos dá-se a construção poética e a visão de mundo de um homem integrado ao seu tempo-espaço com uma poesia cíclica de rompimento e ascensão,¹¹³ percorrendo montanhas, salões burocráticos, vilarejos, metrópoles do Brasil e da Europa. Murilo Mendes revela-se multifacetado em sua visão-percepção de poesia e, nela, cálices sagrados entre formas femininas, angelicais, diabólicas. A fêmea-feminina muriliana surge como a:

*Mulher, o mais terrível e vivo dos espectros,
Por que te alimentas de mim desde o princípio?
Em ti encontro as imagens da criação:
És pássaro e flor, pedra e onda variável...¹¹⁴*

Onda de sabor de prazer erótico e divino, marca do sentido duplo muriliano:

*Eu tenho ciúme de Deus
[...]
De Deus que me matando poderia
Extinguir enfim meu ciúme
Na noite total sem pensamento e sem sexo.¹¹⁵*

Anticonvencional, o discurso poético muriliano não caminha pelos níveis da sintaxe formal e, na verdade, alimenta-se desses “desvios assumidos” como necessidade estilística. Vem daí sua condição multifacetária na qual os vários sentidos como o conceitual, o erótico, o metafísico se reproduzem tão eficazmente na sua estrutura. Além dessas características, há, ainda: superposição

heterométrica de versos em que ocorre um comércio de antíteses e paradoxos, intensificado pela dicção hiperbólica e pela redundância; interferência da imprevisibilidade, desprezando-se os recursos estilísticos da homogeneidade ilusória da adjetivação, pela substantivação e pela concretização dos elementos fônicos; dissolução, afinal, do valor puramente semântico do texto e conseqüente integração da palavra como objeto estético (ARAÚJO, op. cit., p. 108-109).

A questão muriliana do *sempre estar indo embora* advém da condição baudelairiana, retomando Edgar A. Poe, de “ser um solitário mas no meio da multidão”, perdido entre os transeuntes e seus olhares desatentos buscando o nada. Essa questão confere à poesia de Murilo Mendes a dialética da modernidade de *ser o que se é e não desejar ser assim* (aqui a releitura moderna do conflito hamletiano: não mais “ser ou não ser”, mas “ser e não ser”). Poesia aprofundando-se no sonho e revelada no dado real do mundo que sempre se faz presente como o grande *leit motiv* a ser desenvolvido e desvendado.¹¹⁶ Nesse real sono/sonho poético, o poeta intui:

*Então eu nasci na onda aérea,
Na idade mais recente do ar,
Me desliguei das camadas de ar,
Cai na escrivainha do meu tio.*¹¹⁷

Sentidos murilianos do sonho sobre o real, do etéreo entre o diário:

*As harpas da manhã vibram suaves e róseas.
O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo seu coração
Sejam reajustadas na unidade.*¹¹⁸

Enfim, o “sou terrivelmente do mundo” de Murilo revela crença moderno-religiosa no *ser* (político, social, religioso, artístico, sobretudo, poético) e em sua regeneração, na medida em que propõe uma vida fundada no poético da busca desejada. A utopia do

poeta manifesta-se íntegra: pelo martírio romântico assumido, virá a salvação possível. Tudo – sexo, solidão, pessoas, filosofia, religião, mundo, humor, crítica, vida, palavra – compõe sua poética de desvario produtivo e licença para transgredir; tudo compõe essa coluna heterogênea e indispensável para sua elucidação. Ela se manifesta no poeta apresentando o mundo e as pessoas, suas alteridades desconhecidas e iguais, a si mesmo. Apresenta sua paradoxal disponibilidade:

*Meu amor é disponível,
A qualquer hora ele fecha;
[...]
Se meu amor qualquer dia
Me abandonar, ai de mim!
Eu não me suicidarei...
Escreverei mais poemas.¹¹⁹*

Mais poemas sobre a igreja construída sobre, ou com, as vontades simples e ternas do poeta, da igreja da salvação em prisão:

*Não posso sair da igreja nem lutar com ela
Que um dia me absorverá
Na sua ternura totalitária e cruel.¹²⁰*

Ternura totalitária e cruel, conclusão de uma poesia que busca o esclarecimento pelo próprio fazer poético. Poesia da queixa manifestada pelo apelo à descoberta do sentido da vida, da pessoa, da própria existência; da ilusão da importância da palavra hermética fechada no seu próprio desconhecimento de sua função de comunicação, de contato com o outro:

*Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,
Trata-se de substituir o lado pelo centro.
O que é da pedra também pode ser do ar.
O que é da caveira pertence ao corpo:
Não se trata de ser ou não ser,
Trata-se de ser e não ser.¹²¹*

2

1. *Obra aberta*, p. 87.
2. “Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado. No poema, o ser e o desejo de ser pactuam por um instante, como o fruto e os lábios. Poesia, momentânea reconciliação: ontem, hoje, amanhã; aqui e ali; tu, eu, ele, nós. Tudo está presente: será presença” (PAZ, 1982, p. 348).
3. *Poliedro*. In: PICCHIO, op. cit., 1994, p. 1037.
4. Não se deve esquecer, nesta linha crítica, de outros respeitáveis autores como David Arrigucci Jr., Roberto Schwarz, Flora Süssekind.
5. Caminho, de certa maneira, já traçado por autores como Luciana S. Picchio, Haroldo de Campos, Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux, Laís C. Araújo, Murilo M. Moura e mesmo Mário de Andrade, consideradas as perspectivas diferentes, não necessariamente contraditórias – dadas suas intenções particulares de análise –, que cada um deles aborda.
6. Apud MENDES, Murilo, 1996, p. 78.
7. Ao compor o poema “Choro do poeta atual” (*O visionário*), Murilo Mendes finaliza-o com estes dois versos: “Ó Deus, se existis, juntai/Minhas almas desencontradas”.
8. Construção poética, arritmica e inovadora, manifesta-se por um senso de amor e noção de poesia que, modernos e simples, busca contato com um próximo (o leitor, para o poeta) potencialmente presente, tanto no nível físico quanto espiritual.

9. Murilo Mendes, depois do contato com as idéias neocrístãs de Ismael Nery, batiza-as de Essencialismo. Esta filosofia busca entender os fenômenos – essencialmente em si – abstraindo-se o tempo e o espaço, já que estes fenômenos, no seu plano eterno, só podem ser “desvendados” se livres daqueles dois elementos. Nesse plano filosófico-cristão, os valores políticos e sociais alternam-se, dando primazia aos valores transcendentes que regeriam a vocação do homem; tudo, enfim, seria puro dinamismo, movimento gerado e buscando o bem maior: Deus. Para maior aprofundamento dessa “teoria filosófico-cristã”, consultar MENDES, op. cit.
10. “Poema visto por fora”, *Poesia em pânico*, p. 285.
11. O próprio Murilo achava que o poeta, positivamente, deveria misturar-se na vida, entregando-se ao que ele chamava de “uma espécie de santa prostituição”; o poeta, no seu entender, deveria “estar em ambientes múltiplos, opostos”, constituindo-se, dessa maneira, um efetivo centro de relações; é ainda Murilo (em uma resenha, de 1953, sobre o livro *Romanceiro da Inconfidência*) quem avalia que “a poesia social sempre me seduziu. De resto, tentei-a várias vezes. O que desaprovo é a poesia tipo manifesto e programação política, cumprindo desajeitadamente um papel que antes compete ao artigo de jornal e à literatura de comício – à prosa enfim. Na mesma ordem de idéias, um certo tipo de pintura social que retira o poeta do seu pequeno mundo ambiente, e cortando o cordão umbilical do egoísmo e do individualismo abre-lhe perspectivas muito mais vastas na dimensão histórica e no mito, esta me parece seguir o caminho mais fecundo e com maiores possibilidades de futuro”. “A poesia social”, in: MEIRELES, Cecília, *Obra poética*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1972.

12. “O rato e a comunidade”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 406-408.
13. Para uma melhor apreensão desse sentido de “trabalhar com os contrários”, é interessante a leitura que introduz a análise do poema “As ruínas de Selinunte”, feita por Arrigucci. In: ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 95 ss.
14. “Solidariedade”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 205.
15. “Morte”, *A poesia em pânico*, p. 299.
16. “Ofício humano”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 408.
17. “O resgate”, *A poesia em pânico*, p. 297.
18. “A noite e suas operações”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 405.
19. “Aproximação do terror”, *Poesia liberdade*, p. 431.
20. “O renegado”, *A poesia em pânico*, p. 289.
21. “Metafísica da moda feminina”, *A poesia em pânico*, p. 292-293.
22. “O poeta nocaute”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 241.
23. “Em minha poesia procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição”. [...] “Preocupe-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos [...] produzindo choques pelo contato da idéia e do objeto díspares, do raro e do quotidiano”. MENDES, Murilo. “A poesia e o nosso tempo”. In: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, edição n. 25 jul. 1956.
24. “Elegia nova”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 419.
25. “Segunda natureza”, *A poesia em pânico*, p. 290.
26. Primeiro livro do poeta, de edição esgotada, que foi incluído, pelo próprio Murilo Mendes, no volume *Poesias*, de 1959.
27. “Metade pássaro”, *O visionário – Livro segundo*, p. 223.
28. Poema visto por fora”, *A poesia em pânico*, p. 285.

29. “O explorador”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 421.
30. “Canto da pobreza”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 207-208.
31. “Somos os primitivos da era atômica, as primeiras testemunhas de um universo em elaboração, que geme com as dores do parto.[...] Em pé nos rios de asfalto, assistimos à queda de Babilônia. [...] O futuro da literatura acha-se pois intimamente ligado à fisionomia deste mundo novo que se constrói”. In: MENDES, 1956.
32. “Poema do fanático”, *A poesia em pânico*, p. 294.
33. “Os pobres”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 429.
34. Para o aprofundamento destes “conceitos poéticos”, essencial é a leitura de *O arco e a lira*, de Octavio Paz.
35. “Não considero o artesanato literário um fim em si, mas um meio de comunicação escrita”. In: MENDES, op. cit.
36. “Poema dialético”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 410-411.
37. “A destruição”, idem, p. 287.
38. “Atraído simultaneamente pelo terrestre e celeste, pelo animal e o espiritual, entendi que a linguagem poderia manifestar essa tendência, sob a forma dum encontro de palavras extraídas da Bíblia como dos jornais; procurando mostrar que o “social” não se opõe ao religioso”. In: MENDES, 1956, p. 35.
39. Em que se articulam colonizador e colonizado, o racional e o passional, unidade e mistura.
40. “Lázaro”, *O visionário – Livro segundo*, p. 214-215.
41. “Círculo”, *A poesia em pânico*, p. 300-301.
42. “Estudo quase patético”, *O visionário – Livro segundo*, p. 217.
43. As observações aqui feitas podem ser aplicadas a toda obra de Murilo Mendes, mesmo que mais se verifiquem nesses seus três livros. Seriam vários os exemplos, das “outras obras” murilianas, que representam poeticamente tal constatação.

44. “Não creio que a preocupação com as pesquisas da linguagem se oponha à iluminação, não creio que o ‘fazer’ se oponha ao sentir, ao amar, ao se entusiasmar. Em outras palavras, não creio que a afetividade possa desaparecer do campo da poesia”. In: MENDES, op. cit., p. 32.
45. “Miragens do século”, *O visionário – Livro segundo*, p. 224.
46. “Poema antecipado”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 402.
47. “O saque”, *A poesia em pânico*, p. 287-288.
48. “Tédio na varanda”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 232.
49. “Poema dialético”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 410.
50. “Resumindo, pode-se dizer que a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo. O poeta escreverá, portanto, para manifestar suas constelações próprias”. In: MENDES, op. cit., p. 38.
51. “Ofício humano”, *Poesia liberdade*, p. 408.
52. “Mulher vista do alto de uma pirâmide”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 209.
53. “Poema espiritual”, *A poesia em pânico*, p. 296-297.
54. A literatura nos libertará das emoções ou, pelo contrário, será um reforço para sua expressão descontrolada? Platão avaliava que a tragédia e a comédia findam por regar as nossas emoções, quando o importante seria secá-las.
55. “Metade pássaro”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 223-224.
56. “Paisagem madura”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 420.
57. “O saque”, *A poesia em pânico*, p. 287-288.
58. “A imagem poética, as técnicas que (Murilo) incorporou de outras artes [...], assim como a permeabilidade entre arte e vida, revelam uma convicção muito clara: a reunião de elementos heterogêneos com vistas não a simples somatória de contrastes, mas à alteração qualitativa do conhecimento e da experiência”. In: MOURA, op. cit., p. 18.

59. “A destruição”, *A poesia em pânico*, p. 287.
60. “Elegia nova”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 419
61. “Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa, procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro. [...] Empreguei frequentemente a forma elíptica, visto ser uma tendência acentuada da poesia moderna”. In: MENDES, 1956.
62. “O renegado”, *A poesia em pânico*, p. 289.
63. “O cristianismo repousa sobre uma loucura, a loucura da cruz; pela sua capacidade de adaptação a situações culturais e políticas diversas – o que lhe vem da riqueza de sua doutrina poliédrica; pelas possibilidades de sua aliança com o socialismo, na obra comum – apaixonante aventura – da transformação do mundo; porque o tal de Deus é o único personagem que, mesmo quando fora da moda, está sempre na moda. Nunca se falou tanto deste excêntrico senhor como na nossa época de supremo ateísmo”. Carta para a autora. In: ARAÚJO, 2000, p. 32.
64. Idem, p. 33.
65. *O visionário – Livro primeiro*, p. 198.
66. “O primeiro poeta”, *A poesia em pânico*, p. 291.
67. “Mulher em três tempos”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 199.
68. Quanto à análise destas “diferenças”, devem-se ler os manifestos e as propostas de textos das várias revistas criadas à época, que intencionavam deixar claro os diferentes rumos assumidos pelos grupos que compunham a produção modernista brasileira. Vide TELES, 1989; ainda, a análise do modernismo brasileiro – sua gênese e (des)caminhos. In: ANDRADE, 1972, p. 231-258.
69. “Aproximação do terror”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 431.

70. O catolicismo de Murilo, ainda tomando a análise de Merquior como base, pode ser considerado como sendo composto, essencialmente, por três conceitos: 1) sentido plástico da finitude da vida e nela das coisas que a compõem; 2) uma idéia heróica, mais que monárquica, da divindade; e 3) uma dupla concepção de poesia: poesia como martírio, espécie de testemunho sofrido, registro do sofrimento coletivo; poesia como agente messiânico, rótulo verbal da redenção. In: PICCHIO, op. cit.
71. Segundo Mello e Souza (1994, p. 82), “o modernismo é nome preferencial para um de seus braços (da modernidade): o que se inclina para aceitar o otimismo tecnológico e as conquistas da época comum como bases de reflexão do artista e apoio filosófico para orientar seus projetos de acordo com concepções da história e do futuro marcados pela confiança no progresso”.
72. Para maior aprofundamento do sentido dessa questão, consultar: *Revista Tempo Brasileiro – Cidade e Literatura*, n. 132, 1998, p. 6 ss., em que se avalia a idéia de “romance metropolitano”. HUTCHEON, 1991, sobre as considerações da autora sobre o romance de “metaficção historiográfica” como fruto de um período modernista. LIMA, 1991, pelos textos “Antropofagia e controle do imaginário” e “Oswald, poeta”.
73. “Fim e princípio”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 228.
74. “O Cristo da pedra fria”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 427.
75. “Poema espiritual”, *A poesia em pânico*, p. 296.
76. O poema “Paisagem”, do livro de Murilo, *Mundo enigma*, de 1945, avalia uma característica que bem pode ser aplicada a toda sua obra. Tal característica trata do sentido de uma poesia paradoxal quando “Murilo evidencia no poema o próprio fazer poético, em que o possível espaço se alarga e se restringe por meio da imaginação”. In: SANTOS, 1998, p. 50.

77. “Poema dialético”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 410-411.
78. “Sou contra a idolatria da linguagem; de resto, sou contra qualquer idolatria. Não creio, repito, no artesanato literário como fim: é precisamente uma técnica de comunicação”. MENDES, op. cit., p. 53.
79. “[...] o herói moderno não é herói – é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível. [...] O poeta surge como o substituto do herói da antigüidade”. In: BENJAMIN, 1975, p. 21.
80. “Somos todos poetas”, *A poesia em pânico*, p. 299.
81. “Sendo de natureza impulsiva e romântica, cedo percebi que no plano da criação literária devia me impor um autocontrole e disciplina”. In: MENDES, op. cit., p. 55.
82. “Evocação”, *A poesia em pânico*, p. 289.
83. “Mulher vista do alto de uma pirâmide”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 209.
84. “Enigma do amor”, *A poesia em pânico*, p. 298.
85. “A madrugada”, *O visionário – Livro segundo*, p. 220.
86. “Contemplação”, *A poesia liberdade – Livro segundo*, p. 430.
87. “O amor e o cosmo”, *A poesia em pânico*, p. 301.
88. “A missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando as coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, conferindo-lhes uma dimensão nova”. In: MENDES, op. cit.
89. PICCHIO, op. cit., Introdução.
90. Idem, “Saudação a Murilo Mendes”, *Homenagens Poéticas*, p. 53.
91. “A manhã”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 402-403.

92. “Penso que a poesia deve propor não só um conhecimento, mas ainda uma transfiguração da condição humana, elevando-nos a um plano espiritual mais alto. Realizar isto sem ênfase, de acordo com os rumos atuais da estilística. Eis o problema”. In: MENDES, 1956, p. 42.
93. “A impotência dos trabalhadores não é mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fardo antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar”. In: ADORNO; HORKEIMER, Rio de Janeiro, Zahar, 1985, p. 47.
94. “Metafísica da moda feminina”, *A poesia em pânico*, p. 292.
95. A poética de Murilo assume, antecipadamente e sem se preocupar com isso, um caráter pós-moderno, marcado pela crítica dos valores socioartísticos e pela proposta, a partir das décadas de 1950 e 1960, de uma nova visão de mundo e de arte. Para maior aprofundamento de questões envolvendo mundo e arte, consultar VILLAÇA, 1996; COELHO, s.d; SANTOS, 1997.
96. Quanto a esta idéia de Candido (1985), observar também o que o autor avalia em considerações como “o escritor como reproduzidor da realidade”, “a ausência de comunicação entre o escritor e a massa”, “os grupos literários quase sempre produziram literatura como o teriam feito grupos de leigos inteligentes”, p. 85 ss.
97. “Poema visto por fora”, *A poesia em pânico*, p. 285.
98. “Canto da pobreza”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 207-208.
99. “O poeta nocaute”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 240-242.
100. “Meu duplo”, *A poesia em pânico*, p. 305-306.

101. “Juízo final dos olhos”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 205.
102. “Segunda natureza”, *A poesia em pânico*, p. 290.
103. “A tentação”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 424.
104. “De fato, caminhamos para um tempo e espaço em que a medida dominante será a da universalidade; caminhamos para a planetização de fatos e idéias, de que a ciência e a técnica oferecem os sinais mais evidentes”. In: MENDES, 1956, p. 42.
105. “A massa é a tal ponto intrínseca em Baudelaire que em sua obra, inutilmente, se procura uma descrição dela”. In: BENJAMIN, 1994, p. 48.
106. “Quadros parisienses, LXXXVI, paisagem”, *As flores do mal*. In: BARROSO, Ivo (revisão geral e notas). *Charles Baudelaire – poesia e prosa*. Trad. Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 169.
107. Considerada como conjunto de fatos sócio-históricos em que se fundem o materialismo de Marx, o desencantamento de Weber, a fantasmagoria de Benjamin, a busca de compreensão fenomenológica de Adorno, os grupos institucionais e os jogos de poder de Foucault, a filosofia desintegralista de Nietzsche, o historicismo de Berman e os Parangolés tropicais de Oiticica, a globalização do euro, entre tantos outros instrumentos de análise e linhas de pesquisa.
108. “O resgate”, *A poesia em pânico*, p. 297.
109. “Nossa época, nascida sob o signo do relativismo, se distingue em boa parte pela flutuação e instabilidade das idéias. Hoje é difícil, senão impossível, fixar um critério seguro, no que se refere à validade de escolas e estilos literários. O que parece agora moderníssimo torna-se ‘superado’, datado, em pouco tempo” (MENDES, 1956, p. 45).

110. Lirismo desritmado, seco, cortado, fragmentário, enfim, tão a gosto da posterior experiência concretista e das instalações pós-vanguardistas pelas exposições multimídias que pululam pelo mundo afora como a grande novidade artística deste fim de século. Essência do lirismo muriliano: não tendo forma definida, possuía, em si, todas elas.
111. “Olhar sem tempo”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 205.
112. “Ofício humano, 1943, Poema presente”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 401.
113. “*Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de caída. [...] El regreso del eterno presente, después del Juicio Final, es la muerte del cambio – la muerte de la muerte*”. In: PAZ, 1974, p. 33.
114. “Mulher”, *A poesia em pânico*, p. 290-291.
115. “Poesia do ciúme”, *idem*, p. 293.
116. “Desde muitos anos insisto em que a poesia é uma chave do conhecimento, como a ciência, a arte ou a religião; sendo portanto óbvio que atribuo um significado muito superior ao de simples confiança ou de jogo literário”. In: MENDES, 1956, p. 48.
117. “Gênese pessoal”, *O visionário – Livro segundo*, p. 225-226.
118. “Ofício humano”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 408.
119. “Arte de desamar”, *O visionário – Livro segundo*, p. 235.
120. “Igreja mulher”, *A poesia em pânico*, p. 303.
121. “Pós-poema”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 432.

3.1 Projeção de uma liberdade em pânico

*Amò prima di tutto la libertà*¹

A leitura da produção poética de Murilo Mendes não pode ser atividade meramente cumulativa nem se dar por meio de movimentos lineares progressivos. Deve-se lê-la, simultaneamente, imaginando e inferindo, recordando e prevendo, apreendendo, conscientemente, os níveis textuais de informação poética, gramatical, lexical, semântica. Nesse sentido de leitura, seriam facilitadas as “estratégias textuais” a partir dos “repertórios” das experiências de vida e cultura de cada leitor, segundo Wolfgang Iser (apud LIMA, 1979), teórico central da Escola de Constança, um dos pólos originais da Estética da Recepção.

É natural que as inferências iniciais do leitor, acerca do que vai sendo lido, gerem um conjunto de referências para a interpretação e para a compreensão do que vem a seguir, que bem pode demonstrar como incorretos essas inferências e esses entendimentos originais.² Seria como, ao ler o poema “Dilatação da poesia”,

*Nas formas da filha o pai
Vê sua mulher ressurgir
No viço da mocidade.
Inda há pouco ele subia*

*Uma escada com sua filha,
Pareceu-lhe que levava
Sua mulher pela mão,
Comovida, para o altar.*

entendê-lo simplesmente como estoriuzinha de um pai que vê o corpo da filha crescer, transformando-se em corpo de mulher. Entender a obra, determinando-a em seus níveis de informação (concretizando-a), é paradoxalmente indeterminá-la por meio de elementos que, para terem efeito, dependem da interpretação do leitor (EAGLETON, 1998). Esses elementos ainda podem ser interpretados de inúmeras maneiras, certamente muito conflitantes entre si.³

É compreensível que sempre se tenha de recorrer a certos códigos e contextos sociais a fim de compreender uma dada mensagem adequadamente. Todavia, Iser (op. cit.) avalia que essa regra não se aplica a textos literários. Assim fosse, haveria perfeita adequação entre códigos que os estruturam e códigos que um leitor utilizaria para sua leitura e interpretação. Aqueles textos literários seriam tão pouco interessantes, mesmo que informativos, quanto avisos de horários de partidas de ônibus. Textos literários, pois, provocam reações diferentes em diferentes leitores e, por tal possibilidade de “diferença”, para a teoria da recepção, esses textos sempre são dinâmicos, gerando um movimento complexo que se desdobra no tempo.

Para Iser, a obra literária mais eficiente forçaria o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. Nessa linha de continuidade e abertura, a obra literária existiria somente no sentido do que o teórico polonês Roman Ingarden (apud LIMA, op. cit.) estabeleceu como uma série de *schemata*.⁴ Para tanto, seriam considerados certos “pré-entendimentos”, compondo um contexto de conceitos e expectativas, nos quais as várias características da obra serão avaliadas com a intenção de levar o leitor à autoconsciência mais profunda. Concretizando a inclusão e a exclusão de certos itens, seria algo como aquilo que lemos, ao avançarmos por um livro, fosse nós mesmos (EAGLETON, op. cit.). Sob essa análise, a poesia de Murilo Mendes

revela, originalmente, algo que de certa maneira já conhecemos, aceitemos ou não; algo que, sendo rotineiro, (re)mostra-se pelo inusitado do teor poético:

*Uma mulher conta de noite
À sua irmãzinha menor
A história de seus amores.
[...]
A outra escuta cismando,
Não dormiu a noite inteira,
Até a amizade entre as duas
Daí para diante cresceu.⁵*

Nesse sentido, a produção muriliana exige do leitor e do crítico uma “postura de simplicidade” na recepção, a fim de apreendê-la em sua integralidade de obra artística e, mesmo, mensagem social. No poema que segue, parece ser o próprio Murilo quem faz esse tipo de exigência, quando alia, sutil e levemente, a presença de elementos naturais à presença de Maria da Saudade (Maria da Saudade Cortesão, com quem se casou, em 1947). O poeta transcende o tempo físico, compõe-no como substância concreta e o concilia habilmente ao aparente senso contrário entre o real e o espiritual. Comovido, percebe sutilmente que:

*Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca.
Todas as formas servem-se mutuamente,
Umás em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,
Regando o coração e a cabeça do homem:
E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
Que, sem querer, canta.⁶*

Charles S. Pierce (MOTA; HEGENBERG, 1985), juntamente com os conceitos de Nietzsche e Saussure, estabeleceu as fundações filosóficas da semiologia moderna, acentuando a distinção entre gramática e retórica em seu profundo, tanto quanto respeitando, estudo e definição das funções do signo. Pierce insistiria, como uma de suas bases teóricas, na presença necessária de um

terceiro elemento – interpretante – em qualquer relação que o signo fosse manter com seu objeto.

Para tanto, o signo tem de ser apreendido e interpretado, previamente, no processo de entender a idéia que ele deve veicular. Signo que não é a coisa, mas significado derivado da coisa por meio de processos chamados de representação, que não são simplesmente gerativos, ou seja, dependentes de uma origem unívoca. Para Pierce, a interpretação do signo não resulta em simples significado, mas em outro signo, condição semiológica. Essa condição, em Murilo Mendes – incansável estabelecedor de relações –, assume sentido de decodificação pontualizada pelo momento histórico de sua leitura. O leitor, para tanto, precisa participar desse processo de apreensão dos signos murilianos como algo que tende *ad infinitum*⁷ poético:

*Quando o universo se despojar de mim
– Ai Violante! –
[...]
Novos poetas se formarão das minhas cinzas
E a centelha da Idéia antecedente
Será restituída à sua vida original.⁸*

Hans Robert Jauss (apud LIMA, op. cit.) avalia a posição (recepção) do leitor como possibilidade real do texto lido cumprir sua função de elemento social de comunicação e informação histórica. Ele pretende estabelecer um conceito quanto a esse leitor se baseando em duas categorias: a de *horizonte de expectativas* e a da *emancipação*. A primeira resulta da reunião das normas vigentes em uma dada época e do resultado de experiências sociais acumuladas; a segunda é avaliada como objetivo precípua e efeito proposto e alcançado pela arte. Esses elementos, articulados, ajudariam seu destinatário a se libertar das amarras das percepções usuais, conferindo-lhe novas noções de sua própria realidade.

Sob esse aspecto, a estética da poesia de Murilo Mendes apresenta-se como tessitura lírico-surreal em que, por meio de sua apreensão, o leitor atento observa uma nítida mudança de foco: da estrutura do texto impondo-se como o principal elemento a

ser avaliado, esse texto busca na presença do leitor a continuação de seu próprio sentido poético. Murilo conclama seus leitores a participar do que escreve/percebe:

*A muitos só lhes resta o inferno.
?Que lhes coube na monstruosa partilha da vida
Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.
Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das
árvores,
Nem assistiram à contínua anunciação
E ao contínuo parto das belas formas.⁹*

Também centrado na “atuação de recepção” do leitor – considerado o “terceiro estado”, conforme Jauss o designa –, a poesia muriliana resgata outro elemento que foi seguidamente marginalizado. Esse elemento, ao cumprir função fundamental no processo artístico, representa um sentido vital para a literatura, sobretudo no que ela, como “instituição social” (ZILBERMAN, 1989), possui de capacidade em gerar e articular informações novas. Por exemplo, do fato bíblico, antigo e conhecido, Murilo Mendes o reaplica a um contexto moderno:

*Então o santo chegou
Nos arredores de Assis,
Tira uma gaita do bolso,
Leva na boca ferida,
As flores vêm caminhando
Com os besouros nas corolas
Fazendo um grande zunzum;
[...]
O Pai manda então um grito
Tão na distância, tão longe
Um grito com raio X
Que o corpo do mundo treme.¹⁰*

As estruturas de significação nos estudos literários (incluam-se aí os referentes a Murilo Mendes) são ainda descritas

com freqüência mais em termos históricos do que propriamente semiológicos ou retóricos. Para Paul De Man (1996), tal constatação é, em si mesma, relativamente surpreendente, já que a natureza histórica do discurso literário não poderia ser, de modo algum, fato que fosse estabelecido *a priori*. Toda literatura, todavia, consiste necessariamente de elementos lingüísticos e semânticos, previamente marcados como norma de comunicação entre as pessoas.

Seriam complexos os motivos para essa fuga ou esse desvio da linguagem, revelando as próprias características semiológicas que estão sendo evitadas. Esses motivos explicariam a necessidade metodológica de que as questões do significado literário fossem abordadas por meio de modelos referenciais não lingüísticos típicos da história literária. Entre outros, esse seria um meio particular de “acesso aos enigmas que estão por trás dos problemas mais tradicionais de classificação e periodização literária” (DE MAN, 1996, p. 101).

O próprio romantismo – e se considere que, a partir dele, o moderno sentido do romantismo muriliano – é entendido como mudança da significação conceitual de *mimesis* para um conceito genético da arte e da literatura, mesmo guardada toda distância, pode-se dizer histórica, entre esses conceitos. É entendido, ainda, nesse vasto campo de análise, como mudança de um tipo de modelo platônico para a percepção hegeliana de universo, em que a imagem poética se amplia para dar sentido a uma nova concepção de poesia, percepção de vida. Observem-se, nos exemplos, esse sentido de “ampliação” e a forma que Murilo Mendes articula a imagem e percepção, produzindo informação poética:

*Os peixes sobem dos porões do oceano,
As massas precipitam-se na praça pública.
Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios
Levantam-se no ar para o bem e para o mal.*¹¹

Ao buscar a revelação de um dado objeto literário pesquisado, Jauss, como seu mestre Gadamer, tem o objetivo de recuperar a história como base do conhecimento do texto. Para

tanto, estabelece uma teoria fundada na noção de que os sistemas (mesmo os poéticos) não conseguiriam, por si mesmos, explicar tudo e que, portanto, o *novo* pode emergir de lugares inesperados, exigindo que se esteja atento para a devida apreensão dessa *novidade*. Os autores consideram, ainda, que os sentidos, em representar a capacidade de análise em nível social, político, histórico, artístico, etc., devem ser mantidos em forma, com sensibilidade e inteligência. Assim estruturados, podem perceber, compreender e interpretar, da melhor maneira possível, a ocorrência e a articulação daqueles níveis.

Por isso, e com o cuidado de sempre tomar como ponto de partida e convergência a poesia muriliana, as idéias aqui apresentadas buscam novos sentidos de revelação para o leitor, na medida em que exige dele uma posição de receptor ativo. Para Murilo Mendes, essa postura ativa-real de recepção de sua poesia é mais um dos elementos poéticos¹² estruturando o que, para o poeta, compõe os elos de um processo literário envolvendo *autor (produtor) ⇔ mensagem literária (texto) ⇔ leitor (receptor)*.

O leitor converte-se em peça essencial da obra, que só pode ser compreendida como modalidade de comunicação. Nesse sentido, Iser (op. cit.) considera que o texto possui uma estrutura de apelo [*Appelstruktur*] composta por categorias de empatia e da *emotive theory*. Essas categorias favorecem a conexão entre texto e leitor, cujo desenvolvimento (da conexão) coincide com a produção do objeto estético como formação harmoniosa, conexão na qual a leitura surgiria a partir do ato resultante da troca e da experiência estética com seu efeito no destinatário, considerando a noção geral de literatura como tipo de comunicação e os conceitos especiais de leitor como entidade coletiva a quem o texto se dirige.

Regina Zilberman (1994) considera que três grandes categorias intelectuais (a sociologia da leitura, o estruturalismo tcheco e o *reader-response criticism*) possibilitariam tal análise centrada na recepção, ao lado das teses dos professores da Universidade de Constança, com base teórica oferecendo elementos de análise para a efetiva apreensão do texto e das suas leituras possíveis. A Estética da Recepção é um dos

caminhos mais indicados para incluir a leitura dos poemas de Murilo Mendes e, neles, a revelação da seqüência organizada de mudanças arquitetadas entre evoluções temáticas. Isso explica, entenda-se, porque muitos críticos, como Mário de Andrade, não tenham conseguido considerar essa tendência como positiva ao longo da obra de Murilo.

Como elementos de consolidação de um sistema social, normas de análise e leitura devem incluir não somente critérios literários, mas políticos, ideológicos, morais, etc. Todavia, mesmo diante da intenção de grupos acadêmicos que dominam as áreas de análise (das universidades públicas, por exemplo), defendendo seu conjunto de valores imanentes e regras cientificamente estáveis, essa estabilidade tende a se mostrar muito frágil porque nenhuma criação artística acata integralmente suas proposições e suas imposições. Um artista, segundo lições formalistas, ainda que antigas, necessariamente elabora procedimentos originais que rompem com certas normas, embora jamais venham a aboli-las por inteiro.

Nessa dialética do convívio entre aceitação e ruptura das normas vigentes é que Murilo Mendes vai (re)construindo seu sentido surreal do múltiplo pela presença de realidades díspares: humor, tédio; procura, descaso; presença, solidão. Reconstrução dada pelo sentido de evolução da arte e da literatura, cuja própria composição histórica se vê imbricada com o conjunto de normas dialeticamente consolidadas no tempo.¹³ Assim, o poeta propõe-se a:

*Vestir a couraça do céu
E caminhar vigilante
Mesmo na música.
Ternura, doce rigor,
Alguém acende meu ombro.
Até o silêncio (cristal) pesa.*

*Confronto-me com o sexo e a sombra.*¹⁴

E em nome da percepção coletiva desse confronto:

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

*Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.¹⁵*

Quanto a esse *ethos* dialético, a relação entre texto e leitor só terá êxito depois da mudança do leitor. O texto constantemente provoca multiplicidades de representações do leitor, por meio das quais a “assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação” (ISER, op. cit., p. 88). Nessa linha, Jauss (op. cit.) considera que reflexões modernas sobre a conduta de prazer, capazes de liberar a produção e a recepção da arte, permaneceram por muito tempo subordinadas à argumentação retórica e moralista.

A compreensão da(s) essência(s) poética(s) de Murilo Mendes tende a se simplificar por meio dessa proposta, notadamente surreal, de recepção e interação ativa. Tal compreensão mais se estabelece tanto quanto for possível integrar, como resultado de uma percepção literária eficaz, a importância da experiência adquirida (fruto da experiência prévia do leitor) à descoberta original de um “dizer” poético propondo mais que belos versos:

*Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio.
Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão
Porque nunca estás em mim e comigo.
A natureza nos separou
Somente o sobrenatural poderá nos unir.¹⁶*

União do sobrenatural com a realidade em que:

*As máquinas atiram hélices no espaço
Onde os deuses futuros
Nascem num tropel de raios e ancas.¹⁷*

É importante que se estabeleça, portanto, comunicação real e bem articulada entre os dois lados componentes dessa relação sociopoético-lingüística: texto e leitor. Para tanto, há dois elementos básicos a ser considerados: um, composto pelo sentido do efeito da recepção gerado pelo contato com o texto e suas características particulares de forma, conteúdo e mensagem; outro, pelo sentido da recepção como a experiência particular do leitor-destinatário. Ainda, é importante entender que a poesia muriliana busca esse intercâmbio socioartístico, como produto, que articula ritmo e informação, mensagem e imagem. Assim, visionária e messiânica, anuncia, antecipa, no poema, sua marca poética:

*Harpa de obuses,
Sempre um espírito guardião sopra
Para desenvolver o germe augusto
[...]
Terra e céu, jardins suspensos,
Em dia remoto serão refeitos.
O homem respira a Criação,
O corpo todo verá
(Antes de nascer eu já via).¹⁸*

3.2 Conjunção visionária: surrealismo em temas românticos

*Telefonam embrulhos,
Telefonam lamentos,
Inúteis encontros,
Bocejos e remorsos.
Ah, quem telefonaria o consolo,
O puro orvalho
E a carruagem de cristal.¹⁹*

Atividades de análise literária só têm verdadeiro sentido na medida em que propõem e possibilitam o desvendamento do texto. Assim, se “uma obra de arte que não convida o indivíduo a ‘intervir’ sentimentalmente nela, deixa-o sem papel”

(ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 26), tal desvendamento deve se dar em sua essência e não pela mera apreensão de sua forma literária como conversão ao inusitado e ao inovador de um conteúdo trabalhado poeticamente. Nesse sentido, análise eficiente é aquela em que se percebe o texto analisado como “convergência” de uma mensagem informativa e criativa. Essa convergência resulta das manifestações intelectuais, políticas, religiosas, artísticas e tudo o mais que compõe a macroestrutura de uma sociedade²⁰ em que os grupos, microestruturas socializáveis, se formam segundo características de liberdade, subsistência e subserviência.

Eficaz e reveladora, a análise da obra literária, em nome de desejos pessoais, não deve se perder na necessidade de se criar um outro texto, mais propriamente literário do que crítico. Vários estudos, entre eles o de I. A. Richards (apud EAGLETON, op. cit.), procuraram demonstrar quanto os juízos de valor literário podem ser parciais e subjetivos, não reveladores da realidade dos elementos constituintes de uma dada obra.

Se a atividade analítica não visa à fundamentação teórica a serviço da revelação efetiva do texto às pessoas-leitoras e ao dia-a-dia em que estão inseridas por força de convivência, então essa atividade perdeu o sentido de valor crítico e de entendimento do fenômeno sociocultural, como é o literário. O exercício analítico deve se fundar na característica específica da poesia como *artefato* que possui visão própria da realidade, revelada essencialmente por seu conteúdo mais que por sua estrutura de versos, estrofes, rimas e outros elementos formais.

A análise de um texto poético deve-se basear, na avaliação de Massaud Moisés (1996), antes em sua essência e não em sua forma. O crítico ainda vê na expressão do “eu” a identificação mais apurada de uma expressão poética desvinculada do peso das amarras daquelas teorias de revelação. Essas teorias procuram revelar os motivos mais profundos do trabalho estético, pretendendo descobrir o que o autor pensou antes de escrever e por que escreveu. A *Odisséia*, obra escrita por volta do século VIII a.C., depois de séculos de tradição oral, não possuiu representação idêntica para os leitores da Idade Média nem para os do período da Renascença, enfim, nem para os leitores modernos. Essa

diferenciação de leitura é fundamental para inseri-la como “obra imortal”, muito mais que suas qualidades estilísticas, inegáveis, de composição de estrofes e ritmos.

É preciso extrair o *peso* (CALVINO, 1998)²¹ das imposições epistemológicas e exegéticas que, elaboradas pela visão parcial de produto e produtores, limitam (JAKOBSON, 1970)²² o texto literário a uma suntuosa redoma acadêmica de inversões, metáforas, oximoros, quando não o transformam em complicada relação de informações eruditas. Isso condiciona que os níveis de significado sejam revelados pela aplicação de regras que se estabelecem, na verdade, às margens do ponto central do texto: sua função objetiva de representar a subjetividade artística como artefato apreciável, composto pelo sentido global de expressão que não se desvincule da sociedade em que é gerado.

Em contraposição à de *leveza*, essa noção de *peso* serviu, para Ítalo Calvino, como elemento de verificação da natureza humana, e nela, a artística. Em uma de suas propostas para perceber, entender e aceitar melhor o renovado espírito socioliterário às vistas da chegada de um novo e “pesado” milênio, o autor italiano buscou cumprir a tarefa de, a sua maneira, tecer uma parte do nosso imaginário poético-moderno. Também com essa preocupação, Murilo Mendes construiu sua poesia, a seu tempo, na intenção de poetizar a realidade de um mundo modernamente egocêntrico. Centrado no “sentido duplo” das situações e das emoções, considera que:

*Eu e tu somos o duplo principio masculino e feminino
Encarregado de desenvolver em outrem
Os elementos de poesia vindos do homem e da mulher.
[...]
No nosso espírito cresce dia a dia em volume
A idéia que fomos criados à imagem e semelhança de
Deus
E que o universo foi feito para nos servir de cenário.*²³

Peso e leveza, assim, fundem-se como valores sociais. “Valor é um termo transitivo”, significando tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, segundo

certos critérios específicos e a partir de determinados objetivos (EAGLETON, op. cit., p. 16). Como juízo de valor, a crítica poética, com o passar dos tempos, vem-se transformando mais em um tipo de poesia do que em análise poética, afastando-se, assim, de seu sentido primordial (poética vem do grego *poiein*, fazer, criar, significando “o estudo da criação poética em si mesma” [ARISTÓTELES, 1981]).

A palavra poema (fazer, criar, produzir) é variação de *poiein* e significava aquilo que é ou foi criado pela mão do homem, sendo termo equivalente a *artefato* (resultado de *arte*, *artesanato*). O termo *poética* – considerando a muriliana – surge como reflexão sobre o ato de criar e, como neste, o sentido de experiência do mundo e da arte da poesia interligam-se e compõem uma visão ética e estética. Assim, a intensidade ético-religiosa da representação que Werner Jaeger (1946) nos oferece da vida e da ação do poeta define-o como educador. Além disso, mostra os heróis clássicos não como forças cegas, mas seres humanos autônomos, determinados, que lutam para dominar essas forças, o que contrasta com o realismo proposto por Aristóteles (KOSHYIAMA, 1996). Jaeger recorda, ainda, que a intenção básica de qualquer homem é a de não querer ser ou permanecer cego.

Aquela intensidade ético-poético-religiosa, em Murilo Mendes, constrói-se e alimenta-se de suas próprias necessidades de existência e arte, o que seria, talvez, a mesma condição de “bichoda-seda”, que tira tudo de si mesmo, na visão precisa de Manuel Bandeira, refazendo-se a cada “retirada” de emoção, a cada “expulsão” de sentimento. Nesse sentido, Murilo Mendes aproveitou, ao máximo, todas as propostas surrealistas, aprimorando-as sobre as linhas de um contexto próprio, de visões religioso-barrocas envoltas por condições tropical-sensuais.

Envolta por essas condições, em sua poesia a mulher revela-se como deusa libidinal, e a própria Igreja completa-se – numa composição cristã, erótica entre tanatológica – de formas e curvas femininas:

*Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.*

*Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.*²⁴

O surrealismo muriliano²⁵ redefine a condição formal de ser mais uma característica do modernismo sob o ponto de vista histórico. Indo além, alcança o estatuto de categoria poética que está muito mais próxima da “arte religiosa” do que propriamente uma arte mais estilizada, do tipo de arte barroca, ou renascentista. Na visão do poeta, o surrealismo, mais do que projeto estético,²⁶ deveria se estabelecer como substância existencial em que a própria alma (religiosa, poética) pudesse ser vislumbrada em formas de expressão tratando do comum e do raro, do doce e do acre, da claridade e da escuridão, enfim, da manifestação psicoartística de Eros e Tanatos. No seu entender:

*A morte é meu talismã,
[...]
Morrerei para que os outros venham,
Pagarei meu tributo de filho da carne e do pecado,
E das minhas cinzas nascerão puros poetas
Transformando em seu espírito minha vida sem
tempo.*²⁷

O surrealismo muriliano assumia, com esses conceitos ampliados por um poeta voltado ao mundo e suas multidões, o sentido de nítida revolução que ousava ser mais que poética, para ser amplamente cultural. Recarregado de inventividade poética aliada à utopia extranacionalista,²⁸ esse sentido do surreal vai além de mera escrita automática do poeta que, ao dormir, “produz” seus poemas. Ele ultrapassa as barreiras diáfanas da postura escapista do mundo contemporâneo na tentativa de criar um ou outro mundo, mais poeticamente reconhecido. Em Murilo Mendes, o escapismo surrealista aproxima-o de seu próprio mundo real, distanciado do poeta por leis mercadológicas, e revela que:

*Esconder o mundo é a pior tentação
[...]
Os demônios me mostram
Uma arquitetura de almas penadas
Colunas de suspiro
Janelas de vazio*²⁹

Em Murilo, a transfiguração onírica manifesta-se sobre idéias de absorção da realidade,³⁰ e a condição de visionário de formas diluídas amplia-se para que o poeta possa “pairar” entre suas percepções de realidade, medos e vontades individuais e coletivas. A poesia assume, no poeta, a manifestação de versos projetadamente desconexos e mal cortados, melodicamente mal ritmados. Descentrada, enfim, da orientação “canônico-vanguardista” da visão de poesia, como algo nacionalmente modernista. Mais que tudo, o lirismo surreal de Murilo Mendes não se limita a nenhuma tendência e manifesta, com vigor e delicadeza, sua pluralidade de forma, linha, tendência e objeto: o surrealismo muriliano é muitos em nenhum. Invocação e súplica, forma e visão pessoal de mundo, é pedido de decifração e revelação:

*Ó Deus
Eu nasci para ser decifrado por ti.
Com um pé no limbo, o coração na estrela Vênus
[e a cabeça na igreja
Espero tua resposta desde o princípio do mundo.]*³¹

Assim pedido de resposta é visão em que:

*Eu vi três anjos distintos
Rodando num carrossel.
E como eram bem vestidos!
Que camisas vaporosas!*³²

A lírica, nessa estrutura de revelação poética – e o lirismo muriliano (surreal-religioso, de base modernamente romântica) revela tal condição –, caracteriza-se como processo de separação

entre o canto e o epos (a arte de narrar), o que confere ao canto um duplo sentido: ou ele se volta para si mesmo, mimetizando e confirmando a separação social e psíquica, ou é construído como tipo de resposta a essa separação. O que historicamente se estabelece como canto literário se volta, com vários momentos de oposição, para a subjetividade mais profunda e pura, terminando por promover um novo conceito de poesia marcada pela visão francamente negativa da vida, composta pela dialética dos pensamentos e das palavras. Em Murilo Mendes, esse “negativismo” revela-se pela opção em superá-lo:

*A guerra passou, passou a Razão,
Já podemos conversar com a Virgem Maria;
Convidemos Judas e o Máscara de Ferro
A passear de táxi à beira-mar.*³³

Koshiyama (op. cit.) avalia que, ainda no século passado, Leopardi recusava-se a cindir, em sua lírica, o sentido de canto e de pensamento, a visão da natureza e a história. A cisão apresentaria duas faces: uma, indicando o isolamento do poeta, que se colocaria como ser maldito; outra, sombria, em que a nobreza de poetas como Mallarmé era negada.

Ao reaparecimento da poesia lírica em nosso século, marcado pelas mais variadas crises e transições, corresponde um número exagerado de teorias de críticas literárias, de especificação dos métodos de interpretação literários cada vez mais sutis, particularmente nos países anglo-saxônicos. A crítica literária do século XIX, livre das amarras terminológicas³⁴ dos séculos XVII e XVIII, tende a buscar um impressionismo fluido e preciosista, com termos facilmente ultrapassados. Tende, ainda, à interpretação de base determinista, às margens da (e a tratando mesmo com violência) arte, sobretudo da poesia lírica, tida como essencialmente individualista.

Na Inglaterra do século XVIII, o conceito de literatura não se limitava, como costuma ocorrer hoje, aos escritos “criativos” ou “imaginativos”, abrangendo todo o conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios, cartas,

poemas (EAGLETON, op. cit.). No século XX, porém, reféns das mais variadas opções e imposições político-partidárias, os poetas contemporâneos, com suas interpretações objetivas, submetem-se, na melhor das hipóteses, ao impressionismo jornalístico. Entenda-se que tal impressionismo, dadas suas características de limitado vocabulário crítico, sufoca-os em sua necessidade de criação. Em Murilo Mendes, o sentido desse impressionismo vem condensado por versos provocativamente originais:

*As máquinas aperfeiçoadas
Do cruzamento das raças,
Aeroplanos de braços,
Globos de seios cheirosos
Não deixam o deserto afinal
Ficar tão vazio assim.³⁵*

A crítica literária, a princípio, possui um número ilimitado de vocabulários e a escolha daquele mais adequado à obra literária se dá mediante alguns elementos (CARPEAUX, apud BRYNER, 1980). Quanto à análise de poemas, o vocabulário crítico é determinado pelos conceitos da estética que o crítico assume e defende, ou pela particularidade e pela individualidade do poema, que não admite outra medida. Assim, um sistema estético, aplicado implicitamente na interpretação literária do homem lírico, deve ter relação direta com valores especificamente líricos.

Carpeaux considera que a estética classicista do século XVII, por exemplo, era inadequada no fornecimento de um vocabulário capaz de interpretar a poesia. Ainda, que a estética de Croce, no centro da qual o *lirismo* estaria como expressão artística máxima, seria particularmente capaz de fornecer um vocabulário adequado. Ela possui, como critério da expressão, o par *expressão articulada* – *expressão inarticulada*, em que a articulação aparece gramaticalmente no metro e na estrofe, ou seja, na construção sintática das partes e na construção arquitetônica do conjunto.

A poesia, ao intermediar uma experiência com o ser, contém em si a força de linguagem bela e poderosa, nomeando a semiologia artística (DE MAN, op. cit.) e mesmo o destino inexorável da

sociedade. Tal fato independe do quanto esse termo possa gerar, em si, de discussões filosóficas, sociológicas e mesmo pragmáticas, que Peirce (MOTA; HEGENBERG, op. cit.), em vários de seus estudos, procurou esclarecer. Acontece que esse *fazer poético*, tendo Homero como seu exemplo máximo, com o passar dos tempos, assume outras feições e vai sendo realizado por pessoas das mais variadas áreas, seguindo as mais distintas linhas e teses.

Os artistas modernistas realizaram várias experiências poéticas, algumas com comprovadas limitações em sua composição,³⁶ que visavam à efetiva aproximação entre a língua escrita e a falada do brasileiro burguês-culto, na tentativa de revalorizar uma linguagem tipicamente nacional, já “rascunhada” pelos românticos. Iniciada por José de Alencar,³⁷ essa *aproximação* moderna dá-se, entre outros fatores, pela inexistência de pontuação, sobretudo o uso da vírgula e do ponto, o que, na verdade, não constituía novidade. Entre outros, Mallarmé, Apollinaire, T. S. Eliot já haviam realizado, com visível êxito, experiências com intenções, pode-se dizer, inovadoras.

Nesse projeto experimental, muitos poetas brasileiros modernistas lançaram mão de tais recursos como objetivo poético, na maioria das vezes confundindo causa e efeito. Ora, ao se considerar que a idéia (conteúdo) normalmente é construída sobre a forma (estrutura), e não o contrário, mesmo o poema não pontuado pede versos muito bem ajustados. Ajuste que, além de Murilo Mendes, também o fizeram com especial sentido de inovação, entre outros, Mário de Andrade, João Cabral de Mello Neto e Manoel de Barros. Assim, a bem feita e produtiva articulação *ajuste formal* ← → *conteúdo artístico* resulta, em Murilo, na expressão poética de “qualidade excêntrica” em que palavras-versos representam partes do poema centrado entre palavras-poesia:

Fêmina
Cristina
Nosso imã
Eu ainda não falei de ti:
[...]
Serás celebrada em prosa e verso

[...]

*Contribuindo para maior angústia do mundo
A fim de que seja servida a voracidade de Deus.³⁸*

Ao definir a dupla vocação da poesia moderna, a alternância entre liberdade de ritmos e padrões formais estritos, Alfredo Bosi (1983) aproxima a poesia da música e de uma forma que, no limite, visaria capturar a essência da temporalidade. Ao se construir como música, ela, porém, rompe com esse padrão, e quer construir um espaço lírico no tempo. No lirismo, a experiência foi reconduzida à intimidade absoluta, em que a palavra tem seu enraizamento (BENJAMIN, op. cit.). Pela óptica muriliana, esse enraizamento absolutiza-se antes na intenção da idéia do que propriamente na construção da palavra:

*Formas esperam
Nossa cooperação
No campo fértil
Da funda morte,
Da vida envolvente
Sempre a crescer.³⁹*

O lirismo moderno, como marca de convergência de um novo sentido poético e religioso, aproxima negatividade e reflexão, sendo a relação entre expressão e intimidade da “própria pessoa consigo mesma”. Essa relação compõe uma poética que é libertação, apenas por ser confidência, que nos abre a possibilidade de escuta, de recepção e de comunhão (do latim *communione*, ato de comungar crenças e idéias, apropriação renovada de uma função eucarística⁴⁰), no sentido mesmo religioso, com todos os seres vivos. Refém daquela relação, Murilo Mendes deseja se mostrar ao outro ao mesmo tempo em que precisa ser ouvido por ele:

*Vivi entre os homens
Que não me viram, não me ouviram
Nem me consolaram.*

*Eu fui o poeta que distribui seus dons
E que não recebe coisa alguma.*⁴¹

Na verdade, foi somente a partir do que se chama atualmente de “período romântico” que o que se entende como definições de literatura ganhou desenvolvimento mais efetivo. O sentido moderno da palavra *literatura*, como fenômeno histórico, só começa a surgir de fato no século XIX, sendo, até então, composto pela classificação entre “obras criativas” ou “imaginativas” (EAGLETON, op. cit.).

Poetas como Murilo apresentam, à sua maneira, tentativas radicais de libertação dos moldes europeus articulada a um sentido surreal todo particular e de uma poesia, na verdade, culturalmente estranha. Ele busca a transformação, simultaneamente, do poema-sentimento, do poema-circunstância em nova noção formal e conteudística de poesia representada em “versos-da-realidade, versos-da-verdade”:

A noite popular assume o trono.

*A música da sombra cruel
Põe corações em movimento.
Um distante carro fúnebre
Leva cadáveres de flores
Os sons aprofundam o espaço.*⁴²

Não há de se considerar novidade o fato de certa atitude do modernismo brasileiro, desde o mais experimentalista, enquadrar-se na idéia de ser, também, romântico, mesmo que “filtrado” nas teses de um neo-realismo ascendente. Nosso modernismo recebe, dessa forma, a composição básica de romantismo depurado, como tipo de conjunto literário da expressão brasileira, advinda do romantismo universal. Convencionou-se denominar esse amplo conjunto, do ponto de vista histórico-cultural, de romantismo brasileiro do século XIX. Muitos dos poemas murilianos revelam marcas de um sentido de canto à natureza, ao sonho, ao desejo de um outro lugar ideal, de rememoração de um passado histórico:

*Dorme.
Dorme o tempo em que não podias dormir.
[...]
O pássaro magnético volta-se,
As árvores trocam os braços,
O castelo parou de andar.*

*Dorme.
Que pena não poder me ver – puro – dormindo.⁴³*

A poesia é a mais histórica de todas as manifestações. Sendo a menos setorial, ela seria a mais ideológica, sobretudo atualmente, quando a noção de ideologia tem forte sentido de integração (PORTELA, 1981). Assim, descobre-se não apenas ideologia da literariedade, mas também a da interação, ou unificação, ou mesmo a consolidação das ideologias. Descobre-se, mais especificamente, o principal fio condutor comum que amarra esses três livros murilianos em um substrato do que apresentam de mais característico: sua incomum e inesperada opção pela visão modernamente romântica em que o trabalho poético se revela como a *busca do eu no outro*, um outro sempre presente no poeta:

*Sou ligado pela herança do espírito e do sangue
Ao mártir, ao assassino, ao anarquista,
Sou ligado
Aos casais na terra e no ar.⁴⁴*

Assim, mártir, anarquista, cristão, culpado:

*Morrerei abominando o mal que cometi
E sem ânimo para fazer o bem.
Amo tanto o culpado como o inocente.
[...]
Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
Que existirá até a consumação do mundo.⁴⁵*

A poesia muriliana revela-se na intenção de deixar o *poema livre* que, em nome da comunidade, se realiza como projeto pessoal e racional de oração moderna e sincera, feita a um Deus companheiro, crítico, criativo e simples. No sentido do que se apresenta como construção argumentativa, o que aproxima as composições poéticas desses três livros é a opção “anarcoclássica” – em termo de Merquior – pela pesquisa poética da alma humana como início, não como fim; como fundamentação, não como averiguação. Essa pesquisa, uma das marcas da poética de Murilo Mendes, apresenta-se, ao longo de *toda* a sua produção, por vezes como tipo particular-erudito de experimentalismo estético. O poeta “brinca seriamente” com a língua quando, por exemplo, avisa que:

*Seu branco, dê o fora,
Deixe os negro em país.
Nóis tem cachacinha,
Tem coco de sobra,
Nóis tem iaiá preta,
Nóis dança de noite;
Nóis reza com fé.⁴⁶*

Por seu apelo, e gosto, ao torneio das palavras verbais transformadas em substantivas, apura seu senso poético-gramaticalizado, passando do erudito ao coloquial, por meio de experiências poéticas variadas:

*Além do além além do paralém alô a dupla flecha alada
voa além do álamo, da lâmpada, além de alá, além de
Elêusis... além de Belém além de Belém do Pará além
de Delfos o movimento alado voa alódola tangendo os
deuses para além dos deuses amém e além do amém
anti-Zênoa de eléia a flachadéia a pura semidéia a fle-
chadéia voa amém além do amém, do santiãmem ou
do santiãmém, amém além do amar o além do paralém
além do amém, âmem.⁴⁷*

Experiências que se ampliam, ainda, quando sente que:

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

Orfnós Orfvós Orfeles

*FIM?*⁴⁸

Murilo Mendes segue uma determinada estruturação/composição poética consciente, tanto quanto inconscientemente, com suas regras para quebrar, criar e ridicularizar as regras. Segue com sua visão de mundo, de país, de estado, de cidade; com sua visão da presença e da ausência da religião como ponte entre o físico e o metafísico, entre o dado e o óbvio, entre o fato e o impossível. O poeta, rumo ao fim-início desconhecido de seus projetos e de suas vontades, segue entre suas experiências, solitárias, de vida e de relacionamentos. Vai, e nesse ir, constata:

*Antes de eu te conhecer Deus já me havia marcado
Não és meu punhal nem meu bálsamo
Não sou mais que um rejeitado de Deus, de ti – e de mim.
Talvez eu ame em ti o que tens parecido comigo.*⁴⁹

Murilo Mendes constrói-se como tipo requintado de marginal “excêntrico”, no sentido de que o (a idéia de) centro já não é totalmente válido (HUTCHEON, 1991). A partir dessa perspectiva descentralizada, o “marginal” assumiria nova importância em nossa cultura moderna que não é mais um monolito homogêneo. Na verdade, Murilo Mendes compõe, em si, as partes heterogêneas desse monolito disforme. É nessa junção de diferenças que ele se iguala a sua mensagem poética:

*Não tendo podido te criar
Nem tendo sido criado por ti
Eu me vingo do destino enxertando-me no teu ser.
[...]
Eu sou tua cicatriz que nunca se há de fechar.⁵⁰*

Então, desse tipo de fundamentação teórica e análise socioestética sobre Murilo em seus três livros revela-se outro fio condutor comum: sua condição íntima de surrealista de si mesmo. O poeta assume-se como meio para manifestar uma ideologia artística fruto de suas influências e experiências históricas. Essas influências e experiências apresentam-se como consequência poético-epistemológica de suas tentativas e descobertas de composição de textos literários:

*A massa de prazeres avança sob os véus da noite
Onde costumam nascer uns róseos de manhã:
Surgem mulheres de diversas épocas e formas,
Circulam peixes no céu.
[...]
A morte submarina absolve os torpedeados.⁵¹*

Tal condição revela a adaptação a um ambiente pós-modernista, desenvolvido a partir das décadas de 1950/1960 do século XX, mas sempre presente desde os questionamentos políticos, filosóficos, religiosos de finais do século XIX. Segundo Hutcheon (apud ECO, op. cit., p. 118), o pós-modernismo (a poesia de Murilo Mendes, visionária, antevê esse fato, descrevendo-o e criticando-o) nasce no momento em que se descobre que o mundo não possui mais nenhum centro fixo. No entender de Michel Foucault (1998), a percepção desse “descentramento” dar-se-ia com a idéia de que o poder não é mais algo unitário que existe dentro de nós, mas algo que se institucionalizou nas mais variadas representações.

A poesia *modernamente surreal* que Murilo Mendes produz possui em si fortes componentes pós-modernistas. Isso se dá pela articulação de temas atuais com a valorização, por exemplo, da força da religião e mesmo, pode-se dizer, dos componentes

lúdicos – com estes, percebe-se uma poesia centrada na simplicidade e na objetividade da percepção atentamente infantil. Ela busca refletir, sempre com substratos modernamente românticos, a presença indelével da modernidade como manifestação universalizante.

Essa manifestação não se revela apenas em termos do impacto inexorável da modernidade nos vários segmentos sociais (GIDDENS, 1991), mas em termos do conhecimento reflexivo fundamental e inerente a seu caráter dinâmico. Assim, aqueles “componentes poéticos” de Murilo Mendes tendem a revelar sua visão surreal de mundo moderno compactado nas formas da mulher amada-desejada:

*O mundo começava nos seios de Jandira.
[...]
E Jandira não morre,
Espera que os clarins do juízo final
Venham chamar seu corpo,
Mas eles não vêm.
E mesmo que venham, o corpo de Jandira
Ressuscitará ainda mais belo, mais ágil e transparente.*⁵²

Mulher de vento e pedra, sinuosidades e beijos. Para o poeta:

*A mulher de areia
Penteia os cabelos de folhas de palmeira,
Estende as mãos de cardo
Pedindo água.
Depois descansa as mãos de cardo
Na humildade da pedra.*⁵³

Ao se considerarem os processos sociais com suas causas e efeitos, esse conjunto poético guarda relação direta com os vários sentidos da modernidade avaliada como manifestação globalizante. Tal manifestação e todas as conseqüências desestabilizadoras de um fenômeno histórico incomparável, gerado sobretudo ao longo do século XX, combinam-se para “criar” a circularidade

de seu caráter reflexivo e para compor acontecimentos e situações em que o risco e o acaso assumem um novo caráter.

Nesse contexto ético-estético, e como parte de uma direção que aponta para o moderno romantismo de Murilo Mendes, o poema “Pré-história” oferece exemplo da articulação entre surrealismo – “tocar piano no caos” – e a quebra/queda da linha poético-melódica – “cai no álbum” –, tão ao gosto do experimentalismo modernista e pós-moderno. O “Overmundo” e a “Fábula” murilianos apresentam o simbolismo de quem busca nos signos a mensagem da própria identificação, de quem pergunta, ao revelar um tipo modernizado de refrão das Cantigas de Amigo, querendo descobrir/entender que:

*Mamãe vestida de rendas
Tocava piano no caos.
Uma noite abriu as asas
Cansada de tanto som,
Equilibrou-se no azul,
De tonta não mais olhou
Pra mim, para ninguém:
Cai no álbum de retratos.⁵⁴*

E assim, caída como santa que se revela na assunção, o poeta sobre o mundo o vê como:

*“Overmundo, Overmundo, que é dos teus oráculos,
do aparelho de precisão para medir os sonhos,
e da rosa que pega fogo no inimigo?”
[...]
“O tempo é o mesmo desde o princípio da criação”.
Respondem os homens futuros pela minha voz.⁵⁵*

3

1. “Epitaffio”, *Ipotesi*. In: PICCHIO, 1994, p. 1507.
2. É importante, nesse sentido, o estudo de Marta M. Nehring sobre o livro de Murilo Mendes composto com textos críticos, profundos e aparentemente de difícil leitura, *A invenção do finito* (1959 a 1973). Aliás, o próprio Murilo considerava-os seus melhores textos, fruto de sua consciência socioartística e visão de mundo amadurecidas pelas quais, sinuosamente, se apresenta uma vasta reflexão sobre arte e vida. In: NEHRING, 1999.
3. “Se a comunhão poética se realiza de verdade, quero dizer, se o poema guarda intactos seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito de energia, produz-se uma recriação. Como toda recriação, o poema do leitor não é o duplo exato do escrito pelo poeta. O poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor”. In: PAZ, 1982, p. 233-234.
4. Redirecionamentos gerais que o leitor, mediante a leitura feita, deveria ir tornando realidade a partir de suas próprias experiências adquiridas e ampliadas com as leituras feitas anteriormente.
5. “Duas irmãs”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 202.
6. “Poema da tarde”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 402.
7. O sentido de “conhecimento” e “representação” da realidade revelam problemas específicos da lírica de Murilo Mendes relacionados a um movimento crucial, qual seja, o de combinar diferentes manifestações espaço-temporais de um determinado objeto. In: MOURA, op. cit.

8. “Quando”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 422-423.
9. “Poema dialético”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 410-411.
10. “O concerto”, *O visionário – Livro segundo*, p. 211.
11. “Poema visto por fora”, *A poesia em pânico*, p. 285.
12. “Evadir-se da realidade, tampão que explode. Evadir-se de uma sub-realidade que mina a face múltipla da realidade. Evasão, consciência saturada do real. O oriente da ilha ou do santuário, ao oriente geográfico, ou melhor, no interno de nós mesmos. Quantas ilhas nos habitam! No microcosmo, ainda tipográfico, do macrocosmo topográfico”. *Poliedro*. In: PICCHIO, op. cit., p. 1040.
13. ZILBERMAN, 1989.
14. “Ofício humano, 1943 – Poema estático”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 401.
15. “Poema dialético”, idem, p. 410-411.
16. “O amor sem consolo”, *A poesia em pânico*, p. 295.
17. “Miragens do século”, *O visionário – Livro segundo*, p. 234.
18. “Poema antecipado”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 402.
19. “Janela do caos”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 436.
20. “[...] será impossível explicar que a uma sociedade basicamente rural e agrícola, como foi a brasileira até a ‘República Velha’, tenha correspondido uma linguagem literária de ‘unhas limpas’, temerosa da terra ou, quando não incapaz de tratá-la e a seus problemas de maneira não convencional, não verbosa, não idealizada ou não sentimental”. In: LIMA, 1995, p. 23. Esta análise pode muito bem ser “estendida” ao Brasil, urbano-rural do século XX (N.A.).
21. Calvino fala da literatura cumprindo uma função existencial, como produtora de um estado de leveza em reação ao peso do viver.

22. Antes de ser uma crítica, esta é uma observação do trabalho analítico feito, geralmente sob encomenda editorial, por professores universitários e jornalistas dos cadernos literários dos jornais de maior circulação no país e no mundo. Para leitura de um trabalho de análise informativo e objetivo, *vide* “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa” (N.A.).
23. “Nós”, *A poesia em pânico*, p. 298.
24. “Poema espiritual”, *A poesia em pânico*, p. 296.
25. Raul H. Maimomi faz uma análise muito pertinente do sentido, em Murilo Mendes, de uma “consciência histórica” articulada a uma “consciência de tempo” em que se manifesta a palavra-poética muriliana carregada de um dinamismo experimentalista e, mesmo, universalista. In: MAIMOMI, 1994.
26. “O surrealismo se apresenta como uma tentativa radical de suprimir o duelo entre sujeito e objeto, forma que assume para nós aquilo que chamamos de realidade. Para os antigos o mundo existia com a mesma plenitude que a consciência, e suas relações eram claras e naturais. [...] A empresa surrealista é um ataque contra o mundo moderno porque pretende suprimir a luta entre sujeito e objeto”. In: PAZ, 1982, p. 208.
27. “A vida futura”, *A poesia em pânico*, p. 298.
28. MERQUIOR, J. G. In: PICCHIO, op. cit. O autor avalia que, estilística e socialmente falando, o sentido radical do modernismo de Mário de Andrade, e mesmo o de Oswald, ao se considerar o contexto da arte moderna brasileira e se comparando ao que o autor chama de “experiências-limite” das vanguardas internacionais, acaba por assumir uma condição mesmo de moderada.
29. “O poeta nocaute”, *O visionário – livro terceiro*, p. 241.

30. “Em Murilo, o próprio Lázaro, mal regressado da morte, é todo erotismo, todo gosto carnal do viver” e há a mescla de uma iconoclastia religiosa, com sentido surreal, com seu cristianismo sacrílego, que não vacila em “boxear com a eternidade, nem hesita em interpelar o criador pelo desastre do universo: ‘Intimaremos Deus / A não repetir a piada da Criação’”. MERQUIOR. In: PICCHIO, op. cit., p. 13-14.
31. “A esfinge”, *A poesia em pânico*, p. 291.
32. “Evocação da morta”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 219-220.
33. “A madrugada”, *O visionário – Livro segundo*, p. 220.
34. A terminologia crítica desses séculos fundava-se no refinamento das normas da antiga retórica, sobretudo aristotélica, estruturada por uma estética normativa e com uma grande rigidez dogmática.
35. “Poema no bonde-camelo”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 234-235.
36. Avalie-se a aplicação real, por exemplo, do conceito de “língua brasileira” proposto por Mário de Andrade em Macunaíma.
37. “[...] sua obra significa, em nosso romantismo, o advento do herói, que a poesia não pudera criar na epopéia neoclássica, ou no próprio Gonçalves Dias. [...] Mas a vida no romance heróico é aparada, aplainada, a fim de que o herói caminhe numa apoteose sem fim.” In: CANDIDO, 1981, p. 223.
38. “Horóscopo”, *A poesia em pânico*, p. 291.
39. “Poema estático”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 401-402.
40. Eucaristia [do grego *eucharistia*, pelo latim *eucharistia*]. Um dos sete sacramentos da Igreja Católica; banquete sagrado, comunhão, ceia do Senhor; ação de graças. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, s.d., p. 591.
41. “Amor – vida”, *A poesia em pânico*, p. 285.

42. “A noite e suas operações”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 405.
43. “O sono”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 435.
44. “Solidariedade”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 205-206.
45. “A destruição”, *A poesia em pânico*, p. 287.
46. “Cantiga dos Palmares”, parte XIII do *História do Brasil* (1932). In: PICCHIO, op. cit., p. 153.
47. *Poliedro* (1965-66). Idem, p. 1049.
48. “Final e começo”, *Convergência* (1970). Idem, p. 703.
49. “O amor sem consolo”, *A Poesia em Pânico*, p. 294-295.
50. “A uma mulher”, *A poesia em pânico*, p. 302.
51. “A noite e suas operações”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 405-406.
52. “Jandira”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 202-204.
53. “A mulher do deserto”, *O visionário – Livro segundo*, p. 222.
54. “Pré-História”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 209.
55. “Overmundo”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 413.

4.1 Murilo Mendes por sua poesia

*Carne cansada!
E eu com os olhos desmedidamente abertos,
O coração aberto desde o amanhecer da vida.*¹

A fim de estabelecer equilíbrio quanto à apresentação dos elementos lírico-modernos em Murilo Mendes, os trechos poéticos a seguir serão relacionados para preservar, tanto quanto possível, igualdade quantitativa dos poemas reunidos nos três livros aqui analisados. Assim, a opção primeira foi a de reunir um conjunto de poemas que possibilitasse visão ampla de significativa parte da produção de Murilo Mendes, além de suas produções consideradas mais representativas.²

A intenção dessa “reunião universal” de poemas, segundo relação de determinadas características (conceitos ético-poéticos como a presença da mulher amada, a hipermodernização do “mal do século”, prosopopéias originais, um lirismo visionário, religiosidade social, fugacidade epifânica, ufanismo crítico, dialética surreal, erotismo divinizado), pretende compor o sentido confluyente do moderno e do romântico na poética muriliana. Tal poética revela-se por meio da singular composição conteúdo *versus* forma, como representação típica de uma literatura moderna que se expressa por estruturas e conceitos inovadores, fundados em uma condição *hiper-real* e *metonímica*.

Essa expressão literária manifesta-se, segundo Merquior (1980), por meio da articulação com uma produção moderna de essência *surreal e metafórica*. Nesse novo contexto socioartístico e na linha das considerações do sentido de anti-romantismo proposto por Paz (1982), os pós-românticos (aqui considerados românticos modernos), com sua visão crítica, corrosiva e desmascaradora da arte e do mundo, seriam efetivamente os fundadores da verdadeira “tradição moderna”.

As características interligam os trechos dos poemas e tecem por meio deles uma poesia modernamente romântica, essencialmente existencialista, surreal, visionária, crítica e metassimbólica. Compõem uma fina malha conceitual construída com elementos fundamentais de uma estrutura poética de base lírico-racional. Nesse sentido, é fundamental perceber que tal base se revela como tipo de releitura atualizada e crítica de tradicionais características românticas, originárias ainda nos anos iniciais do século XVIII. Note-se, ainda, que tal “tradição” foi reaplicada a um contexto sócio-histórico já emergente, na segunda metade do século XIX e início do século XX, período em que foi marcante a presença da visão-ação de um romantismo anticapitalista e revolucionário.

Claro está que esse conjunto de características não tem o objetivo de contemplar todas as possibilidades de análise dos poemas murilianos. Todavia, ao avaliar a presença de um eixo comum na “obra aberta” muriliana (centrada nos três livros), tal conjunto apresenta-se segundo elementos detectados por leituras abrangentes tanto quanto detalhadas, feitas na intenção de se observar nos livros a articulação ético-estética de um singular sentido moderno com forte impressão romântica.

Note-se, também, que esse aspecto confluyente de moderno e romântico muriliano se revela por meio de uma rara arte criativa. Essa, não sendo mera cópia da realidade, busca a expressão plena da produção artística como função de atividades combinatórias que articulam o *objetivo* e o *subjetivo*. Sob esse prisma, Murilo Mendes considera:

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel*

*Num silêncio de antes da criação das coisas.
[...]
Não sou Deus porque parto para Ele,
Sou um deus porque partem para mim.
Somos todos deuses porque partimos para um fim único.³*

Nesse novo processo articulatório – da percepção estética e ação ética –, a imagem poética é construída como moderna fusão do eterno ligado ao efêmero do cotidiano. Ela se constrói como argumentação poética, rica em traços peculiares em que se relacionam seres e objetos. Assim, nessa relação se percebe que:

*Ao longo da praia o mar,
Os ônibus e automóveis
Tocam hinos de sirenes
Chamando pela mulher.
[...]
De longe vem muita gente,
Vêm navios, trazem gente
Pra descobrir a mulher,
Chamam a mulher, tristemente,
Com o apito das chaminés.⁴*

Avisos em que o poeta se revela como indivíduo atento às imposições da sociedade, da arte, de sua alma, e nota:

*Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.⁵*

Em Murilo Mendes é marcante um tipo de presença ausente da mulher amada – símbolo do sentimento perdido/encontrado no vazio do dia-a-dia. Essa presença caracteriza a necessidade própria da existência lírica do poeta na mulher. Dependente da mulher (encarnação erótico-maternal dos desejos mais íntimos), Murilo afirma:

*Olho-te fixamente para que permaneças em mim.
Toda esta ternura é feita de elementos opostos
Que eu concilio na síntese da poesia.*

*O conhecimento que tenho de ti
É um dos meus complexos castigos.
[...]
Minha nostalgia do infinito cresce
Na razão direta do afastamento em que estou do teu
corpo.⁶*

Nessa existência, o *ethos* passional surge como norma de conduta equilibradora. Assim, a visão da “construção” feminina muriliana amplia-se e aprofunda-se pela necessidade de investigar a manifestação do erotismo puro. Esse erotismo revela-se sem as marcas proibitivas do convívio socioerótico estigmatizado por normas religiosas e burguesas. Em “sua” Jandira, tipo simbólico de mulher-resumo, o poeta diz:

*O mundo começava nos seios de Jandira.

Depois surgiram outras peças da criação:
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,
[...]
E um padre na missa
Esqueceu de fazer o sinal da cruz por causa de Jandira.
[...]
E Jandira não morre,
Espera que os clarins do juízo final
Venham chamar seu corpo,
Mas eles não vêm.⁷*

Nesse sentido, a visão sexual muriliana cobre-se de reverência e apelo. Cobre-se de desejos inconfessáveis entre pedidos de perdão pela “fraqueza fortalecedora” da carne pela qual afirma:

*Eu nunca poderia aplacar essa ânsia absoluta,
Esta gana que tenho de ti
– Mesmo se te possuísse.
Eu tenho ciúme do teu pai e da tua mãe,
Eu tenho ciúme daquele que te desvirginou,
Eu tenho ciúme de Deus.⁸*

A poesia de Murilo Mendes também revela a articulação de uma concepção universalista de mundo integrada ao essencialismo poético como transfiguração da potencialidade criadora fundada na observação, na relação e na comprovação. Aqui se revela o processo muriliano de *perceber e expressar, conter e revelar*. Nesse processo, o poeta constata:

*A grandiosidade do mundo cresce em fogo na minha
cabeça.
Pelo espírito faço levantar o sol com um aceno,
As plantas começam a germinar dentro de mim,
A estrela parte dos meus olhos,
Deus é andado, processado, crucificado e ressuscitado
no meu ser.
[...]
Eu sinto crescer em mim e na minha vida
A mórbida poesia que vem da irrealização.⁹*

Irrealização que, em sua poesia, se revela como ponto fulcral de demonstração da natureza humana inserida em um lócus – o planeta Terra – instituído como caminho de passagem, não lugar definitivo:

*Ninguém mais pode escolher
A vida que lhe apetece.
[...]
Adeus universo padrasto,
Que rejeitas o inocente,
O órfão, o pobre, o nu.
Não acho irmandade em ninguém:
Morrendo, sou livre enfim.¹⁰*

Livre, enfim, para perceber a vida-terra como tipo de lugar ideal da *essência* dos atos abstraídos do tempo e do espaço, já que tudo está em absoluto movimento, sempre, e, assim:

*Se aquele corpo amanhã
Mudar de peso, de forma,
Mudar de ritmo e de cor,
O namorado, infeliz,
Vai sofrer mesmo demais:
Não calculou o futuro,
A mulher quebrou o encanto,
Ele só vê a mulher
No momento em que a vê.¹¹*

A prosopopéia, ao se articular como elemento de complementação da poética muriliana, manifesta-se como outro substrato modernamente lírico. Nesse sentido, apresenta-se impressa na remontagem surrealista da percepção abrangente de mundo:

Falam-me oboés¹²

*A alma oprimida soluça
[...]
Alma antiqüíssima e nova¹³*

*A luz desce das origens através dos tempos
E caminha desde já
Na frente dos meus sucessores.¹⁴*

*O pálido guerreiro,
A morte cobizou tua pele¹⁵*

Em Murilo, esse mundo compõe-se de músicas, membros humanos, odores, fotografias, cores, sons. Esses elementos misturam-se miticamente para criar uma alegoria pessoalíssima de beleza sob imagens poéticas profundas:

As ondas amarguradas
[...]
Uma pedra para descansar a cabeça.
[...]
Minhas mãos ficaram boquiabertas.

Aqueles olhos gritaram na minha direção
[...]
Mas as pedras marcham, não param,
E a preguiça, bem comprida.¹⁶

Elementos que formam a *mistura original* ao promover uma composição rapsódica repleta de contrastes (peso e leveza, claridade e escuridão, perfume e fedor). Tal *mistura* pode, à primeira vista, revelar jogos simples de associações livres, “armados” pela arquitetura do poema e seus contornos poéticos:

Nuvem sólida, rosa virginal, água branca
E tu, antiga sinfonia aérea,
[...]
É meu pão de vida cotidiano:
Minha alma comprime a aleluia gloriosa.¹⁷

Ainda no campo das figuras de linguagem, a poesia muriliana revela a força da subjetividade metafórica que representa, de maneira paradoxal, a busca objetiva do núcleo da idéia poética essencial. Tal busca dá-se sem representações intermediárias desnecessárias, nem jogos com imagens desgastadas ou fáceis, sobretudo previsíveis. Assentado na força original dessa composição metafórica, Murilo revela:

Mulher, o mais terrível e vivo dos espectros,
[...]
Ês pássaro e flor, pedra e onda variável...
Mais que tudo, a nuvem que volta e se consome.
[...]
Se fosses forma somente! Ês idéia também.¹⁸

E é assim porque a metáfora (a mulher, a vida, a igreja metafórica) em Murilo reveste o texto com hábil mensagem composta com imagens ao mesmo tempo secas e fluidas, diretas e implícitas, suaves e cortantes, ásperas e lisas:

A pedra abre os olhos mansos de novilha
[...]
Deus não sorri nas dobras azuis do quarto
[...]
Some, criança, desfaze-te em mar, em tango, em ventania;
Faze a pedra calar; as pedras que te trazem
*São palmas de aço, o homem chorou para fazê-las;*¹⁹

O sentido metafórico muriliano demonstra a opção poética/dialética pelo simples-entre-complexo da intimidade humana, em sua composição de *ethos* e *poiesis*. Suas metáforas revelam, “metamurilianamente”, aquilo que na poesia é inesgotável como criatividade e fonte de leitura, o que no ser humano é indizível, como sua capacidade de *imaginar* e *sentir*. Aquilo que se procura:

À procura de um elemento
De sinos brancos, de peixes
[...]
Épica pela altivez, das ossadas
De nuvens, do castelo de camélias,
*Da túnica da ressurreição.*²⁰

Por tal opção surreal muriliana²¹ – surrealismo não seguidor do “nem Deus, nem patrão”²² clássicos –, percebe-se que o poeta o adaptou a uma visão afinadamente neo-religiosa. Nessa visão, os símbolos estéticos são construídos, pode-se dizer, socialmente:

A aurora desce a viseira:
O monumento ao deserdado do desconhecido
Acorda coberto de sangue.

[...]

*O ar espesso entre os sinos
Empurra o espanto das árvores.*²³

Nesse sentido simbólico revela-se, em tocantes seqüências oníricas, uma mensagem poética calcada na unificação da totalidade (espiritual, material) do que sua poesia assume como missão de reconstruir com mensagens e conceitos, enfim, comuns. Tal neo-surrealismo é antes componente do visionarismo de um imaginário poético irrequieto do que mera essência de estilo mais propriamente político que artístico. Surreal entre visionário, para o poeta:

*O rio da noite banha
O alicerce das tuas pernas;
[...]
Cuspirás no meu cadáver,
Do cuspo saem rajadas
De granizo, que destroem
Este mundo e a Criação.*²⁴

Surrealismo tão particular é fonte poderosa de revelação de sentimentos e necessidades, impressões e percepções, sobretudo, espirituais, no sentido de uma profunda apreensão do mundo, da vida:²⁵

*Os fantasmas renascem estátuas de metal e de pedra.
Eu sou meu companheiro no deserto,
Trago o capuz de grande Inquisidor
[...]
Do alto parapeito incandescente
Vomitarei o mundo posterior ao pecado.
[...]
Dita a palavra essencial
Amanhecerei árvore.*²⁶

Confluência do que a ele se revela como moderno e romântico, Murilo Mendes constrói uma poesia que, também centrada

na irrealização dos sonhos e dos desejos, se mostra dura advertência da efemeridade e da fragilidade dos projetos modernizantes da (pretensa) vida comunitária. Ao procurar se conhecer efetivamente, o poeta precisa conversar com todos:

*Desconhecido que atravessas a rua,
[...]
Mal sabes teu nome, nem o que desejas neste mundo.
Procura a comunidade de uma pessoa,
Mas não a encontra na massa-leviatã.
Procuras alguém que seja obscuro e mínimo,
Que possa de novo te apresentar a ti mesmo.²⁷*

Sua poesia vem, nesse sinal de advertência, marcada pela opção de uma estrutura, como já visto, que “concilia os contrários”. Isso se dá ao mesmo tempo em que, apesar da força social (hipermodernizadora) contrária, anuncia a difícil mas realizável união de idéias, de projetos comuns. Convergindo, pois, entre pólos contrários, pergunta:

*Quem são estes fantasmas que se movem nas ruas
Agitando bandeiras, levantando os braços, tocando
tambores?
Quem são estes velhos que andam de velocípede,
Quem são estes bebês empunhando machados?
[...]
Ó minha amiga, surge em corpo, senão acreditarei
Que também eu próprio não existo.²⁸*

O poeta, pelo senso dialético do existir na dependência de outra existência, afirma:

*Hesito entre as ancas da morena
Deslocando a rua,
E o mistério do fim do homem, por exemplo.
Dormir!
[...]*

*As botas de sete pedras
Comem léguas de aborrecimentos.*²⁹

E são outras tantas, as “léguas de prazer”, para Murilo, em que esses conceitos/projetos dicotômicos representariam a possibilidade de uma vida mais solidária e criativa. Assim seria desde que fossem entendidos como proposta de valorização da pessoa e, a partir dela, de suas atividades no campo artístico, filosófico, econômico, industrial, religioso, etc. Para Murilo, somos responsáveis por todos e, sobretudo, pelos que:

*Chegam nus, chegam famintos
À grade dos nossos olhos.
Expulsos da tempestade de fogo
Vêm de qualquer parte do mundo.
Ancoram na nossa inércia.
[...]
Precisam de arados e sapatos.
[...]
E da comunidade com Jesus.*

*Os pobres nus e famintos
Nós os fizemos assim.*³⁰

Ainda como elemento de base ético-estética, há na poesia de Murilo Mendes fortíssimo sentido neo-religioso de crença em um Deus simples, puro e próximo. Esse Deus deve ser reconstituído na manifestação da realidade marcada pela crença (no eterno) e pela ação (no dia-a-dia). O poeta, mesmo ciente desse pacto, por vezes se deixa abater e revela:

*Eu quis acender o espírito da vida.
[...]
Me rebelei contra Deus,
Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
Contra minha família, contra meu amor,
Depois contra o trabalho.*

*Depois contra a preguiça,
Depois contra mim mesmo.*³¹

Não obstante esses “surto” de rebeldia, a poesia muriliana, como ato de fé, constrói-se sobre um rígido pilar que, modernamente recomposto por meio de sua noção ampla e densa de religiosidade, se revela muito mais que a mera reprodução de preceitos cristãos (entenda-se católicos). Religiosamente moderno, o poeta sabe que de nada adianta “se esconder”, na religião, do mundo:

*Esconder o mundo é a pior tentação
Os demônios indicam a vida muito além
Mas nem ao menos me oferecem
Um plano definitivo
Para eu me danar
Os demônios me mostram
Uma arquitetura de almas penadas
[...]
Nem ao menos a Criação me vaia mais
[...]
Que desconcerto*³²

Habilmente desconcertada, essa poesia propõe a ligação íntima entre corpo e alma, erotismo e catolicismo, prazer e oração, humildade e atuação solidária incansáveis em busca do bem comum:

*Deus precisa da minha vida e da minha morte,
Deus se reserva o esplendor do diadema.
Ai de mim! ai de mim! que vi sempre as constelações
em maiô,
Que nunca vi Maria na sua glória de imaculada,
Que vi toda a verdade por imagens.
Minha alma será lançada no tanque de fogo,
Hei de me comunicar enfim com os outros
Na coletividade do inferno.*³³

Sobre esse pilar (individual-coletivo) religioso, propõe-se também a “reescritura” da natureza humana no sentido de caridade, liberdade e de uma arte viva, ativando nossas sensações mais recônditas. Propõe-se, ainda, como tópico central de sua mensagem, considerar cada homem uma espécie de deus ligado ao Deus absoluto da harmonia natural. Ao articular poesia, fé e pessoas, ele revela:

*O espírito da poesia me arrebatava
Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
[...]
As massas precipitam-se na praça pública
[...]
Os diversos personagens que encerrei
Deslocam-se uns dos outros, fundam uma comunidade
[...]
Não sou Deus porque parto para Ele,
Sou um deus porque partem para mim.
Somos todos deuses porque partimos para um fim
único.³⁴*

Ao se considerar esse sentido religioso, transparece em Murilo Mendes um valor de auto-reconhecimento da função artística e política. Valor que se apresenta pela revelação da composição (visionária) da imagem poética, marcada na demonstração de sentimentos antiogocêntricos. Por tal “sentido visionário”, o verso-olhar múltiplo do poeta é composto em intenções de questionar para, enfim, desvelar-se e se depurar:

*Os mortos perturbarão a festa inútil.
?Quem lhes trouxe ternura e presentes – em vida.
?Quem lhes inspirou pensamentos e amores castos
– em vida.
?Quem lhes arrancava das mãos as espadas e o fuzil
– em vida.
[...]
Agora eles estão libertos, vivos,
Pisando calmos sobre nossas covas.³⁵*

Assim ele revela o visionarismo de uma poesia casta e penitente, que deseja ordenar o caos das idéias e sondar o abismo entre a distância daquilo que poderia, mas não foi feito. Visionário entre questionador, pergunta (respondendo):

*Quem sou mesmo eu?
Sou um retrato de antepassado.
[...]
Sou um cadáver, uma visagem
Que alguns
Sujeitos rindo
Levam sem flores num automóvel.
Sou um réprobo esperando a sentença final.³⁶*

Igualmente explícita, em ritmos assumidamente quebrados e ríspidos, a opção pela ligação de idéias que acabam sendo complexas para o leitor-pessoa que se contenta, ao longo dos versos, com o ritmo simples, com a metáfora de fácil composição, praticamente inexistente nos seus poemas:

*Só vemos o céu pelo avesso.
[...]
Pela carne miserável,
Entre colares de sangue,
Entre incertezas e abismos,
Entre fadiga e prazer.
[...]
Coros serenos de vozes mistas,
De funda esperança e branca harmonia
Subindo vão.³⁷*

Nos poemas de Murilo Mendes, percebe-se a tensão assumida entre o papel da arte poética como impulso lírico e arquitetada construção formal. Essa tensão, enfim, atende às exigências de um período histórico marcado por conquistas tecnológicas e ascendência das guerras. Como tipo de vaticínio, constata:

*Vi famílias dependuradas dum cabide
Que dialogavam fuzis.
Vi uma dançarina erguendo na ponta dos pés
Um teatro com mil colunas.
Vi o sol negro.*

*Vi, vejo, tantas coisas vi...
Vi se movendo meu corpo,
Mas não, até hoje, sua forma.³⁸*

Tal “dicotomia convergente” – lirismo e forma – materializa-se, no poeta, pela matemática criativa de versos livres articulados em estruturas poéticas abertas à vanguarda já pós-moderna fincada em equações formal-rítmicas experimentalistas. Liricamente arrítmicos e apontualizados, seus versos revelam que:

*A dama de dominó
Despe o dominó
Tem quatro braços
Traz a vertigem
Está com febre
[...]
Aí vem a manhã
Clareia o quarto
Allegro aleluia
Allegro da Aurora
O sol ilumina
O mundo sem amor.³⁹*

“Mundo” e “amor” que, ao liberar dispersas experiências poéticas conceituais sobre várias tentativas de reinventar o poema,⁴⁰ servem mesmo de anteparo à visão socioartística muriliana. Note-se que essa visão se aprofunda a fim de descobrir na essência poética o sentido de uma estética inovadora:

*Atravessei-me o cristal,
A paisagem vendo meu olho.*

[...]

*Eis-me agora na tocaia do licorne,
Respirando pela boca dos outros,
Ferindo pelo braço dos outros:
Até que me reste como última forma de contemplação
A arquitetura simplíssima da eucaristia.⁴¹*

Por meio da visão da arte poética como missão regeneradora, Murilo compõe seu epifanismo visionário selado na revelação de um horizonte utópico. Esse epifanismo estabelece-se entre as palavras e as idéias na poesia muriliana com a intenção de reconhecer as dualidades (aqui em sua máxima dialética: mundo *versus* vida), e o desejo inerente de integrá-las, enquanto quer saber:

*?Que sabe esse rato de mim.
E esse homem e essa mulher
Sabem pouco mais que o rato.
[...]
?Que sabem do nosso coração, do nosso desespero, da
nossa comunicabilidade.
Que sabem do centro da nossa pessoa, de que são par-
ticipantes.
... subúrbios longínquos, esses homens.
[...]
Entretanto cada um deve beber no coração do outro.⁴²*

Cada um deve, para o poeta, revelar-se como inegável demonstração poética da presença de um contexto sócio-histórico que traz em si cada desejo, cada erro. O senso epifânico, em Murilo Mendes, revela:

*Eu fui o poeta que distribui seus dons
E que não recebe coisa alguma.
Fui envolvido
Na tempestade do amor,
Tive que amar até antes do meu nascimento.⁴³*

Revela ainda a possibilidade da vida (erótica, religiosa) sutilmente plena, mesmo sob o prisma dos conceitos e dos valores modernos que consideraram o sentido dessa “vida plena”, dado o aspecto funcional de tudo, como impossível, ou impraticável. Mesmo descrente, Murilo insiste na crença de um Deus absoluto, crê em si, sabendo que:

*Sou firme que nem areia
Em noite de tempestade.*

*Meu desânimo afinal
Me segura nesse mundo.
Estou farto de saber
Que só piso no deserto.
[...]
Arrisco dois olhos grandes:
É a miragem nossa irmã.⁴⁴*

O que se pode considerar como sentido muriliano de hiper-modernização do *Mal du siècle* é reconstruído pela visão de um mundo decadentemente renovador. Esse mundo é exposto entre idéias-imagens carregadas de realismos desintegracionistas que, todavia, buscam o resgate universal da pessoa e da poesia. Em tal “desintegração”, o poeta afirma:

*Sou ligado pela herança do espírito e do sangue
[...]
Aos casais na terra e no ar,
Ao vendeiro da esquina,
Ao padre, ao mendigo, à mulher da vida,
Ao mecânico, ao poeta, ao soldado,
Ao santo e ao demônio,
Construídos à minha imagem e semelhança.⁴⁵*

Essa (sua) construção, tipo de “decadência renovada”, aplica-se como aspecto antilírico à visão ética e estética marcada pelo sentido da vida (regeneradora) vencendo a morte (degeneradora)

da ação política, poética, religiosa. A vida de cada dia mostra, também, que:

É noite: e dói.

[...]

Sento-me sozinho com pavor do tempo,

Procurando decifrar

A maquinaria imóvel das montanhas.

Não há ninguém e há todos.

[...]

Morte, apetite de ressurreição, grande insônia.⁴⁶

Em Murilo, o “mal do século” é o próprio século e revela-se como tipo de chaga moderna exposta pelas relações empresariais, mercantis e judiciais, prevalecendo sobre o bem-estar comunitário, da pessoa e dos seus valores. O poeta, ao procurar a presença do outro, invoca-o como:

Companheiro,

Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma.

Sou todos e sou um,

Sou responsável pela lepra do leproso e pela órbita vazia do cego,

Pelos gritos isolados que não entraram no coro.

Sou responsável pelas auroras que não se levantam

E pela angústia que cresce dia a dia.⁴⁷

4.2 Poética muriliana e uma estética nacional moderna

Que super-Jó, super-Dostoievski, super-Freud ou super-Kafka explicará nossas falhas, nossas contradições, nossas teimosias, nosso espantoso orgulho próprio? E mais do que tudo, nossa reincidência no erro?⁴⁸

O movimento modernista brasileiro, manifestado especialmente por atividades artísticas, mas participando também dos costumes sociais e interesses políticos, passa a ser o prenunciador, e mesmo o criador de um novo estado do espírito nacional. Esse espírito centra-se, ainda, em uma forte base latifundiária e posiciona-se na periferia da globalização artística imposta pelas nações européias. O aprimoramento da consciência desenvolvimentista, tanto norte-americana, quanto européia, quanto brasileira,⁴⁹ impunha a criação de um espírito novo e exigia a reverificação, e mesmo a readaptação (modernizadora), das posturas sócio-históricas da *intelligentsia* nacional.

Nesse contexto, o “acontecimento” da Semana de Arte Moderna marca inegavelmente um momento especial, mesmo que comemorado por alguns críticos e defensores, mais passionais que objetivos, com certo exagero pelas novidades e pela revolução cultural trazidas à luz. O próprio Mário de Andrade, considerado um de seus mentores, avalia que “meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguecido pelo entusiasmo dos outros” e “si aguntei o tranco, foi porque estava delirando. O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. Por mim teria cedido” (ANDRADE, 1972, p. 232). Pode-se avaliar desse modo como a poesia modernista brasileira, na verdade, nem foi tão moderna quanto se propunha, nem foi tão aceita por seus próprios produtores, apesar do desejo explícito de aceitar tal fato como verdade histórica.

Sob tal óptica socioartística, a produção poética de Murilo Mendes assume, singularmente, o “fardo” de ser futurista-entrepassadista. Ao mirar o futuro, busca a revelação da carga emotiva do que ele possui como poeta marginal-religioso. Poeta incomodado com as próprias sensações e percepções em um mundo presentificado na alta tecnologia cibernética e nas edificações ostensivas – tipo de ostentação *clean* da fantasmagoria moderna desvelada como sinais de urbanidade. Esse “novo” mundo contemporâneo é centrado em relacionamentos superficiais e dogmas marcados pelo utilitarismo de uma época carente de religião e repleta de mitos e deuses para tudo.

Atrelada ao passado de essência romântica, a poética muriliana ainda revela, em seus versos e em suas imagens, o prazer e a necessidade de uma expressão íntima que, atual, seja canal vivo do *fazer* poético. Essa poesia manifesta-se como subjetividade, intuição, possibilidade do indizível, percepção sutil da beleza, sinceridade e repúdio ao preestabelecido como correto, legal, formal. Assim composta, ela representa a negação da sociedade fragilizada por histórias de louvação às raças privilegiadas, a poderes constituídos em nome de interesses particulares e de deuses material-megalomaniacos atrelados a porcentagens de lucros e dividendos fabulosos.

O homem-poeta Murilo Mendes – tipo de moderno *Dom Quixote* – observa os produtos artísticos processados pela necessidade multiecumênica de poetas modernos olhando para si mesmos.⁵⁰ Assim proclama, antes do reinado de uma poesia autofágica,⁵¹ a revelação artística compartilhada, geradora de informação e conhecimento. Murilo expõe-se ao propor uma poesia que, aberta em suas significações literárias, revele o caminho possível para a humanidade perdida em suas próprias necessidades de alimento, arte e participação social.

O poeta expõe-se por meio de idéias estruturadas no fundamento de novos temas poéticos que, integrados às necessidades espirituais das pessoas, possam ser “consumidos” como bem valioso e infinito. Bem que representa muito mais que simples aquisição de objetos, em uma feira qualquer, que servirá de ostentação para as massas iludidas com tudo o que lhes é estranho e incompreensível. Murilo Mendes propõe, às suas próprias custas, o que João A. Barbosa (1986) chama de poesia moderna, sobretudo aquela em que a busca de representação se explicita por meio da assumida consciência da leitura, e em que a linguagem do poeta seria, de certo modo, a “tradução/traição” dessa consciência.

Fixa-se entre o processo criativo muriliano e a realidade em que vive, a estrutura-conteúdo de sua linguagem poética compondo as possibilidades inovadoras e os limites de criação a elas atrelados. O poeta, essencialmente, sente em si a rebeldia contra uma poesia modernamente *tradicional*, desgastada e marcada por itens estéticos de ultra-hermetismo, envolto pela pretensa

expressão e globalização da poética pós-moderna. Essa sensação muriliana vai ao encontro da idéia de que “para o poeta moderno a tradição que interessa é aquela que, traduzida, implica o desbravamento de novas possibilidades de utilizações da linguagem da poesia” (BARBOSA, op. cit., p. 29).

Nesse contexto hiperinformativo e extra-histórico, a poética muriliana fixa-se como paradigma confluyente do que, sob um viés anticapitalista, se apresenta moderno e romântico. Assim fixada, desnuda a opção ética – nítida no geral da obra e diluída em suas partes – por um regime mercantilista em que o capital, a função mercadológica, o sistema de trocas, o objeto utilitário estejam à mercê do bem maior: o ser humano e suas próprias emoções.

Tal poética propõe o desentrelaçamento do mundo e da vida sob níveis de articulação socioartístico-histórica que revelem ao ser humano suas necessidades, suas falhas e suas qualidades. Revelação que se dá na medida em que ele possa ser alçado à condição real de *leitor poético* e não mero comprador/consumidor de, por exemplo, um livro de poemas da lista dos “dez melhores” de jornais e revistas.

Ao possuir um fortíssimo componente romântico (modernizado), a poética muriliana absolutamente não deixa de ser, ao mesmo tempo, amplamente transgressiva e silenciosamente revolucionária. Sem precisar ir às passeatas públicas gritar seus *slogans* de reclamações entre lúdicas propostas de mudanças, por meio de versos e imagens políticas, ela cria singulares situações e mundos que são a própria revolução para um leitor desavisado desse anúncio fundamental: não é mais possível ler poesia sem assumi-la como expressão poética coletiva em si mesma, expressão de si mesmo.

Moderna e romântica, aponta os índices e os símbolos de uma arte subjetiva reconstruída sobre os pilares indevassáveis de cada época humana. Anticapitalista por consequência, renega o pragmatismo funcional-utilitarista de uma época em que a pressa do entendimento condiciona a leitura profunda, cúmplice: ela não é contra o capitalismo, mas a favor de seu efetivo entendimento. Aliás, o próprio Marx elogia o capitalismo e o avalia como

o sistema social mais dinâmico e revolucionário que a história já conheceu. Nele, para Marx, barreiras sociais foram dissipadas, oposições desconstruídas, ao mesmo tempo em que amontoou de forma promíscua várias formas de vida ao desencadear uma série de desejos e tratar de um modo de produção gerador de riqueza de energias humanas até então jamais sonhada (EAGLETON, 1998).

Seguindo um pouco mais a diluída trilha das idéias marxistas, Anthony Giddens (1991) avalia que, mais claramente que qualquer outra de seu tempo, elas apreende-ram como seria destruidor, e irreversível, o impacto da modernidade. Ao mesmo tempo, essa modernidade representava para Marx o que Habermas melhor determina como “projeto inacabado”, em que nenhum conhecimento sob as condições da modernidade teria a forma de conhecimento no sentido “antigo”, em que “conhecer seria estar certo ou saber a verdade” (GIDDENS, op. cit., p. 46).

É, pois, dos fundamentos socioartísticos desse “projeto inacabado” que trata, e sobre eles se estrutura, a poética muriliana. Ela se revela, como artefato literário, como conjunto poético que, moderno e romântico, vai de encontro ao inacabamento das estruturas de relacionamentos pessoais em uma sociedade centrada na imposição populista da emoção e do elitismo do prazer estético. Nessa sociedade, importante é, ainda, o poema (pós-moderno-romântico) conceitualmente hermético, semanticamente estranho e passionalmente pós-lírico.⁵² É o poeta de prontidão para o próximo livro exigido pela editora, que precisa vender livros; poeta sem alma e olhos verdadeiramente líricos imersos no prazer pelo que vê, sente e escreve. Nessa época, parece, tudo que é mais fácil, ou mais estranho, é o que se apresenta como mais importante.

Os rumos da poética muriliana vão no caminho da produção em que a poesia assume seu lugar, na modernidade, como instrumento de informação e ferramenta de conscientização socioestética. Silenciosamente, ela se alimenta dos gritos contidos nos sonhos utópicos da transformação, para melhor, da pessoa e da arte. Talvez ingenuamente essa poética planifique um projeto de acabamento para uma sociedade em que as pessoas se percebam, de maneira efetiva, como leitores-poéticos, avisados pela

própria poesia do risco decorrente dessa atitude revolucionária. Cabe ao poeta oferecer literariamente esses avisos e revelar por sua poesia “que o tempo e o espaço não são as dimensões sem conteúdo que se tornaram com o desenvolvimento da modernidade, mas estão contextualmente implicados na natureza das atividades vividas” (GIDDENS, op. cit., p. 107).

Murilo Mendes entendeu a essência reveladora dessas mensagens, e, em seu caminho poético de “produção em silêncio”, seguiu no mesmo sentido da composição de uma poesia marcada por tentativas da busca do novo atrelado à tradição. Foi, dessa maneira, tradicional na percepção dos valores reais da arte e tradutor da novidade presente, esmaecida entre exposições de luxo e lançamentos de livros comprados e não lidos, entre festas para agraciar pessoas e entidades que realizaram atos de pretensa melhoria da sociedade e nela, da arte, da educação, etc.

Como tipo de indivíduo europeu-latino que faz da poesia seu *habitat* seguro e navegação pelo desconhecido, Murilo alimenta-se de sua alucinação consciente na esperança de uma recepção poética efetiva. Tal recepção seria empreendida por leitores atentos e em estado contínuo de transformação pela leitura feita e pela percepção do mundo em que estão inseridos como elementos nucleares. O poeta expõe-se íntegro e imparcial, como mais uma peça do jogo interpessoal poeta-texto-leitor,⁵³ por meio de seus versos, suas estrofes e seus ritmos rígidos, suaves, lineares, irregulares, perfeitos a sua maneira original; expõe-se pelo desnudamento de imagens fortes, plangentes, inesperadas, satíricas, trágicas, sinistras.

Murilo Mendes mostra-se como ser humanizado em um mundo concreto-poético repleto de seres solitariamente estranhos, de amadas carnavais revestidas com fantasias de sensualidade, carinho, solidão, presença. O homem-poeta, com vigor indevassável entre suas próprias idéias, nunca deixou de perceber seu centro social (in)contendo a realidade tecnoeconômica de um mundo, como afirmou Max Weber no desfecho de sua obra fundamental, visto como um “todo poderoso cosmo da moderna ordem econômica, transformado em cárcere de ferro” (apud BERMAN, 1988, p. 89).

A poética muriliana manifesta-se plena de pedidos, fugas, buscas, e o refúgio preferido do poeta é o próprio caminho que o levará ao encontro do que imagina ser a plenitude do sentido da vida. Esse sentido funda-se na inovação artística e na revelação da ética interpessoal desatrelada do imediatismo de uma poesia-objeto de compra ou da teoria brilhantemente incompreensível. Tal poética, religiosamente sacralizada, trata da revelação moderna e romântica como meio de salvação da mesmice do que a sociedade atual oferece para consumo e análise na área artística, econômica, religiosa, política, etc. Os elementos *moderno* e *romântico* em Murilo Mendes são ferramentas de construção em nome do que, em sua poética, se apresenta como espécie de reelaboração crítica e não simples retorno a um passado repleto de nostalgia e lembranças de como o amor era, e a compreensão, e a poesia, e o convívio pacífico.

Dessa forma, pela articulação de acontecimentos literários modernos, dos quais é conseqüência e tipo de causa,⁵⁴ Murilo busca um reaproveitamento temático. Esse reaproveitamento não foi devidamente compreendido por parte da crítica, ao considerar o aspecto religioso como a grande marca inovadora na temática muriliana, aspecto que, na verdade, “se amplia” em um inusitado jogo emblemático moderno-romântico às vezes incompreensível à primeira vista. Incompreensão que se dá, geralmente, pela leitura desatenta à proposta-base do poeta, em que o momento da produção tem de refletir sua contemporaneidade, apoiado no passado e mirando o futuro. Dessa tríplice articulação (passado–presente–futuro) resulta um dinâmico processo poético de assimilação, jamais de exclusão. Aqui, pode-se dizer, assenta a essência da confluência de um produto (poético) moderno vazado por sensações românticas, em Murilo Mendes.

O poeta, excêntrico por condição assumida, opta por uma posição de nítida composição weberiana – em que à morte de um deus (mítico) se articula o nascimento de um novo (empírico-racional) – aliada ao posicionamento lírico diante das modernas “mortes” e “renascimentos” do desejo, do sonho, do prazer humanos. Nessa posição ex-cêntrica, e ao não negar a força da manifestação do utilitarismo pós-modernista, Murilo Mendes assume o

ofício poético de desafiá-la. Desafiador se integra, todavia, ao seu jeito, à inexorável e crescente uniformização da cultura de massa como uma das forças totalizantes do pós-modernismo.

Sua poética, ao reforçar a visão de Linda Hutcheon (1991), condensa a relação do modernismo com o pós-modernismo, tipicamente contraditória. Em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos, ao não caracterizar um rompimento simples e radical, tão pouco a continuação direta em relação ao modernismo, tal relação possui esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não depende de nenhum deles. Quanto a esse aspecto, aparentemente paradoxal, a autora (p. 52) avalia:

O pós-modernismo não nega inteiramente o modernismo. Não pode fazê-lo. O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre; [...] portanto, o reducionismo dogmático do modernismo, sua incapacidade de lidar com a ambigüidade e a ironia e sua negação sobre a validade do passado foram questões analisadas com seriedade e julgadas como deficientes. O pós-modernismo tenta ser historicamente consciente, híbrido e abrangente.

A noção de “choque dialético”, como já exemplificado anteriormente, é absorvida e transformada por Murilo Mendes em sua poética articulatória de lirismo clássico e estrutura moderna. De tal articulação resulta uma base ampliada pela percepção de sentidos contrários que, antes de se excluírem, se complementam:

*O choque de teus pensamentos furiosos
Com a inércia da boca e dos braços de outros.
O choque dos cerimoniais antigos
Com a velocidade dos aviões de bombardeio.
O choque da foice contra o cristal dos milionários.
O choque das roseiras emigrantes
Com o silêncio das linhas retas nas janelas.⁵⁵*

A estrutura central dessa poética, enfim, como mola propulsora da ideologia apartidária do poeta, melhor dizendo, transpartidária, representa um apelo pessoal e silencioso

à humanidade no que ela tem de expressão real e concreta: cada pessoa e suas experiências históricas. Ela vai, desarmada de estilos determinados, à procura da arte essencialmente verdadeira, sem requintados acabamentos estilísticos ou hermetismos de vanguardas sem seguidores. Arte que, ao ser assim, “só pode ser a de hoje e aqui: a que problematiza o homem histórico-geográfico, situado no seu tempo e espaço vitais. Aquela que procura o eterno universal é arte alienada” (LYRA, 1995, p. 28).

Assumido como norma de produção artística, esse sentido poético articulando o moderno e o romântico implica o uso da *liberdade produtiva* de criação que gera, de fato, o poema. Tal liberdade condensa a mensagem na imagem inusitada e transforma em informação poética a visão de mundo inserida em uma sociedade envolta por ideologias (nunca tão) segmentadas por interesses pessoais e disputas ferocíssimas por poder. Nesse confuso contexto sócio-histórico, a figura do poeta depara com um meio consumidor pessoal que deseja toda a espécie de bens e, entre outras coisas, eventualmente, seus próprios livros (GOLDMAN, 1972, p. 117). Erigiu-se o velho império da reificação dos bens espirituais e materiais alçados à mesma condição bancária: comprar para ter; ter para ser.

Como tentativa de recriar esse proposto ambiente muriliano, centrado no que aqui se estabeleceu como marca de seu sentido confluyente entre produto poético moderno com impressões românticas, o “poema” a seguir procura demonstrar a apresentação/representação desses elementos sociais, sensuais, artísticos, materiais, religiosos, filosóficos. Demonstra, também, a desintegração de tais elementos entre si e pelo mundo atual, onde são gerados e controlados. Entre seus versos, organizados multifacetadamente, articula-se a construção de referências implícitas em sistema poético próprio. Nele, emoção e razão, realismo e romantismo, impressões e imagens fotomontadas repletas de sentido hipermetafórico surgem como manifestação de uma extra-realidade presente e escapista, genérica e específica, visionária e surreal, clássica e pós-moderna.

Formado em suas partes pelo que aqui se considera como *fragmentos convergentes murillossemânticos*, este *pluripoema* aventura-se

a recompor uma parte do projeto muriliano. Projeto que, visionário e religioso, pretende esclarecer (ou obscurecer mais ainda, dependendo do ponto de vista) a confusão socioreligiosa-artística de um período moderno carente de modernismo romântico e revolucionário. Visionariamente, aplica o passado ao presente para mirar, sem desejos de honra ou comodidade, o futuro:

Pró-metapoema ex-lírico

[ou remontando/retomando Murilo Mendes]

*O anjo cresce na sombra,
A sombra também cresceu.
Ele tira o saxofone,
O som também aumentou.
Então acorda a agonia
Que se escondera no escuro.*

*Depois o mundo desvendou-se completamente,
Foi-se levantando, armado de anúncios luminosos.
Lembro-me às vezes com amor
Daqueles dias fagueiros
Onde a gente deslizava,
Sem receio, no Universo:
Eu respirava bom ar,
Entretanto chora o mar,
Choram noivas, peixes, mães,
Desde o princípio do mundo.*

*Morrerei abominando o mal que cometi
E sem ânimo para fazer o bem.
Amo tanto o culpado como o inocente.
Eu sou o meu próprio escândalo contínuo,
Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.
Minha alma é um globo de fogo
Que se consome sem acabar.*

*Pagarei meu tributo de filho da carne e do pecado
E das minhas cinzas nascerão puros poetas
Transformando em seus espíritos minha vida sem
tempo.*

*Não surge mais a forma humana,
Nem o gesto de se vingar:
A velocidade se opõe
À nudez essencial.
Ondas de púrpura,
Levantai-vos do homem.
Nenhum sinal de aliança
Sobre a mesa aniquilada.*

*Ô Deus
Eu nasci para ser decifrado por ti.
Berenice, Berenice,
Tudo o que faz parte de ti – desde teus sapatos –
Está unido ao pecado e ao prazer,
À teologia, ao sobrenatural.*

*Solução solução solução qual o quê
Intimaremos Deus
A não repetir a piada da Criação.*

*...
Não se trata de ser ou não ser,
Trata-se de ser e não ser.⁵⁶*

A função básica, na poesia muriliana, visionária e romântica, que essa tendência moderna possui é a de ser representação de combativa ideologia poética. Como Décio Pignatari (1995) pós-modernamente avalia, essa ideologia amplia-se na medida em que se assume como revolucionária, embora, no mais das vezes, seja muito mais fácil de se encontrar uma “poética ideológica”, reducionista e parcial por sua natureza de dependência e necessidades extratextuais.⁵⁷ Como exemplo, pense-se na situação do “poeta publicitário”, que se importa mais com os programas de

lançamento de seu livro do que com o intercâmbio produtivo de informações (poéticas) estabelecido pelo (velho-novo) processo *autor* → *poema* → *leitor*.

Entenda-se por ideologia poética, ao aprofundar o conceito de Pignatari, aquela inerente ao fazer poético como a manifestação do que se estabeleceu chamar “beleza” – a beleza como a ideologia essencial da poesia. Em outro sentido, completamente diverso e distante, uma poética ideológica autofagicamente se compraz sendo poética com endereço, programática, publicitária, funcional, adaptável a várias linhas crítico-teóricas.

Enfim, a “ideologia” como a que aqui é considerada, impressa no conteúdo excêntrico dessa confluência (naturalmente revolucionária) do que é moderno ao tempo em que é romântico, vai em busca do aspecto marginal da poesia que se volta ao passado e mira o futuro para assumi-lo plenamente. Moderna e atualíssima ela se renova, e se reforça, nas características sócio-históricas da humanidade (regional, nacional, internacional), representada pela dialética de sua essência românticamente realista, realisticamente lírica.

. NOTAS .

4

1. “O primeiro poeta”, *A poesia em pânico*, p. 291.
2. Esses poemas, aliás, carregam a marca didático-analítica que os estabeleceu como “os melhores” ou “os mais conhecidos” sob uma óptica, no fundo, tecnicista. O perigo é esse tecnicismo apresentar-se contraproducente porque pode ser, por vezes, exageradamente pessoal, senão simples elemento reforçador do cânone estabelecido.

3. "Poema visto por fora", *A poesia em pânico*, p. 285.
4. "Bela adormecida da baía", *O visionário – Livro segundo*, p. 221.
5. "Aproximação do terror", *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 431- 432.
6. "Enigma do amor", *A poesia em pânico*, p. 298.
7. "Jandira", *O visionário – Livro primeiro*, p. 202.
8. "Poesia do ciúme", idem, p. 293.
9. "O poeta julga sua poesia", *A poesia em pânico*, p. 307.
10. "Gaspar Hause", *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 412.
11. "O namorado e o tempo", *O visionário – Livro primeiro*, p. 201.
12. *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 416.
13. "A ceia sinistra", *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 403-404.
14. "Somos todos poetas", *A poesia em pânico*, p. 299.
15. "Pálido guerreiro", *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 426-427.
16. "Mas", *O visionário – Livro terceiro*, p. 234.
17. "O impenitente", *A poesia em pânico*, p. 286.
18. "Mulher", *A poesia em pânico*, p. 290-291.
19. "Apresentação do recém-nascido", *O visionário – Livro primeiro*, p. 224.
20. "O explorador", *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 421.
21. "[...] pode-se, [...] falar em surrealismo apenas como provocação, como assimilação de uma estética apreendida mais por temperamento e instinto do que atitude intelectual de aderir à voga do automatismo psíquico da escrita, da criatividade poética fora de todo o controle da razão". In: ARAÚJO, 2000, p. 82.

22. Essa foi uma das frases-chave do movimento proposto pelo “grupo oficial”, liderado, entre outros, por Breton e Eluard. Os surrealistas, sobretudo franceses, guardavam uma aversão toda especial por tudo que fosse ligado à religião e sentido de nacionalismo, em qualquer nível (N.A.).
23. “Tempos duros”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 408-409.
24. “A filha do caos”, *O visionário – Livro segundo*, p. 222-223.
25. “Mundo” e “vida” são outros dois fortes componentes do surrealismo clássico. Os surrealistas defendiam o sentido proposto por Rimbaud (“reconstruir a vida”) e Marx (“transformar o mundo”).
26. “O homem visível”, *A poesia em pânico*, p. 288.
27. “O rato e a comunidade”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 407.
28. “Quatro horas da tarde”, *A poesia em pânico*, p. 300.
29. “Tédio na varanda”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 232.
30. “Os pobres”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 429.
31. “Novíssimo Prometeu”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 237-238.
32. “O poeta nocaute”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 240-242.
33. “A condenação”, *A poesia em pânico*, p. 288.
34. “Poema visto por fora”, *A poesia em pânico*, p. 285.
35. “A ceia sinistra”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 403.
36. “Olhar sem tempo”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 205.
37. “Janela do caos”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 436.
38. “A forma e a fôrma”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 430.
39. “A vamp”, *O visionário – Livro segundo*, p. 227.

40. Nesse sentido, avalie-se a função dos “poemas-som”, dos “poemas-coisa”, dos “poemas-roupa”, dos “poemas-palavra” que, por exemplo, e como rara exceção, Paulo Leminski trabalhou muito bem. Geralmente, o que se vê em instalações e bienais de arte são tentativas, fugidias e superficiais, de uma re-construção de poema como “coisa” que tem peso e forma como um computador, um isqueiro, uma peça de roupa íntima.
41. “Poema novo”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 435.
42. “O rato e a comunidade”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 406.
43. “Amor – vida”, *A poesia em pânico*, p. 285.
44. “Poema no bonde-camelo”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 234-235.
45. “Solidariedade”, *O visionário – Livro primeiro*, p. 205-206. Este poema, citado algumas vezes ao longo do estudo, é extremamente revelador da “visão de mundo” de Murilo Mendes.
46. “Elegia nova”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 419-420.
47. “Somos todos poetas”, *A poesia em pânico*, p. 299.
48. MENDES, Murilo. “Margui”. In: *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 85.
49. Alie-se a isso os inegáveis progressos e as ampliações da tecnologia da produção de bens (de livros, a carros e computadores) e do redimensionamento das funções da educação.
50. “A poesia não se propõe a consolar o homem da morte, mas a fazer com que ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir a parêntese vida-morte, reconquistar um no outro, o tu no eu, e assim descobrir a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos” (p. 327). “[...] ao extirpar

a noção de divindade o racionalismo reduz o homem. Liberta-nos de Deus mas nos encerra num sistema ainda mais férreo. [...] A idolatria do eu conduz à idolatria da propriedade; o verdadeiro Deus da sociedade cristã ocidental chama-se domínio sobre os outros” In: PAZ, 1982, p. 329.

51. Nesse sentido, é muito pertinente a análise do historiador Eric Hobsbawm (*Behind the times: the decline and fall of the twentieth-century avant-gardes*. Londres: Thames and Hudson, 1999), que bem se aplica à situação brasileira. Ele avalia que desde a década de 1960, ou seja, a partir da chamada *pop art*, as escolas de vanguarda já não estariam mais em posição de revolucionar a arte, contentando-se em proclamar sua falência.
52. Pelo que então se concebe – o que os críticos consideram a partir da década de 1960 – como lirismo pós-moderno, marcado por frases curtas, quase vocabulares, despontuadas na linha de uma liberdade de expressão típica dos conceitos, verdadeiramente inapreendidos, de uma socialdemocracia para os valores, os desejos, as opiniões.
53. “Esse é o paradoxo fundamental de caracterização da modernidade na poesia: parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto o poeta quanto o leitor. Enquanto encantamento, o poema é pensado e realizado *para* o leitor; enquanto enigma, todavia, e é o caso do poema moderno, entre leitor e poeta estabelece-se a parceria difícil de quem joga o mesmo jogo.” In: BARBOSA, op. cit., p. 22.

54. Não se pode negar a influência – marginal que seja, no entender de alguns críticos – da poesia muriliana nos estudos literários brasileiros; observe-se, ainda, que Murilo Mendes foi extremamente respeitado e admirado como crítico de arte e poeta, sobretudo nas capitais européias mais importantes (N. A.).
55. “Choques”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 424.
56. Versos reagrupados a partir de poemas dos três livros.
57. “Entre a proposição de uma pluralidade de mundos formais e a proposição do caos indiferenciado, desprovido de qualquer possibilidade de fruição estética, a distância é curta: somente uma dialética pendular pode salvar o compositor de obras abertas”. In: ECO, 1976, p. 129.

5.1 Poesia e sociedade tecnológica: (des)encontros

Qual será o futuro da poesia, não sei; espero que não seja o da ecolalia e do monossilabismo. O discurso aristotélico me aborrece e está superado; mas creio ainda na tentativa de se combinar humanidade, experimentalismo e concisão.¹

Desde os homens dos tempos das cavernas – que vários estudos identificam por volta de 200 mil anos antes de Cristo –, a arte já se apresentava como objeto mágico, espécie de ente criado (CHILDE, 1978). Essa condição manifesta-se na medida em que toda produção artística que surge se revela em ato de criação estruturado por duas vertentes: como expressão solitária de seu autor (jamais esse ato poderá ser manifestado por duas pessoas, ao mesmo tempo) e como manifestação revolucionária, ao oferecer algo novo a um sistema social estabelecido. Entenda-se o sentido de “revolução” como ação que propõe o ainda não visto, percebido, enfim, o *extraordinário*.

Tal criação, proposta como “relação” nas sociedades civilizadas (CANDIDO, 1993), revela a função fundamental do escritor/artista que, mais do que qualquer outro indivíduo, desempenharia o papel social de ser elo entre a massa² desinformada, desenvolvendo-se como comunidade em processo de informação. Não se trata, absolutamente, de conferir à arte certa capacidade

de conscientização político-partidária, mas de perceber em sua construção, dada por meio dos objetos artísticos produzidos (extraordinariamente), a real possibilidade de a pessoa-artista conseguir manifestar um novo sentido de mundo, de civilização, de beleza, no sentido da revelação nietzscheana.³

É nessa estrutura dupla de composição de um material-objeto solitário e revolucionário que toda obra tende, primeiramente, a ser expressão pessoal⁴ para se manifestar, publicamente, como expressão coletiva. Assim não fosse, ou se autores produzissem obras por puro deleite e necessidade própria, guardando-as em seus atelieres, gavetas, escritórios, ou as destruindo depois da produção, como seria nossa civilização sem os afrescos de Miguel Ângelo, as esculturas de Rodin, as composições musicais de Beethoven, o teatro de Ibsen, as igrejas barrocas de Aleijadinho, a poesia de Pessoa, Whitman, Homero, a dança de Isadora Duncan, as fotografias de Sebastião Salgado, os jardins de Burle Marx, a pirotecnia tecnológica de George Luckas, o cinema de Kurosawa e Almodóvar, entre tantas outras manifestações extraordinárias?

Assim fosse, e o que sobraria de tudo quanto se produz seria o sentido banalizado de arte (BENJAMIN, 1975), tornado senso comum, politicamente correto e aplicável a qualquer contexto e a qualquer grupo de pessoas. Essas pessoas seriam igualladas por uma arte sempre fácil de ser consumida, desinteressada, “barulhenta” e “espalhafatosa”, mas que, de fato, não revolucionaria (transformaria) os conceitos, os dogmas, as normas, as regras. Arte de encomenda para pronta entrega, funcionalista, atendendo a objetivos específicos como o de simplesmente decorar bibliotecas, salas de estar, gabinetes refrigerados, *halls* de entrada de grandes empresas, etc.

Nesse contexto em que se molda a reestruturação do trabalho humano, surge inexoravelmente uma técnica, utilitarista e fragmentária, fundada na essência da tecnologia da máquina. Eis assim a construção cotidiana de um novo tempo (pós)moderno,^{5*} tomado pelas horas consumidas no trânsito engarrafado, pela disposição em trabalhar mais para aumentar a relação de bens adquiridos, pela aplicabilidade imediata dos lucros em atividades que gerarão ganhos rápidos que produzem

riquezas mal distribuídas. Enfim, pelo tempo da alta velocidade de decisões, ações e resultados, tempo em que informações e valores econômicos são processados, aos milhares, em questões de segundos (no Japão acaba de ser “lançado” um megacomputador que ocupa a área de três quadras de tênis e processa 35 trilhões de informações por segundo).

À arte e seu ritmo de produção, nesse espaço cibertecnológico, cumpre a função de ser mais um objeto de consumo e admiração, dependurada e montada como imobilizados artifícios de segunda importância nas paredes e nas estantes, nas praças, nos teatros, nas lindas propagandas das televisões e seus índices de audiência. No entender daquele que é o fundador dos estudos da comunicação moderna, “a arte ofertada como um bem de consumo, e não como meio de apurar a percepção, permanece enganosa e esnobe como sempre” (Mc LUHAN, 1971, p. 13).

Pode-se dizer que esse novo sentido de arte, atrelada à função estético-cibernética, tem senão seu início, pelo menos poderosa manifestação, com as propostas globalizantes do século XIX. Tais propostas “apresentam” as capitais dos países europeus como metrópoles de onde e para onde convergiriam todas as manifestações, por exemplo, artísticas. O vidro e o ferro tomam o lugar das paredes rústicas de tijolos, apresentando uma arquitetura inovadora, instigante e criando imagens (de desejo) que na consciência se representam pela integração/confusão entre o antigo e o novo. Charles Baudelaire, um dos “ícones malditos” daquele tempo, considerava que toda a modernidade deveria realmente ter valor para que pudesse, um dia, se tornar antigüidade clássica.

É nessa linha, aliás, que se desenvolve a análise de Benjamin (1994), para quem no belo atuariam, simultaneamente, um “elemento eterno, imutável” e outro, “relativo, limitado”. Este, no entender do filósofo, seria condicionado pela própria composição sócio-histórica de uma época caracterizada por questões como a moda, a moral, a religião, a economia, as paixões e os projetos de vida das pessoas inseridas em determinadas circunstâncias sociais. Em tal contexto ampliado e interligado de percepção do mundo contemporâneo, aquele primeiro elemento não poderia ser assimilado sem a apreensão do segundo.

A verdade é que, com o advento da tecnologia da alfabetização e da comunicação, o homem ocidental adquiriu o poder de agir, mas por meio de uma postura passiva, pela qual o questionamento crítico passa a ser condição essencialmente subjetiva, desatrelada da realidade. Alia-se a essa situação a reestruturação das condições do trabalho humano composta pela técnica de fragmentação e da generalização, constituintes essenciais da tecnologia centrada no valor e na utilização da máquina como objeto de conhecimento/poder.

Esse novo e provocante meio – para Mac Luhan, “ambiente comunicacional” –, em que a mensagem se manifesta, cria um sentido totalmente novo em que o “velho” é radicalmente reprocessado, reutilizado ou mesmo esquecido. Por exemplo, a televisão, que utilizou o cinema para a composição de sua linguagem/mensagem, está reprocessando-o e exigindo que ele se adapte à “velocidade de expressão” televisiva, em que o número de tomadas e cortes das câmeras é elemento funcional básico. Surge de tal situação a velha questão dialética, entre tantas típicas desse período (pós)modernista, fundada no que o marxismo estabelece como “consciência real” e “consciência possível” (GOLDMAN, 1972). Por essa via de análise, a vida cultural não estaria separada das realidades econômicas, sociais e políticas.

Percebe-se, nesse novo “caos informacional”, tendências a considerar a obra literária como objeto incondicionado, que age por força própria e estabelece seus próprios limites de compreensão e inserção na sociedade. Por essa óptica corre-se o risco de não se perceber que uma obra, seja qual for e com que intenção de produção seja, é sempre composta pela articulação entre o que se considera como “fatores internos e externos” (CANDIDO, op. cit., p. 73). Assim, o escritor assumiria a função de ser “reprodutor/transformador” da realidade em que está inserido, cumprindo um determinado papel social que fica a serviço, e dependente, da recepção que o público leitor faz de sua obra. O leitor, nesse contexto, deve perceber nas obras os conceitos, a literariedade, a estrutura de composição textual, as novidades estilísticas, etc.

Interessante é perceber que no século XIX, em que oficialmente o romantismo vem à luz, tal relação fundava-se na

composição de um público leitor que seria muito mais simpático aos autores e obras românticos. Isso, efetivamente, não acontece na (pós)modernidade, tantas são as tendências de crítica, as linguagens para veicular informações, os “substitutos cibernéticos” do objeto livro, aliados à pressão da vida moderna. O elemento social que continua o mesmo em sua estrutura e necessidades básicas é o ser humano – romântico e racional, por excelência, ao longo de sua evolução genético-histórica.

Candido (op. cit.) faz análise precisa nesse sentido, ao considerar que o escritor brasileiro, “cheio de nacionalismo”, assume papel messiânico-didático diante das coletividades com forte vocação patriótico-sentimental. Nelas, o patriotismo surge como pretexto para a libertação da presença de um inadaptado “estilo de vida”, fundamentalmente europeu. Assim, a literatura, envolta por esse desgastado teor da busca de identidade, tendia a se ajustar à expressão burguesa de vida, sem perceber as novas exigências de sensibilidade e conhecimento.

No Brasil, essa literatura funda-se em dois momentos que mudam seus rumos ao mesmo tempo em que a revitalizam, no sentido de questionar a dialética do local e do cosmopolita: o romantismo (de 1830 a 1870) e o modernismo (1922 a 1945). Avalia Candido que toda obra é pessoal, recebendo as influências espaço-temporais que lhe são típicas, e a literatura, como macro-representação dessas produções, seria coletiva. Não haveria, pois, “uma literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, mas uma literatura brasileira que se manifesta de modo diferente nos diferentes estados e regiões” (op. cit., p. 139).

Os valores ocidentais, baseados na palavra escrita, têm sido sensivelmente afetados pela presença dos meios eletroeletrônicos, tais como o telefone, o rádio, a televisão e, sobretudo, o computador (tipo de instrumento-resumo deles todos), com suas possibilidades de se fazer negócios, assistir a *shows* em tempo real, trocar mensagens, fazer as mais variadas pesquisas sem sair da própria casa. Em tal contexto tecnossocial, a velocidade da comunicação assim estabelecida mistura as culturas antigas com objetos utilitaristas industriais e mercantis. Ela mistura analfabetos plenos com analfabetos funcionais e pessoas que dominam

habilmente a língua. Funde no mesmo cadinho a produção artística com sentido e outra qualquer com ares de mera obra para decorar ambientes.

Em nome do prazer imediatista e tendencioso, têm-se aglomerados humanos inconscientes de suas reais necessidades físicas e espirituais. Isso elidiria uma das regras mais importantes para apreender estruturas sociais essenciais. Assim, seria construído, em cada caso concreto, o conceito de máxima consciência possível: todos os fatos humanos constituem processos de estruturação significativa que objetivam estados de equilíbrios provisórios e dinâmicos (GOLDMAN, *op. cit.*).

Acompanhando *pari passu* o estabelecimento dessa via globalizada de intenções generalizantes e positivamente pós-modernas, tem-se uma arte que se mescla à propaganda institucional (político-partidária) do governo, quanto à milionária campanha publicitária de bancos privados, de marcas de cigarros, de refrigerantes. Nessa estrutura contemporânea e funcional da arte como expressão sociocultural, é muito pertinente a avaliação de Pedro Lyra (1993) ao considerar que, de todas elas, a que mais sofreu foi a literatura.

Na literatura, o gênero mais atingido foi, sem dúvida, a poesia, que não encontrou caminho tecnoartístico que a sustentasse nesses tempos de imagens, cores e rapidez de informação. Tempos em que o grande público se afasta dela (a poesia) em nome de leituras mais pragmáticas e aplicáveis às mais variadas situações (passar em vestibulares, concursos, etc.). A poesia, assim, tenderia a se distanciar dos novos meios tecnológicos de comunicação de massa, envolvidos por “ícones artísticos” como Xuxa, Gugu Liberato, Super-Homem, Mickey, *reallity shows*, entre outros. Lyra avalia que o romance se reapresenta no cinema; a novela domina a televisão, sobretudo a brasileira; o conto aproveita a revista; a crônica diariza-se pelos jornais. O jornal e a revista popularizaram a crítica e o ensaio, e deles vieram o artigo e a recensão.

O problema é que os mitos ético-estéticos (positivos e negativos⁶) dessa cultura imediatista e submetida aos clamores publicitários duram enquanto durarem os interesses comerciais que deles se utilizam. Em sentido inverso ao do consumismo da

cultura globalizante e de massa, os personagens concebidos pela literatura foram criados para durar eternamente, e o “eterno não se consome” (LYRA, op. cit.). Isso gera um choque de intenções entre *produção* e *consumo* que, dadas as características de estilos e tendências dessa era cibernética, a cada dia fica mais irresolúvel.

O que se tem é a manifestação do anjo benjaminiano⁷ rufando suas imensas e poderosas asas sobre as idéias e as vontades. Tem-se, paradoxalmente, um tipo de sombra diabólica desse anjo que apresenta suas opções de entendimento e consciência socioartística: ficar ou ficar. Nesse sentido, ser deglutido pela necessidade do consumo rápido e se alimentar dele: instaura-se assim, entre clamores populacionais e empirias digitais, o período *multicibernético da auto-antropofagia*. Ora, do ponto de vista da ideologia, entenda-se que só há duas maneiras de se produzir literatura: conscientemente ou ingenuamente.

Quanto ao romantismo, por excelência ele foi o estilo popular. Visto como uma das manifestações da democracia nascente, foi tratado com a maior atenção e carinho pelas pessoas daquele período (ORTEGA Y GASSET, op. cit.). O autor avalia que a “nova arte”, dentre outras coisas, fez com que a massa, ao não conseguir de fato entendê-la, se afastasse de sua produção e assim, parece, permanece. É, pois, uma nova arte, não obstante muito bem acabada em sua estrutura de apresentação e comunicação, impopular em sua essência de tal modo que chega a ser antipopular. Boa parte de sua produção somente alimenta a (pseudo)erudição de iniciados ou intelectuais acostumados à cena artística.

Pelo sentido dessa “nova arte”, uma obra qualquer criada produz no público, automaticamente, curioso processo sociológico de

desentendimento → *desconhecimento* → *afastamento* → *repulsa*.

Acrescenta Ortega y Gasset que a obra de arte atua, dessa maneira, como poder social criando dois grupos antagônicos, separando e selecionando “no amontoado informe da multidão duas diferentes castas de homens”.⁸

É fundamental perceber que a função estética se caracteriza como oposição à função pragmática e utilitarista. Todavia,

ao não poder abrir mão desse sentido pragmático, o autor,⁹ e sua linguagem, põe-se a serviço de um tipo especial de ação, representada pela comunicação. O que se obtém de tal relação são dois efeitos: em um deles, a obra poética só pode se considerar realizada, em seu estrito sentido material, na medida em que se vê recebida–acolhida pelo leitor; em outro, a produção ativa do leitor – suas experiências pessoais de mundo e vida – transforma o conteúdo/estrutura da obra em um conjunto representativo de realidades diversas, de acordo com a ativação que nele é gerada (LIMA, 1980).

Octavio Paz (1974), ao tratar da poesia e sua função na era moderna, já dizia que a modernidade estava condenada ao pluralismo: a velha tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. Aquela proporia a unidade entre o passado e o presente; esta, alimentando-se de suas próprias diferenças e crises, tende a afirmar que o passado não seria um, mas muitos. Uma das conclusões propostas por Lima é muito esclarecedora no sentido de que o capitalismo como tal impede a formulação de canais simbólicos de identificação do indivíduo com a comunidade da qual faz parte.¹⁰

5.2 O poeta nos três livros: uma quádrupla convergência

*Pois a mensagem sintética de Murilo Mendes é esta: a de que a significação do mundo reside essencialmente em seu dinamismo, e de que esse dinamismo, esse movimento, consiste em nosso poder de alterá-lo, ao arbítrio da nossa vontade criadora.*¹¹

Diluído entre idéias, imagens e temas bem articulados, esses três livros apresentam a singularidade de uma poética inovadora que se revela pela marca de lirismo inegavelmente moderno. A construção estética muriliana, voltada ao sentido físico e metafísico da vida, estrutura-se pela utilização de técnicas que foram sendo incorporadas de outras linguagens – montagem cinematográfica, colagem, fotomontagem – e pela convergência de elementos

aparentemente contraditórios – conceitos de vida, morte; Deus, diabo; perdão, pecado; erotismo, religião; movimento, estagnação – na intenção de articular o sentido de arte e vida.

A composição de tais elementos revela a convicção, nem sempre muito clara a leitores desatentos, de sua importância para o poeta: reunir outras técnicas de expressão e conceitos sociofilosóficos opostos. Essa reunião tem a finalidade de, muito mais que “aproximar” originalmente contrastes em uma estrutura poética transgressora,¹² oferecer uma nova visão qualitativa – no poeta, modernamente romântica – daquilo que é fruto de experiências vividas e conhecimento adquirido.

O poeta, profundamente envolvido nessa perspectiva de reencontro do (seu) eu-lírico, opta por um profundo questionamento da fé que, de certa maneira, à exceção de *Tempo e eternidade*, sempre esteve presente em seus livros. Assim, considera-a como um de seus pilares de revelação e entendimento da natureza humana, no que ela possui de essência religiosa. A perspectiva escatológica, que reavalia o sentido da história como “último final que vislumbra o começo absoluto”, cede lugar a uma religiosidade cuja marca de esperança, efetiva, se manifesta por meio do contato real com experiências concretas. Há nessa poética, praticamente com a mesma intensidade, uma maior apreensão do sentido da realidade, visto como algo positivo e aliado à redução do tom apocalíptico, sendo algo nefasto, negro, essencialmente marcado pela dor e pela separação.

Essa dualidade muriliana revela a essência de uma “teoria da poesia” que, em linhas gerais, pode auxiliar na compreensão da obra do poeta, sobretudo a composta por esses três livros (em termos temporais, pense-se no período de 1930 a 1945-1947). Mostrava-se por tal teoria, tanto livre quanto original, uma maneira de associar objetos, temas, idéias aparentemente irreconciliáveis como aspectos da doutrina católica a técnicas de vanguardas artísticas, sobretudo a surrealista. Mostrava-se uma estrutura fundada no mundo das formas absolutas (mundo sensível, no entender de alguns autores), sofrendo sucessivas abstrações. Tais abstrações se dão por meio de combinações e analogias entre elementos, a princípio, contraditórios,¹³ até a composição de uma

base moderno-romântica, sobreposta na articulação de tempos e espaços variados.

Marcondes de Moura considera que há um desejo ilimitado de conhecimento por detrás dessas generalizações, que segue o mandamento de “onde quer que se encontre a verdade das coisas ela só pode residir em um lugar complexo, no qual cada forma encontrando-se com as demais, encontra também sua finalidade singular” (MOURA, 1996, p. 191). Em Murilo Mendes, a busca da verdade constrói-se como caminho diário, em cada poema, em cada verso, a ser redescoberto à custa, quem sabe, de muita dor, mas, sobretudo, do “prêmio” de se descobrir a si próprio como origem e fim dessa verdade.

Entende-se, no poeta, que essa crise poético-existencial assumida não deixasse de ser previsível. Isso se deu na medida em que sua visão de arte e percepção de vida, absolutamente, não poderiam ser condicionadas em normas e regras de uma dada linha literária, ou social, ou política, ou religiosa. Considere-se, ainda e sobretudo, que as divagações essencialistas do poeta, marcadas pela abstração do tempo e do espaço,¹⁴ estabeleceram uma distância tão profunda entre “análise/percepção” e “movimento/ação” que só um novo sentido romântico, finamente percebido pelo poeta, poderia cumprir a função de reuni-las.

Esse requintado sentido conciliador, pretensamente anti-tético, é uma das marcas mais fortes da poesia muriliana. Nela, o poeta assume que (se) perde e, no que preten-samente perdeu, encontra o senso do seu lirismo absoluto. O eu-muriliano, pleno do que, na verdade, nunca mais perderá, revela:

Perdi o braço de Maria da Saudade.

As montanhas do lado avesso

Recebem relâmpagos furiosos.

[...]

*De manhã sou acolhido por um coro de tosses, martelos,
serrotes.*

As formas e as flautas celestes

Comportam-se à altura dos acontecimentos.¹⁵

É assim, também, que o poeta sente a:

Carne cansada!
E eu com os olhos desmedidamente abertos,
O coração aberto desde o amanhecer da vida.
 [...]
 Ó Adão, só tu foste ao mesmo tempo pai, mãe, irmão,
*esposo e amante.*¹⁶

Então, mesmo cansado, mas atento – multiplamente conciliador –, constata:

Diversas musas sobressalentes
Desandam a entoar meus cânticos de dor.
Clotilde ressuscitará no terceiro dia,
Clotilde e o poeta
Farão as pazes.
*Músical Bebidas! Venham todos à função.*¹⁷

Ao retomar outros pontos aqui abordados, é importante perceber que as duas formas mais marcantes de uma poética do surreal e do religioso, poética essencialista, são utilizadas de maneira sempre muito original. Assim, o surrealismo muriliano foi reflexo de sua atitude perante a vida e a arte, demonstrada pela força da imagem e pelo impulso lúdico-erótico em articular elementos contraditórios. Alie-se a essa condição um certo “clima do desconhecido” que tal projeto poético intentou revelar. Observe-se, ainda, que em momento algum o poeta assumiu integralmente a técnica básica do movimento surrealista, centrada no processo da escrita automática.

Os livros aqui analisados, embora revelando afinidades com a poética surrealista, demonstram que Murilo, conscientemente, utilizava esses processos poéticos com grande desenvoltura, desde muito antes de seus livros “construtivistas”. Ao lado de tal processo construtivo, o cristianismo muriliano tendeu a representar uma perspectiva universalista, centrando sua análise e sua expressão sobre o tempo e a história, vistos sob o

aspecto de seu dinamismo. Cristianismo que não se interessou, ortodoxamente, por uma dimensão moral da doutrina católica, sobretudo ocidental.

A poesia de Murilo Mendes, marcadamente a representada por esses três livros, torna-se ponto de referência da representação de nossa lírica moderna. Assim representativa, revela os desencontros e as dificuldades de um lirismo na busca de seus próprios temas, valores e idéias. Ao assumir integralmente seu estrato romântico, considerado em um contexto socioartístico moderno, busca análise e síntese a fim de provar, em progressão de temas e ritmos, o sentimento de insuficiência da realidade e, desta, sua articulação com um espírito religioso natural e solidário.

Apesar desses obstáculos conjunturais, a poesia muriliana jamais deixou de se expor com originalidade e mensagem difíceis de serem apreendidas pelo que apresentou de opção pela novidade de uma composição original, arritmica, visionária e profundamente lírica. Ao longo de sua trajetória poética e com certa liberdade conceitual entre senso estético e senso religioso, o poeta conseguiu produzir esse conjunto de livros como parte significativa de sua obra, dialeticamente, complexa e simples.

Essa parte, extremamente representativa da totalidade¹⁸ da obra muriliana, estrutura-se pela tessitura muito bem programada e articulada de questões e soluções poéticas advindas de considerações éticas. Tal “programa ético-estético” apresenta-se pela profícua multiplicidade de temas líricos imersos em ângulos de visão marcados pela fina apreensão da modernidade e de seus novos valores, objetos de culto e desejo, regras sociais e interesses mercadológicos.

O aspecto central desse sentido poético de confluência entre o moderno e o romântico estabelece-se pelo permanente “estado de” conflito com a realidade, ou as realidades que compõem a expressão artística, a postura religiosa, a atuação política. No homem-poeta Murilo Mendes, desses três livros, a busca de um lirismo contemporâneo contundente tanto quanto suave, ora se apresenta como algo palpável, efetivamente demonstrável, ora como impossibilidade e pura utopia. Mesmo nessa condição, todavia, esse moderno senso romântico nunca

deixa de ser a dimensão central de uma poesia contraditoriamente conciliadora.

A poesia muriliana revela a coexistência, pacífica e produtiva, dessa proposta utópica imersa na modernidade de um romantismo antiindividualista, aberto às pessoas. O poeta, atento solitário contumaz, constata:

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

Não há ninguém e há todos.¹⁹

E é nesse sentido de ausência entre presença, som e silêncio, percepção e nulidade que:

*Morrerei para que outros venham,
Pagarei meu tributo de filho da carne e do pecado,
E das minhas cinzas nascerão puros poetas
Transformando em seu espírito minha vida sem
tempo.²⁰*

Ao compor um tipo de remodelagem ético-estética sobre essa poesia, é interessante observar, com o que se considera como crise da visão essencialista, o questionamento da identidade integracionista entre o poeta e a noção de artista criador. Quanto à questão de como pensar, a partir de então, a função de sua poesia, ainda é possível visualizá-la como “produtora de beleza e de totalidade, mesmo que estas estejam pensadas ‘estrategicamente’, isto é, enquanto desafio positivo à negatividade social” (MOURA, op. cit., p. 192). A poesia muriliana²¹ responde a esse questionamento por meio de uma direção dupla: uma abordagem menos transfiguradora da realidade e mais cultista (*Contemplação de Ouro Preto*) e a utilização, nos livros finais, de formas literárias fixas (note-se o conceitismo de *Sonetos brancos*, *Parábolas*, *Tempo espanhol*).

Tal redimensionamento poético, para a maioria dos críticos da obra muriliana, foi visto como fator enriquecedor. Cabe observar,

todavia, que essa linha temática centrada em abstrações metafísicas e sutilíssimas percepções da realidade foi responsável, ao lado de segmentos, por exemplo, da poesia de Jorge de Lima e de Cecília Meirelles, pela manifestação de uma experiência poética singular e pouco explorada na poesia brasileira contemporânea.

Essa experiência considera o real e o imaginário, o religioso e o concreto, o romântico e o real, o visionário e o factual como elementos de uma mesma construção imagético-lírica. Em tal construção, a poesia, assentada em base moderno-romântica, revela-se como instrumento poderoso de reflexo da própria sociedade contemporânea, estilizada em relacionamentos interpessoais profundamente marcados pelo imediatismo do lucro, pelo interesse material e pela função subutilitarista do corpo e das idéias.

Murilo Mendes, a fim de expor seus questionamentos metafísicos, profundamente ligados com a manifestação do mundo sensível (realmente perceptível), produz uma poesia de crítica no sentido definido de um “aviso social”. Esse aviso, originalmente ético e sem idolatrar nenhuma linha ou tema poético, distancia-se dos valores contemporâneos que vão no contra do sentido (muriliano) de questões como lirismo musical, percepção religiosa, erotismo sagrado, des-hermetização temática, simplicidade arritmica aliada à fluidez de imagens e figuras.

Dada sua singularidade e sentido inovador – do complexo envolto em simplicidade –, tal estrutura poética, para ser programada e controlada sem perigos de desvios de análise, redimensionou-se período a período. Entenda-se que esse redimensionamento se dá, na medida em que o próprio Murilo, mesmo pela idade e percepção aguda da força desagregadora do mundo e da vida, sentia em si muito fortemente essa desagregação. Não que sua força poética, com tal sentido de redimensão, perca em qualidade, mas há de se considerar, inegavelmente, que suas últimas obras não trazem, até pela opção estilística²² do autor, a força especial de sua criativa religiosidade profana – construtivamente destruidora – expressa em *O visionário*, *A poesia em pânico* e *Poesia liberdade*.

Na verdade, pode-se mesmo falar de Murilo(s) do início, meio e fim de sua produção artística em que as variações típicas

de visão de mundo que a própria idade, o depuramento, a experiência, o descontentamento, um que de senso de desarrumação conjuntural das coisas não poderiam deixar de agir sobre a vida e a arte de uma pessoa tão intensamente perceptível e integracionista como ele foi. Parece que tudo em Murilo Mendes o destrói/constrói: suas lembranças de Minas Gerais, suas vontades amorosas, seus devaneios essencialistas, seu Deus católico emaranhado entre os deuses terrenos, suas necessidades de experimentar técnicas poéticas, seus horrores com os acontecimentos bélicos, seu romantismo revolucionário e percepção aguda de vida, arte, pessoa humana. Em Murilo, a poesia mescla-se com o sentido cruel-lírico do seu próprio, e do nosso, dia-a-dia.

A análise da obra de Murilo Mendes é extremamente desconcertante, uma vez que seu caráter poliédrico (BARBOSA; RODRIGUES, op. cit.) e sua multiplicidade são difíceis de unificar. Não há, certamente, unanimidade com relação a Murilo, à composição de sua obra e, mais especificamente, aos seus versos, ríspidos e suaves, angulares e retilíneos, erotizados e tanatológicos. A “elegância e o equilíbrio”, molas mestras da produção muriliana, são mais duas dessas molas que retraem e impulsionam uma obra tão vasta e, ao mesmo tempo, tão singular.

Seu inovador e singular sentido de modernismo é construído sobre uma íntima intenção romântica que leva o poeta, estranhamente para alguns, mas sempre com originalidade e senso inovador, a procurar na vida sua expressão do desconhecido. Ao lado desse senso do desconhecido instaura-se e projeta-se o lado da descoberta constante, da procura incansável pelo sentido do belo e pela manifestação do bem. Assim, seu “modernismo muriliano”, ao romper os limites diáfanos e definidores do presente, do passado e do futuro, realiza a conciliação múltipla de sua origem caótica-ordenada.

A presença da mulher-icone da criação-destruição, a conciliação habilmente articulada entre sexualidade-religiosidade e o retorno ao Deus absoluto estabelecido sobre as divindades rotineiras dos relacionamentos humanos assumem, em sua poesia, a força de uma existência voltada ao outro, à vida, à arte. Esses elementos compõem sua essência poética e ética de opção por uma

vida plena de Deus, plena de criação estética, plena de caridade com seu conhecido próximo e com seu desconhecido distante.

Como que anticoncluindo, Octavio Paz oferece uma das idéias de fechamento (ou mais uma abertura?) do que aqui foi discutido sobre o sentido essencial, dinâmico e pluritemporal da poesia modernamente romântica de Murilo Mendes. Assim o faz, na medida em que avalia a produção artística do atual período sócio-histórico desagregacionista,²³ cauterizado pela pretensa modernidade das relações em uma cultura hipersignica resultante de realidades cibernéticas tendenciosamente globalizadoras. Ao oferecer tal(is) chave(s), Paz revelava, sem saber, o sentido íntimo da estrutura poética desse homem-poeta que, murilomendesmente, optou pela conjugação da visão da vida e da arte ampliadas pela significação múltipla da visão no homem:

Muitos povos e civilizações chamaram-se a si mesmos com o nome de um deus, uma virtude, um destino, uma fraternidade: Islã, judeus, nipônicos, tenochcas, árias etc. Cada um desses nomes é uma espécie de pedra de fundação, um pacto com a permanência. Nosso tempo é o único que escolheu como nome um adjetivo vazio: moderno. Como os tempos modernos estão condenados a deixar de sê-lo, chamar-se assim equivale a não ter nome próprio. [...] As obras do tempo que nasce não estarão regidas pela idéia da sucessão linear e sim pela idéia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos. A festa e a contemplação. *Arte da conjugação* (1974, p. 135-136).

Então, tem-se muriliana arte da conjugação – conjugação do senso ético do ser com o senso estético do artista –, arte de uma poesia, insolente e religiosa, que concilia insistentemente os contrários. Poesia que, no entender de seus críticos e admiradores, não conforta, nem tranquiliza; poesia que é difícil de se entregar; poesia cortante de alma-arma libertária que – violentamente visionária, solitariamente solidária – articula, com ritmo e musicalidade próprios, o consenso do duplo na unidade. Poesia do homem-poeta, por ele mesmo anunciada com ironia e fé na vida, na poesia, na sociedade; poesia da ética em busca da estética, do

simples na revelação do desconhecido; poesia que declara, enfim, como marca-símbolo de uma geração, uma necessidade de se fazer ouvir, perceber, entender. Que declara, visionariamente e em liberdade e em pânico, a opção aberta pelo homem, pela convivência pacífica, pelo manuseio do verso poético como ferramenta para deixar feliz e possibilitar, sempre, a nova descoberta do caminho ético-estético a ser retraçado – na reconstrução da palavra poética e da palavra de diálogo com o outro – com humildade, companheirismo, inteligência, criatividade e, sobretudo, alegria na vida, na religião, na arte, na existência (da vida e da morte) efêmera e eterna. Poesia-poeta que declara(m):

Sinto-me compelido ao trabalho literário:

Pelo desejo de suprimir lacunas da vida real; pela minha aversão à tirania [...]; pelo meu congênito amor à liberdade; [...] pela notícia de que Deus, diante da burrice e crueldade soltas, demitiu-se do cargo de administrador das coisas do homem; [...] consciente da força agressiva do mundo moderno [...], dinâmico na inércia, inerte no dinamismo sou. [...] convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem se unir contra a guerra, a massificação e a bomba atômica.²⁴

. NOTAS .

5

1. “Carta à autora”. In: ARAÚJO, 2000, p. 124.
2. “Muitos poetas contemporâneos, desejosos de salvar a barreira de vazio que o mundo moderno lhes opõe, tentaram buscar o perdido auditório: ir ao povo. Só que já não

povo – há massas organizadas. E assim ‘ir ao povo’ significa ocupar um lugar entre os ‘organizadores’ das massas. O poeta se converte em funcionário”. In: PAZ, 1982, p. 49.

3. “A noção de revelação, no sentido de que subitamente, com infável certeza e sutileza, algo se torna *visível*, audível, algo que comove e transtorna no mais fundo, descreve simplesmente o estado de fato. Ouve-se, não se procura; toma-se, não se pergunta quem dá...”. In: SOUZA, 1995, p. 85.
4. “Entre o poeta e a linguagem, o leitor do poema deixa de ser consumidor para se incluir como latência de uma linguagem possível. [...] Entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como o operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu domínio: aquele onde o dizer produz a reflexividade.” In: BARBOSA, op. cit., p. 76.
5. “A pós-modernidade que aceita o delírio do consumível e do descartável, do imediato e do competitivo, não tem recursos mentais e morais para enfrentar a dissipação dos bens, a disparidade das rendas, o desequilíbrio dos poderes e *status*”. In: BOSI, 1992, p. 357.
- * Como esclarecimento “filosófico-semântico”, a palavra *moderno*, e correspondentes, será grafada com o prefixo “pós” entre parêntesis. A intenção é a de representar a condição de sermos seres modernos e já pós-modernos. Mesmo os historiadores mais ortodoxos vêem uma certa confusão entre o fim do período moderno e o início do que seria o período pós-moderno (alguns falam na década de 1950, 1960; outros, a partir do fim da Segunda Guerra; outros, ainda, a partir mesmo do início do século XX...).
6. Nesse campo bipolar, para ficarmos em um nível nacional, poderiam ser encaixados: Hélio Oiticica e grupos de pagode; Siron Franco e Reginaldo Rossi; Betinho e padre Marcelo Rossi; TV Cultura e novelas mexicanas do SBT; Castelo RA-TI-BUM e Chiquititas; folclore nacional e desfiles de moda do Morumbi *Fashion*, etc.

7. Merquior (1974), em suas análises, relembra a imagem criada por Walter Benjamin sobre o momento contemporâneo: o presente é um anjo aterrorizado que avança de costas para o futuro, deixando escombros no passado.
8. “Compreender uma obra de arte mesmo não gostando dela é sentir-se superior e não ficar irritado frente a ela; não compreendê-la é indignar-se como forma de compensação a si mesmo” (ibidem, p. 21-22).
9. Autor vem de *auctor*, aquele que aumenta, expande, acrescenta. Os latinos chamavam assim ao general que ganhava para a pátria um novo território.
10. Quanto à questão de se abordar a poesia da modernidade sob aspectos de pura negatividade, Paz (p. 80), citando T. Adorno, considera que, contra o enfeitiçamento da sociedade de consumo burguesa, o único caminho para a arte seria o de afirmar esse poder de negação.
11. MERQUIOR, 1996, p. 88.
12. Devem-se ler/ver os poemas murilianos como percepção múltipla de vários ângulos feita por uma câmera bifocal. Essa câmera “absorve” todos os movimentos da mente e da ação e nelas os desejos da vontade e das imposições do que é proibido.
13. “Deus, Satã”; “jasmims, metralhadoras”; “pedra, flor”; “curvas femininas, altar das igrejas”, etc.
14. ‘Marcondes de Moura, sempre com muita propriedade, considerando o extenso período da trajetória poética de Murilo Mendes, avalia que houve mesmo o esgotamento de um tipo de “idéia fixa” – a da abstração desses elementos, base do essencialismo –, decisivamente formada pela amizade com Ismael Nery.
15. “Entrada no sanatório”, *Poesia liberdade – Livro primeiro*, p. 411.
16. “O primeiro poeta”, *A poesia em pânico*, p. 291.

17. “O poeta assassina a musa”, *O visionário – Livro terceiro*, p. 233.
18. Nesse sentido de “totalidade”, a leitura do trabalho analítico de Marcondes de Moura (op. cit.) é imprescindível.
19. “Elegia nova”, *Poesia liberdade – Livro segundo*, p. 439.
20. “A vida futura”, *A poesia em pânico*, p. 298.
21. Pode-se afirmar que esta poesia adota, desde então, um tipo de visão *remodelada* de seu romantismo latente, agora marcado por um estilo mais seco, mesmo matemático, na linha da “engenharia poética” joãocabralina e do experimentalismo (não assumido) da neovanguarda concretista (N.A.).
22. Avalie-se, por exemplo, os experimentalismos poéticos de *Convergência*, na busca, parece, de retestar a linguagem poética com fórmulas aplicadas desde o *Un coup de dés*, de Mallarmé.
23. Período do império dos *chips*, dos *bytes* e dos lançamentos relâmpagos de livros em *shopping centers*, erigidos como os novos templos fantasmagóricos de visitação e adoração do público.
24. MENDES, Murilo. “Microdefinição do autor”. In: PICCHIO, op. cit., 1994, p. 34.

R

DO PRÓPRIO MURILO MENDES

Livros

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da USP, Giordano, 1996 (prefácio de Davi Arrigucci Jr.).

_____. *O menino experimental*. São Paulo: Summus, 1979 (supervisão de Affonso Romano de Sant'Anna).

_____. *Retratos-relâmpagos: 1ª série – Roma 1965/66*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Imprensa Oficial do Estado, 1973.

_____. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

_____. *Poesia liberdade*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

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

_____. *A poesia em pânico*. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

Colaboração em jornais e revistas

NÃO queria ser popular. *Veja*, São Paulo, n. 209, 6 set. 1972. Entrevista concedida a Leo Gilson Ribeiro.

O DRAMA do poeta na atualidade. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 set. 1970. Suplemento Literário.

POESIA: oposição ao mundo. *Jornal do Comércio*, Recife, 2 out. 1964. Entrevista concedida a Francisco Bandeira de Mello

A POESIA e o nosso tempo. *Jornal do Brasil*, 25 jul. 1959. Suplemento Dominical.

BRETON, Rimbaud e Baudelaire. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 16, p. 2, 26 ago. 1937.

UM NOSTÁLGICO de Deus (resposta a Oswald de Andrade). *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 maio 1934.

DE OUTROS AUTORES (sobre Murilo Mendes)

ANDRADE, Mário de; MENDES, Murilo. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 293-295.

_____. A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. p. 26-47.

_____. A poesia em pânico. In: *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins Fontes, 1972. p. 45-53.

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

_____. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972. (Coleção Poetas Modernos do Brasil).

ARRIGUCCI Jr., Davi (Org.). *Arquitetura da memória*. In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. In: *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: CEB, 1954, p. 165-168.

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

BELLOLI, Carlo. Perspectiva italiana de Murilo Mendes. *Folha de S. Paulo*, 5 ago. 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 446-451.

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986. p. 185-194.

BRITO, A. C. Eros psicopompos e hedonismo antropoplástico. *Jornal Opinião*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1976.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 55-75.

_____. Viagem ao mundo planetário onde moram os poetas Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 mar. 1972. Suplemento Literário.

CANDIDO, Antonio. Pastor-pianista/pianista-pastor. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio; CASTELO, J. Aderaldo. Murilo Mendes. *Presença da literatura brasileira*. 9. ed. São Paulo: DIFEL, [s.d.]. p. 175-194.

GUIMARÃES, Júlio Castañón. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. (Org.). Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 11, p. 79-84, 1990.

_____. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GULLAR, Ferreira. Volta a Murilo. *Veja*, São Paulo, p. 119, ed. 20, jul. 1977.

LEITE, Sebastião Uchoa. Murilo Mendes. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 53-60.

MEDEIROS, Luiz Fernando. Contemplação de Murilo. *Revista tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, 85, p. 49-63, abr./jun. 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado, ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980. p. 151-160.
_____. Murilo Mendes ou a poética do visionário. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 51-68.

MOREIRA, Álvaro. Meio alto, todo magro, cabeça de espanto, corpo de fadiga. *As amargas, não*. Rio de Janeiro: Luz, 1955.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da USP. Giordano, 1995.

NUNES, Benedito. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 66, v. 66, n. 10, dez. 1972.

PAES, José Paulo. Adeus ao pânico. *Gregos e baianos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961. p. 95-100.

PEREIRA, Lúcia Miguel; LIMA, Jorge de; MENDES, Murilo. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 133-148.

PICCHIO, Luciana Stegagno (Sel.). *Os melhores poemas de Murilo Mendes*. 2. ed. São Paulo: Global, 1997.
_____. (Org.). *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RIBEIRO, Gilvan Procópio; NEVES, José Alberto Pinho (Org.). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1997.

SANTOS, Rita de Cassi. *Atualizações 1 – ... Murilo Mendes*. Brasília: Thesaurus, 1998.

Teses e dissertações

ARAGÃO, Maria Lúcia Gomes Poggi de. *A poética da visibilidade e a visibilidade poética em Murilo Mendes*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

BARBOSA Jr., Ademir. *Consciência e poesia em Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BARRETO, Ricardo Gonçalves. *Espaços da identidade: estudo dos retratos-relâmpagos de Murilo Mendes*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes (manuscrito): o olhar vertical*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1993.

MAIMOMI, Raul Henriques. *Murilo Mendes: história, tempo e linguagem*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes – a poesia como totalidade*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes, crítico de arte: a invenção do finito*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

SANTOS, Rita de Cassi. *Murilo Mendes: estudo da poesia*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

TINOCO, Robson Coelho. *O modernismo romântico de Murilo Mendes em O visionário, Poesia liberdade e Poesia em pânico*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Brasília: Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

ANÁLISE/HISTÓRIA LITERÁRIA

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. 4. ed. Trad. José Paulo M. Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

BAKHTIN, Michail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp; Hucitec, 1988.

BARROSO, Ivo (Org.). *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Trad. Alexei Bueno et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BECKER, George J. (Ed.). *Documents of literary realism*. Second printing. New Jersey: Princeton University Press, 1967.

BORDINI, Maria da Glória; AGUIAR, Vera Teixeira de. *Literatura: a formação do leitor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 34. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Lalette, Maria Theresa Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

BRUNEL, Pierre, PICHOS, C; ROUSSEAU, A.-M. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, Editora da USP; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. Volume 1-2

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985. Volume 4.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil: modernismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana S. A., 1970.

CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil: Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FARACO; MOURA. *Língua e literatura*. 15. ed. São Paulo: Ática, 1995.

FREIRE, Gilberto. *Heróis e vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix; Editora da USP, 1979.

GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. 19. ed. Calabria: Editorial Labor, 1985. Volume 1.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000. (prefácio de Antônio Cândido).

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e W. Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1990. (Coleção Debates; v. 234).

LUCAS, Fábio. *Do barroco ao moderno: ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

MARTINS, Wilson. *Literatura brasileira: o modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1972. Volume VI.

MERQUIOR, José G. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na cultura moderna*. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: Editora da USP, 1974.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: modernismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1996. Volume 6.

_____. *História da literatura brasileira: origens, barroco, arcadismo*. São Paulo: Cultrix, 1990. Volume I.

_____. *A análise literária*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

ROSENFELD, Kathrin H. (Org.). *T. S. Eliot & Charles Baudelaire: poesia em tempo de prosa*. Trad. Lawrence F. Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. São Paulo: Vertente, 1998. (Coleção Borduna).

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. atualizada. São Paulo: Difel, 1982.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

_____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática. 1989.

TEORIA DA ARTE E DA POESIA

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual: video poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio P. Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Suzi Fankl Sperder. São Paulo: Perspectiva, Editora da USP, 1971.

BACHELARD, Gaston. *The poetics of space*. Trad. Maria Jolas. Nova York: Orion Press, 1964.

BACIU, Stefan. *Antologia de la poesia surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1981.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 3. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Aula*. 6. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da USP, Iluminuras, 1993.

BRETÓN, André. *Los manifiestos del surrealismo*. Trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

CAMPOS, Augusto de et al. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CANDIDO, Antonio. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Trad. João Carlos S. Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

_____. *Estrutura da linguagem poética*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *A definição da arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Editora 70, 1972.

ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. 5. ed. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FAUSTINO, Mário. *Poesia: experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

HAMBURGER, Michael. *La verdad de la poesía: tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. Primera edición en español (de la segunda en inglés). Traducción de Miguel Ángel Flores e Mercedes Córdoba Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barros. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1965.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Francisco Achcar et al. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Série Debates – Linguística.).

KOTHE, Flávio R. Surrealidade sem surrealismo. *Organon – aspectos do surrealismo. Revista do Instituto de Letras da UFRGS*, Porto Alegre, UFRGS, v. 8, n. 22. 1994.

LACAN, Jaques. “La instancia de la letra en el Inconsciente o la Razón desde Freud”. In: *Escritos*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno, 1988.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos: dispersa demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MENDES, Oscar; AMADO, Milton (Org.). *Edgar Allan Poe: ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Toopbooks, 1996.

_____. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MILLER, John Hills. *A ética da leitura*. Trad. Eliane Fittipaldi e Cátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária (prosa)*. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. *A criação literária (poesia): a linguagem poética*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

MOTA, Octanny Silveira da; HEGENBERG, Leonidas (Intr.). *Semiótica e filosofia: textos escolhidos de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Cultrix, 1986.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.

PORTELLA, Eduardo. *Fundamentos da investigação literária*. 2. ed. Fortaleza: Editora da UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981. (Série Biblioteca Tempo Universitário, 33.).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1987.

RENARD, Jean-Claude. *Notes sur la poésie*. Paris: Seuil, 1969.

RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. Porto: Rés, 1983.

ROMANO, Roberto. *Conservadorismo romântico: origem do totalitarismo*. 2. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SILVEIRA, Homero. O sentimento religioso na poesia brasileira. *Convivium, Revista de Investigação e Cultura*, São Paulo, 2, p. 120-128, mar./abr. 1971.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

VICO, Giambattista. *Ciencia Nueva*. Trad. J. M. Bernudo. Barcelona: Orbis, 1985.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, s.d.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5. ed. Trad. José Palla e Carmo. Publicações Europa-América, [s.d.].

WOLFF, José Roberto. *Sonho e loucura*. São Paulo: Ática, 1985.

VANGUARDA/MODERNIDADE

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARAÚJO, Luiz Bernardo Leite. *Religião e modernidade em Habermas*. São Paulo: Loyola, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard/Librairie Générale Française, tomo II, 1971. p. 133-193.

BAUDRILLARD, Jean. *Cool memories II (crônicas 1987 - 1990)*. Trad. Angel Bojadsen. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *A Paris do segundo império em Baudelaire*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985 (Ensaio 114).

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *modernismo: guia geral (1890-1930)*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernandes (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 281-305.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CHILDE, V. Gordon. *A evolução cultural do homem*. 5. ed. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Iluminuras, 1996.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Trad. Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1987.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. 2. ed. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.

GOLDMAN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna: para uma sociologia da totalidade*. Trad. João Assis Gomes e Margarida Sabino Morgado. Lisboa: Presença, 1972.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade (as formas das sombras)*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LYRA, Pedro. *Literatura e ideologia*. Petrópolis: Vozes, 1995.

MELLO e SOUZA, Nelson. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

McLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. 3. ed. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1971.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

PIGNATARI, Décio. *Letras, artes, mídia*. São Paulo: Globo, 1995.

_____. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Francisco de Araújo. *A emergência da modernidade: atividades, tipo e modelos*. Petrópolis: Vozes, 1989.

TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1974. 3 v.

VILAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

FUNDAMENTAÇÃO FILOSÓFICA

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 2. ed. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALVES, Rubem. *A gestão do futuro*. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1987.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BARTHES, Roland. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO Theodor W. et al. *Teoria da cultura de massa*. Trad., introd., comentários e seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 207-238.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e holocausto*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 18. ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Editora 70, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

KOTHE, Flávio R. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LEOPOLDO e SILVA, Franklin. *Descartes – a metafísica da modernidade*. São Paulo: Moderna, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

MAN, Paul de. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MATTA, Roberto da. *O que faz o Brasil, Brasil?* 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The prose of the world*. Evaston: Northwestern University Press, 1973 (1969).

ORTEGA y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 1991.

PLATÃO. Fedro. In: *Diálogos I: Mênon – Banquete – Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

SOUZA, Paulo César de (tradução, notas e posfácio). *Friedrich Nietzsche – ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

ANÁLISE GERAL

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 10. ed. revista e aumentada. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa e Ângela Melina. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

DELAMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

FORTES, Luiz R. Salinas. *O iluminismo e os reis filósofos*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

PERNOUD, Régine. *Idade Média: o que não nos ensinaram*. Trad. Maurício Brett Menezes. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS NA WEB

Biblioteca Central da Universidade de Brasília

Link de entrada pela página inicial da UnB/bibliotecas de universidades federais e estaduais.

<http://www.unb.br>

Biblioteca Virtual de Língua e Literatura

Mantido pela RNP (Rede Nacional de Pesquisa) este *site* contém um banco de textos catalogados sobre obras e autores brasileiros e estrangeiros.

<http://www.cr-sp.rnp/literatura/index.html>

Sibi – Sistema Integrado de Bibliotecas da USP

Contém um banco de dados com o conjunto bibliográfico produzido pela USP, além de registros de outras bibliotecas.

<http://www.usp.br/sibi/>

Projeto Gutenberg

Criado em 1971, por um grupo interdisciplinar de pesquisadores, este projeto pretende viabilizar, até 2005, pelo menos 10 mil obras de domínio público.

<http://www.promo.net/pg>

Este livro foi composto em Chaparral Pro 10/12
no formato 140 x 216 mm e impresso no sistema off-set
sobre papel AP 75 g/m², com capa em papel
Cartão Supremo 250 g/m².

Robson Coelho Tinoco

nasceu em Guaratinguetá (cidade de Santo Frei Antônio Galvão), Estado de São Paulo, em 1960. Concluiu o curso de Letras na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Lorena, cidade onde começou a ministrar suas primeiras aulas de língua portuguesa e literatura brasileira.

Concluiu o mestrado na PUC de São Paulo, em 1994, com dissertação sobre leitura de contos de Guimarães Rosa aplicada ao ensino médio.

Como professor da Universidade de Brasília desde 1996, desenvolve pesquisas voltadas à dialogia entre métodos e práticas de leitura para o ensino médio e superior, com foco em textos literários. Em 2001 defendeu tese sobre a poética de Murilo Mendes, destacando o que ela, modernamente, possui de religiosidade e mesmo de excentricidade de estrutura e conteúdo.

"**M**urilo Monteiro Mendes nasceu no dia 13 de maio de 1901, na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. No ano seguinte, perdeu a mãe, morta no processo de parto, aos 28 anos. Seu pai se casa novamente, com Maria José Monteiro, mulher extremamente terna, ternura que leva Murilo a afirmar (*Idade do serrote*, 1968) que riscou do vocabulário a palavra madrasta. Em 1910, a visão da passagem do cometa Halley, com sua imagem brilhante e espacialmente distante, desperta o então menino para a poesia" (BARBOSA e RODRIGUES, 2000, p. 37).

Cód. EDU 428183

ISBN 978-85-230-0973-1



9 788523 009731