Maria Marta dos Santos Silva Nobrega

O desespero e o princípio da redenção em Murilo Mendes

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras na área de Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2002

21032320

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
N669d
EX
TOMBO BC/ 54999
PROC. 16-124103
C D
PREÇO R$ 11,00
DATA 05/08/03
Nº CPD

CM00187136-4

BIB ID 295914

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL – UNICAMP

N669d

Nobrega, Maria Marta dos Santos Silva
O desespero e o princípio da redenção em Murilo Mendes. / Maria Marta dos Santos Silva Nobrega. - - Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975 - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - Crítica textual. 3. Mito. 4. Modernismo (Literatura) I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Maria Marta dos Santos Silva Nobre e aprovada pela Comissão Julgadora em 10/04/2003.

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas ~~– Orientador~~

Profª Drª Suzi Frankl Sperber

Profª Drª Maria Betânia Amoroso

Profª Drª Therezinha Apparecida Porto Ancona Lopez

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

Campinas, 7 de janeiro de 2003.

Para: **Mayara e Rebeca**,
Fragrâncias infantis,
Gestos carregados de lições.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Luiz Carlos da Silva Dantas, pela confiança e orientação fundada, sobretudo, no respeito pelo encaminhamento do trabalho;

Aos professores Fábio de Souza Andrade e Maria Betânia Amoroso, pelo incentivo das valiosas sugestões recebidas no Exame de Qualificação;

Aos professores, colegas e funcionários do Curso de pós-graduação em Letras da UNICAMP;

Aos colegas do Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba, CFP/Campus V, por ter facilitado meu afastamento para realização do Doutorado;

À CAPES, pelo apoio financeiro;

Aos amigos limeirenses – especialmente as famílias Romão, Quezada, Araújo(Jô) e Conceição Lima – pela solidariedade e incentivo com os quais conquistaram meu coração: um presente divino inestimável.

A todos aqueles que, com uma simples palavra amiga, contribuíram para a conclusão deste trabalho;

À Maria, minha mãe (em memória), pelas lições de vidas, maiores que as acadêmicas: o respeito humano;

A Deus, sobretudo, por ter possibilitado a realização de todo esse trajeto, a minha suprema gratidão.

Saudemos Murilo
Antitotalitarista antipassadista antiburocratista
Anti tudo que é pau ou que é pífio

Saudemos Murilo
Permanentemente em pânico
E em flor.

Manuel Bandeira

SUMÁRIO

- Introdução 9
- Capítulo 1: Desespero e redenção: a busca da unidade poética 26
- Capítulo 2: O lirismo em desespero 42
- Capítulo 3: Consultando o mito 69
  - 3.1- Do mimético ao poético 75
  - 3.2- A poesia tanto desce quanto sobe 88
  - 3.3- Esperança de se conhecer 111
  - 3.4- Os impulsos de Eros 131
- Capítulo 4: O imaginário noturno de Murilo Mendes 178
- Conclusão 215
- Bibliografia 225

RESUMO

Procuramos neste trabalho, a partir de referências estéticas do modernismo brasileiro, situar Murilo Mendes na corrente poética de sensibilidade e perspectivas marcadamente modernas. Sob o signo do desespero, os textos murilianos configuram uma tensa relação do poeta com seu próprio fazer artístico em meio aos conflitos de representação do mundo moderno, em busca da identidade e da legitimidade que perpassam o ser e o mundo, estendendo-se às estruturas de expressões artísticas. Ao refletir as relações do ser consigo mesmo, com o social, com o sagrado, o poeta busca a unidade perdida e se impõe com vistas a modificar uma situação insatisfatória. O resgate que, a princípio se faz pela mediação do humor e da ironia, nas primeiras obras, adquire força maior em trabalhos posteriores. A atualização de mitos antigos, a representação do erotismo numa perspectiva mítico-religiosa caracterizam o resgate, o desejo de renovação, harmonizando-se sob a vigilância do imaginário noturno do poeta com um ímpeto de redenção.

INTRODUÇÃO

A obra poética de Murilo Mendes surgiu dentro da crise social, existencial e cultural que permeou o Brasil na década de 20. Período em que, lançado o estopim da modernidade, abria-se a possibilidade de construir um "Brasil real"[1], com mais autenticidade, tanto na política e vida em sociedade quanto na literatura, na pintura e na música. Nossos literatos preocupavam-se em resolver uma antiga questão que acompanhou-nos desde a colonização: a identidade nacional.

O principal objetivo dos modernistas consistia "em destruir o existente, o dominante, o consagrado"[2], o que dificultou o estabelecimento de diretrizes no questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade brasileira, considerando-se a nossa formação fragmentada, fruto do nosso hibridismo cultural.

Esse período de efervescência em que nasceu a poética de Murilo Mendes contribui para entender o aspecto particular de sua obra porque o poeta não ficou preso a uma única tendência, e isto se deve tanto à multiplicidade dos temas abordados, quanto à extensão que esta obra vai tomando[3]. Acometido

---

[1]. Segundo Simon Schwartzman a construção de um "Brasil real" é uma das proposituras da estética modernista brasileira. In: "Introdução à 2ª ed.", *Tempos de Capanema*.São Paulo: Paz e Terra – Fundação Getúlio Vargas, 2000, p. 23.

[2]. Nélson Werneck Sodré, *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, Rio de Janeiro, Editora Civilização brasileira, 1964, p., 524.

[3]. Dezenove títulos publicados no Brasil – 15 em poesia e 4 em prosa -, além dos publicados em língua estrangeira na Itália, França, Espanha e Portugal – 3 em poesia e 2 em prosa – e de numerosos inéditos. Cf., as "Notas e variantes", in: PICCHIO, Luciana Stegagno(org.) *Murilo Mendes: Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, pp. 1605-1712. Ao longo do trabalho quando nos referirmos às páginas dos textos de Murilo Mendes, transcritos desta edição, utilizaremos a abreviatura *PCP* (indicadora da obra aqui aludida, *Poesia Completa e Prosa*).

por um forte impulso poético para definir a nossa brasilidade, o autor aglutinou contraditoriamente conservadorismo e mudança, conseguindo restaurar e redimir a poesia. Em Cristo? No misticismo? No essencialismo? Na arte? Ou na própria poesia?

O contraste entre Murilo e os demais poetas de sua época é realçado quando se coteja, por exemplo, a sua poesia com a da denominada "fase-heróica"[4] do modernismo (1922-1930) que teve seu fundamento, basicamente, em Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Enquanto estes buscavam a liberação estética através da invenção rítmica - sobretudo na exploração do verso livre, do humor, da paródia, dos temas cotidianos, da linguagem coloquial..., - aquele valeu-se da porta aberta pelo modernismo e tomou novos rumos, por onde tentaremos enveredar neste trabalho.

Em conseqüência dos novos caminhos trilhados por Murilo Mendes, sua obra - poética, sedutora, surrealista, diversa e estranha - exige do leitor cuidadosa aproximação. Para desvendar o labirinto de suas acrobacias verbais, a fim de que se possam decifrar os significados ocultos em seus poemas, é preciso tato, paciência, sensibilidade, e determinação. Tal preocupação é necessária, porque o poeta dedicou-se a explorar, dialeticamente, as múltiplas possibilidades de realização da poesia. Neste sentido, tornou-se um especialista no processo de conciliação dos contrários na busca de uma certa autonomia poética.

A preocupação em estudar a temática do desespero e da redenção justifica-se por uma razão inquietante: compreender as tensões da lírica moderna, a partir do autor em questão, cuja poesia tem como uma de suas

---

[4]. Para Afrânio Coutinho o heroísmo do período entre 1922 a 1930 justifica-se pela ânsia de pesquisa estética que valorizou a livre associação de idéias, os temas do cotidiano, a piada, o humor, o verso livre, a desordem lógica, dentre outros aspectos de rebeldia contra o passadismo literário. *Introdução à Literatura no Brasil*. 16ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, pp. 278 e 293.

características marcantes a "incorporação do eterno no contingente"[5], conforme observou Manuel Bandeira.

Para Hugo Friedrich[6], a negatividade da lírica moderna é marcada pela obscuridade que fascina e desconcerta, simultaneamente, e tem seus fundamentos na "dissonância e anormalidade" que atravessam o imaginário poético contemporâneo e cujas implicações são particulares a cada autor. A dissonância caracteriza-se pela "junção de incompreensibilidade e de fascinação, [...] pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade"[7]. A dissonância, pois, acaba por favorecer uma obscuridade intencional em confronto com a objetividade percebida nas relações sociais.

A anormalidade mobiliza no espaço poético um efeito de surpresa e de estanhamento tanto no leitor quanto no próprio poeta, para quem o "conhecimento do sentido daquilo que compôs é limitado"[8]. Embora seja um conceito complexo, posto que "suscita a impressão de que existe uma norma sempiterna"[9], ao mesmo tempo, serve para confrontar as mudanças sensíveis ao longo da sucessão dos movimentos literários. Assim, para que a inquietação conquiste certo grau de expressividade, o poeta abeira-se das imagens e dos sentimentos "anormais". Dissonância e anormalidade configuram-se, pois, em opções poéticas que reforçam o contínuo mal-estar do ser poético com a sociedade.

Um terceiro elemento que caracteriza a obscuridade da lírica moderna é a acidentalidade, de onde emana a figura do transitório, idéia de temporalidade que bem se ajusta à vivência do que se propõe dissonante e anormal. Transitória e acidentada é a relação estabelecida entre o poeta e os fragmentos da realidade que ele próprio nomeia, mesmo que esteja em jogo

---

[5]. Cf. "Apresentação de Murilo Mendes" In: *PCP.*, p., 38.
[6]. *Estrutura da lírica moderna*, São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 15
[7]. Id. *Ibidem.*
[8]. Id. *Ibidem*, p. 19
[9]. Id. *Ibidem*, p. 18.

o conflito de forças absolutas representantes do confronto do eu com a objetividade circundante. Isto posto, a obscuridade da lírica moderna coloca em evidência um sentimento do mundo marcado pelo negativo que acaba por engendrar as mais diversas identidades para a expressão poética.

Essas três características da lírica moderna, conforme Hugo Friedrich, foram primeiramente acolhidas pelas teorias de Baudelaire e pelas poesias de Rimbaud, Mallarmé e de todos os poetas contemporâneos definidos como poetas da modernidade. Foge, porém, ao propósito deste trabalho, delimitar as particularidades poéticas desses autores. Cabe, no entanto, ressaltar que no caso específico de Murilo Mendes, sua obra apresenta esses aspectos, pois é bastante sintomático o diálogo do autor com sua "própria negação"[10]. E, talvez, para não perder o fascínio pelas estruturas da lírica moderna, Murilo tinha "sempre ao alcance da mão um Mallarmé e um Rimbaud"[11].Além disso, sentiu-se compelido desde cedo, na adolescência, ao trabalho literário pela leitura de Baudelaire. Dele, é possível que Murilo tenha aprendido a dar continuidade à "simetria dissonante"[12] inventada pelo autor de *As Flores do Mal*, e a entusiasmar-se pelo "não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo dom de assimilar e fundir elementos díspares"[13].

É, pois, nessa linha de pensamento que buscaremos o fio construtor da obra muriliana, cuja tecitura poética, neste trabalho, tem como fundamento o desespero e como produto final, a redenção. Veremos que,desde a publicação do primeiro livro de poesias, *Poemas* (1930) até *Convergência* (1970), o autor se engendrou através de um tenso corpo a corpo com a palavra, sondando-a até o seu cerne para além dos limites conhecidos pela razão humana.

---

[10].Conforme revela o autor em "Resposta ao Questionário de Proust" in *PCP.*, p., 46.

[11]. Id. *Ibidem*

[12]. Palavras contidas no 9^0 verso do poema "Murilograma a Baudelaire". In: *Convergência*, Cf.*PCP*, p. 673.

[13]. "Microdefinição do autor", in: *PCP.*, p.45.

Abordar a obra de Murilo Mendes como uma poética do desespero e da redenção exige bastante esforço posto que o sentido de cada um dos termos não é perceptível de forma translúcida. O vocábulo desespero provém de *dis-sperare* e engloba a idéia de não confiar, perder as esperanças. Pode, portanto, ser entendido como tudo o que desconcerta, desune, separa e se opõe.

A nossa primeira hipótese é que o desespero enquanto estruturador da poética de Murilo Mendes coloca-se imaginariamente como uma necessidade que impulsiona o poeta a indagar pela sua identidade histórica e vivenciar, a partir do eu, o drama de sua experiência vital. Necessidade plasmada na afirmação de brasilidade e universalidade pretendida pelos modernistas brasileiros. Nessa perspectiva, o imaginário poético do autor desenvolve-se em torno de uma expressão lírica que atenta buscar, no caos, a essência e a ordem oculta na realidade circundante.

Para entender a complexidade da expressão artística em estudo, consideraremos que, no tocante à construção de uma poética do desespero, há na poesia muriliana uma maneira pessoal pela qual o poeta lida com as palavras e elabora sua poética a partir das dissonâncias que definem-se, sobretudo, por exprimir a possibilidade de união entre sujeito e sonho, entre circunstância e absoluto, entre profano e sagrado, dentre outras. Valendo-se do seu olhar transgressor, Murilo Mendes reflete na sua poesia uma fraternidade que acredita inevitável para o ser: "Somos todos poetas". É, pois, em torno das sensações desta fraternidade que se deflagra a perspectiva para o desespero de suas imagens. Podemos dizer que o desespero em seus poemas constitui o ponto central em que repercute o itinerário do poeta tentando captar as sutis e tênues relações entre os opostos que estabelecem a unidade e universalidade como características máximas da expressão do autor.

Nos caminhos percorridos para encontrar a unidade poética na obra de Murilo Mendes pode-se ouvir os ecos da uma lírica desesperada, ver as inflexões e reflexões do eu na busca do outro, a destruição das barreiras do tempo, a revitalização dos mitos de Eros, Jacó e Narciso, o logro mimético e o

jogo imaginário entre as imagens antropológicas do diurno e do noturno que possibilitam sublimar e redimir a poesia. O desespero muriliano é eminentemente poético e através dele o poeta se identifica e reconhece a sua condição dividida, ao mesmo tempo nega esta condição e busca a unidade perdida, formulando, assim, a redenção poética.

O vocábulo redenção, etimologicamente, vem do latim *redimere* e significa adquirir de novo, tirar do poder alheio. Um novo sentido que se pode extrair do termo é o de reunião de realidades opostas de tal forma que elas permaneçam juntas. Assim, em Murilo, a partir do desconserto provocado pelo desespero, o poeta assume a posição de demiurgo, "de criador e organizador de todo um Universo"[14], conforme sugere o poema seguinte:

Este mundo é o desespero
Que Deus nos proporcionou
Que ausência de tentação
E este vazio
O infinito de cabeça para baixo
Que não nos fala de Deus
.....
Quem me dera ser tudo ou nada
Esta tristeza enorme me reanima
Como é bom não esperar
Porque nada de mais amargo poderá surgir
Depois desta incrível e fabulosa miséria!

("Elegia" in "Notas e variantes" de
Os Quatro Elementos, *PCP.*,p. 1634)

A idéia de mundo como desespero é responsável pela fragmentação do real e Murilo Mendes explora até a exaustão esta temática. Ao intercalar a consciência entre o eu e o mundo, o autor passa a ver as coisas como imagens

---

[14].Júlio Castanõn Guimarães. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo. São Paulo, Brasiliense,* 1986, p. 18.

descontínuas que a mente tenta desesperadamente harmonizar num todo coerente: "Quem me dera ser tudo ou nada". A partir desta ausência de esperança, o poeta encontra, na tristeza, a força de sua poética. Poética de dissonância, pois a partir das causas do desespero, o eu constrói a redenção da poesia, posto que não há mais "tentação".

As tensões murilianas, responsáveis tanto pelas dissonâncias quanto pela "conciliação dos contrários", podem ser exemplificadas a partir de algumas formulações da crítica do poeta. Com relação a este ponto, cabe registrar algumas leituras acertivas realizadas pelos críticos da obra do autor.

Para Luciana Stegagno Picchio[15], por exemplo, "a mola de toda a obra" de Murilo Mendes encontra-se no aforismo Nº 17 de *O discípulo de Emaús*, que diz: "O conceito primordial da arte encerra a idéia de equilíbrio". Para ela, a busca de um "equilíbrio" equipara-se à "elegância" clássica, pois explica a evolução formal da obra.

Laís Corrêa de Araújo[16], ao buscar decifrar a concepção estética subjacente à poesia muriliana, utiliza o par ordem x desordem como hipótese para investigação do universo lingüístico do autor. A autora, permanecendo apenas nos itinerários sugeridos pela obra, defende que, não obstante a arte poética de Murilo Mendes caminhar da desordem – expressão transbordante – para a ordem – concisão – é a desordem que se mostra como a própria "condição de criatividade"[17] do poeta, e como acesso à coerência buscada.

João Alexandre Barbosa[18], visando aprofundar a concepção do projeto poético subjacente à obra muriliana, recorre à seguinte afirmação do próprio Murilo Mendes: "Não sou meu sobrevivente, e sim meu

---

[15]. "Apresentação de Murilo Mendes" In: *PCP.*, p., 38.

[16]. *Murilo Mendes*, Petrópolis, Vozes, 1972, pp., 107-8.

[17]. Ibid. *Op. Cit.*, p. 117.

[18]. . "Convergência poética de Murilo Mendes". In: *A metáfora Crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 117-136.

contemporâneo". Encontrar-se-ia aí a justificativa de todo o processo de constante renovação da escrita muriliana e o indício da existência de um programa que se concretiza no seu último livro de poesia, *Convergência* (1970). No entanto, reconhece o crítico que tal projeto poético não consiste numa "consciente racionalidade imposta à obra seja pelo próprio escritor, seja por uma operação *a posteriori* da análise crítica"[19]. Para ele, trata-se de buscar não a intenção do poeta, mas a "intenção do poema", que vai incluir "os exercícios conscientes ou inconscientes necessariamente aglutinados pela realização do poema"[20].

As leituras de João Alexandre Barbosa e Laís Corrêa de Araújo parecem encerrar a poética muriliana dentro de uma programação estética apoiada em indícios observáveis na própria obra. Para o primeiro crítico, a poesia de Murilo Mendes teria por objetivo ser contemporânea de si mesma, buscando o "real", de início, através da linguagem (fase prolixa) e, depois, na linguagem (fase concisa). Para Laís Corrêa de Araújo, esta busca se encaminharia "à ordem pela desordem"[21].

Aos poucos, a crítica foi percebendo a impossibilidade de decifrar a riqueza enigmática da obra poética muriliana a partir de um aforismo ou mesmo de um programa pré-estabelecido. Aliás, o próprio Murilo se mostra contrário a programas, conforme revela, em carta, a Laís Corrêa de Araújo:

> Eu tenho sido toda a vida um franco-atirador. Procuro obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos.[22]

---

[19]. Id. *Ibidem*. P, 124.

[20]. *Op. Cit.*, p.134.

[21]. *Op. Cit.* p. 117

[22].Cf. Laís Corrêa de Araújo, *Op. Cit.*, p. 21.

Ao dizer "procuro obedecer a uma espécie de lógica interna", Murilo parece nos revelar o plano de indeterminação sobre o qual se manifesta a palavra poética. A construção da obra não se orientaria, pois, por uma lógica pré-concebida, mas sim por uma lógica que se constrói juntamente com a própria obra. Desta forma, sem dúvida, a tarefa da crítica é buscar na obra muriliana a "unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças", conforme entendia o próprio Murilo Mendes.

Para Alfredo Bosi, Murilo "misturava o abstrato ao concreto, o cotidiano ao maravilhoso, o natural ao sobrenatural, o real ao sonho"[23]. Davi Arrigucci Júnior defende que o insólito era familiar a Murilo, pois, "pastoreava com uma flauta de dissonâncias o caos e a ordem do universo"[24]. José Paulo Paes considera Murilo um poeta de "bagunça transcendente", um visionário que renova o "casamento do céu e da terra [...] proclamando Deus-Cristo não só o criador do sol, das estrelas, das festas e das flores mas também dos cinemas, das locomotivas e dos submarinos"[25].

A tensão desespero/redenção na poesia de Murilo Mendes, embora dita de outra forma, encontram-se nas leituras de Murilo Marcondes de Moura, Giuseppe Ungaretti, Haroldo de Campos, Júlio Castanõn Guimarães e José Guilherme Merquior, dentre muitos. Murilo Marcondes de Moura afirma que a atitude de Murilo frente a realidade "parte do reconhecimento das dualidades e do desejo de integrá-las num todo"[26]; Giuseppi Ungaretti, a despeito do aspecto barroco da poesia muriliana, observa que "emoção e sentidos encontram seu puro equilíbrio objetivo"[27]; Júlio Castanõn Guimarães condensa a obra de Murilo da seguinte maneira: "Tem-se um Murilo

---

[23]. In *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1986, p. 501
[24]. In *O cacto e as ruínas*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1997, p. 79
[25]. "O poeta/profeta da bagunça transcendente" in: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p, 177.
[26]. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, São Paulo, UNESP, 1995, p. 41.
[27].Giuseppi Ungaretti, "Siciliana" in: *PCP.*, p, 38.

Mendes modernista, místico, surrealista, messiânico, barroco, católico, vanguardista".[28]

A busca da unidade poética na obra de Murilo é vista por Júlio Castanõn como a revelação de uma totalidade literária através de uma prosa-poética. Para o crítico, no território de Murilo, encontra-se uma poesia em "relevo" onde "linguagens, prosa, poesia e línguas são componentes essenciais"[29] da produção do autor em busca da reta final: operacionalizar as conjunções. No mapeamento do território das conjunções murilianas, Júlio Castanõn ressalta a importância do olhar do poeta, que não só aproxima e associa a poesia das artes plásticas e da música, como também, numa perspectiva crítica, privilegia a indefinição de limites entre prosa e poesia.

Ao propósito da temática a ser desenvolvida neste trabalho, a observação de José Guilherme Merquior[30] é uma das mais agudas já proferidas sobre Murilo. Segundo ele, Murilo cultivou no Cristianismo três aspectos: o sentido plástico da finitude humana, uma idéia heróica da divindade e uma dupla concepção de poesia - como martírio (testemunho sofrido) e como salvação. Isto posto, pode-se depreender que, em Murilo o desespero e a redenção nunca se anulam ou um suplanta totalmente o outro. Eles convivem sempre em equilíbrio como princípios estruturadores da natureza poética do autor. Ora, se não há novidade na constatação da temática proposta, a investigação justifica-se pela inexistência de uma formulação progressiva envolvendo essa tensão desespero e redenção. O desafio maior consiste em, a partir dos poemas, dar a cada um dos termos a sua importância, sem jamais dissociá-los.

---

[28]. *Op. Cit.* p. 18.

[29]. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes.* Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 71.

[30]. "Notas para uma muriloscopia" in: *PCP.*, p. 14-5.

Ao longo do trabalho, à medida em que os argumentos exigirem, recorreremos a outras acertivas da crítica. É oportuno salientar, no entanto, que esta rápida ilustração apresenta em seu bojo o desespero e a redenção, exatamente porque são termos de ruptura, que para se firmarem, constroem-se dialeticamente. Ou seja, com relação à obra de Murilo Mendes, o poema não surge como uma construção a partir do já estabelecido - o que caracterizaria o desespero por impossibilitar a transposição de limites -, mas criação de espírito a partir do caos. Resulta do trabalho de um homem que não perdeu a fé nos valores transcendentes e possui do passado uma consciência social e histórica que o situa acima de qualquer outro poeta de seu tempo, garantindo-lhe o penhor da redenção poética.

Feitas essas observações, o cerne deste estudo pode ser sintetizado na hipótese final de que a poética de Murilo Mendes oriunda do equilíbrio entre os pólos do desespero e da redenção procura afastar a ilusão de que há uma íntima relação entre texto e mundo externo. Já pela linguagem lírica, texto e mundo estão cindidos, divididos, e nestas condições de afastamento do real, vai o texto muriliano construindo sua auto-referência. Deve ser ressaltado, de antemão, que em Murilo, perante o novo e transformador de sua obra, há uma necessidade de resguardar sua identidade, procurar caminhos que assegurem o que é próprio dela, o que lhe é específico.

Tentaremos mostrar que em seu desespero para conciliar os contrários, Murilo Mendes revela a percepção, a sensação desesperadora na eterna procura do outro, como busca de completude. O desejo de morte, o encontro com a divindade são componentes que integram o desespero na procura do outro e ao mesmo tempo comportam uma espécie de contraparte dialética (destruição e construção) que aponta no sentido de reconstrução, por conseguinte, de redenção.

É fato que o sentido de (re)criação, de uma cosmogonia, já foi bastante estudado na obra de Murilo Mendes, principalmente por Laís Corrêa de

Araújo[31] e Francis Paulina Lopes da Silva[32]. Mas nela a intenção recriadora não se explica somente pelo prisma de uma cosmogonia; é antes o reverso de um movimento oposto, radicalmente destrutivo, que deve ser relacionado com o desespero que acomete o eu-lírico. O desejo do novo (redenção) não é gratuito, é alternativo. Ele se impõe com vistas a modificar um estado, uma situação insatisfatória ou mesmo insuportável. Tão importante quanto identificar o propósito de renovação é apontar os motivos pelos quais o eu lírico busca renovar; é situar o impulso recriador em sua interação com o que ele procura negar. O desejo de morte integra os dois lados do processo, permitindo a articulação de causa e efeito, repetição e diferença, morte e renascer, redenção.

Em Murilo, os mitos de Eros, Jacob e Narciso ressurgem como forma de refletir e refratar, de desmascarar e recriar as bases estruturais da criação poética. Assim, a criação tende a ser reafirmada através do impulso do poeta ao vitalizar a poesia. O trabalho noturno de Jacob em seu combate árduo com Deus até receber, ao raiar do dia, o emblema da libertação através do novo nome é revitalizado pelo poeta que trava uma luta com a palavra buscando-lhe a plenitude do sentido. Por outro lado, a criação tende a ser refeita ou retomada em suas bases ontológicas, em seu fundamento primeiro, na evocação do exemplar ato unificador de Eros, o deus que ao se ver separado de sua metade, buscou sua completude e propiciou o reencontro momentâneo de uma unidade entre os seres. Com base nessa matiz mítica, o poeta, de posse do poder nomeador e instaurador de seres da linguagem – na modernidade, linguagem tensa, crítica e dramática, mas ainda criadora -, evoca o caráter erótico do discurso mito-poético na busca da redenção, do sentido existencial do ser no interior do sentido poético. Veremos, ainda, que Murilo atualiza a força expressiva do mito de Narciso ao buscar sua auto-imagem, a consciência

---

31. *Murilo Mendes, Op. Cit.*, p. 31-2.
32. *Murilo Mendes: Orfeu Transubstanciado.* Rio de Janeiro, UFRJ, (Tese de Doutorado),1996, p. 22-3

do ser poético – latente e manifesto – no espelho da linguagem textual.

A invenção poética tem caminhos próprios cujas trilhas originam-se das modalidades do imaginário com as quais o poeta encara o tempo. O diurno e o noturno constituem, segundo Gilbert Durand[33], as duas categorias fundamentais da duração de uma vida, e metaforicamente a vida das alegrias e tristezas humanas, as estações da alma. Essas categorias estendem-se, também, à rota poética. Disso, a poesia de Murilo Mendes nos dará testemunho, pois ao conciliar imagens antagônicas (Deus e o Diabo, Eros e Tânatos) define-se como um projeto infinito. O poeta pratica sua liberdade e toma decisões a partir das potencialidades que encontra em si, nos outros e no mundo.

Perseguindo o tempo e a eternidade da poesia, Murilo instaura a ruptura do verbo poético. Constrói um mundo todo seu ao fazer de cada poema um universo onde o valor semântico das palavras é profundamente alterado pelas novas relações estabelecidas entre elas. Além disso, alçando a poesia à condição de liberdade, Murilo Mendes transforma o poema em verdadeiro emblema de redenção. Esse aspecto redentor, nos parece ser imaginado para dar maior liberdade sintática e semântica às palavras, que se agregam por relações sugestivas de unificar os opostos. O resultante desta prática é sua essência poética – concreta e histórica – em contínuo perfazer-se. A poética de Murilo Mendes é uma abertura sem fim. Assim é no tempo, nas imagens. E assim será na eternidade. Por que não?

Nesta tentativa de leitura, não se pretende um estudo exaustivo a ponto de exaurir o tom dissonante que ecoa do desespero desse "demusicalizador-mor de nossa linha lírica"[34] de que falava José Guilherme Merquior; mas, se conseguirmos escutá-lo, identificar alguns ritmos e aproximarmo-nos da polifonia do seu repertório poético consideremos isso suficiente.

---

[33]. *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*, Presença, Lisboa, 1989.
[34]. "Notas para uma muriloscopia". In: *PCP*.p. *15*.

Capítulo 1

DESESPERO E REDENÇÃO: A BUSCA DA UNIDADE POÉTICA

Como primeira aproximação à obra poética de Murilo Mendes, cremos que é importante situar uma das linhas gerais em que se insere a sua expressão, a relação com os ideais revolucionários da estética modernista brasileira. Embora seja um contorno amplo, faz-se necessário fazê-lo, resumidamente, a fim de estabelecermos nexo com as particularidades dos poemas estudados e do imaginário do autor.

Para Afrânio Coutinho[1], o movimento modernista brasileiro é marcado por três revoluções que revelam uma ruptura com posições passadas e, são, ao mesmo tempo, distintas e indissociáveis. São elas: a revolução política, a espiritual e a literária.

Na política, o autor registra o primeiro movimento civil e militar contra os governantes oligárquicos dos fins da Primeira República que motivou a revolta tenentista denominada "Os dezoito do Forte", princípio gerador da Revolução de 1930. Com o crescimento do Partido Comunista Brasileiro (fundado em 1922), e da Ação Integralista (movimento anticomunista liderado pelo escritor Plínio Salgado) o clima no Brasil era tenso. Neste clima de tensão, a Igreja encontrou condições para redefinir sua situação na sociedade civil.

As questões políticas que envolveram o país logo após a ruína da República Velha, preocuparam os militantes do movimento de

---

[1]. A literatura no Brasil. 2ª. ed. Vol. IV. Rio de Janeiro: Sul-Américana S.A. 1969, p. 289.

renovação católica integrantes do Centro Dom Vital, fundado por Jackson de Figueiredo em 1922. Para estes, a revolução de 1930 marcava a vitória do movimento tenentista que, segundo Simon Schwartzman[2], era danosa à sociedade por trazer "certas idéias modernas perigosas, associadas ao liberalismo e ao positivismo, em sua crença nos poderes da técnica e da ciência como critérios para a organização da vida e da ação social"[3].Com esta reação, os religiosos buscavam redefinir, politicamente, o papel da Igreja e propuseram uma sociologia cristã fundamentada na busca de uma racionalidade para a fé, cujas bases não seriam o indivíduo nem o Estado, mas a família. Essa proposta eclesiástica foi fortalecida a partir da reimplantação do ensino religioso nas escolas públicas na década de 30.

No contexto literário, de acordo com Antonio Candido[4], o engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos provocou o surgimento de uma aguda consciência política nos escritores brasileiros. Houve uma grande preocupação com a

> busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparece em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção; ou Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, Murilo Mendes, o próprio Vinícius de Morais, na poesia[5].

A literatura produzida nas décadas de 20 e 30 sofria, na estética, os reflexos das duas revoluções mencionadas anteriormente e, de acordo com Afrânio Coutinho[6], várias correntes nacionalistas surgiram nesse período.

---

[2]. *Tempos de Capanema.* São Paulo: Paz e Terra – Fundação Getúlio Vargas, 2000, pp. 72 e 73.
[3]. Id. *Ibidem*, p. 73.
[4]. "A revolução de 1930 e a cultura". In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios.* São Paulo: Ática, 1987, pp. 181 – 198.
[5]. Id. *Ibidem*, p. 188.
[6].Ao lado de Oswald de Andrade, merecem destaque como representantes da corrente primitivista: Raul Bopp, Osvaldo Costa e Antonio de Alcântara Machado.Cf. Afrânio Coutino, *Op. Cit.* p. 270

Dentre elas, o autor destaca a primitivista, a nacionalista, a espiritualista e a desvairista.

Oswald de Andrade, protagonista da corrente primitivista[7], em seus vários manifestos modernistas polemiza a inquietação na questão da busca de nacionalidade. Em 1924, no *Manifesto Pau-Brasil*, Oswald defende uma poesia nacionalista, contrária à importação de fórmulas e temas estrangeiros. Cria, assim, a poética da linguagem reduzida, com economia de recursos e rica em imagens extraídas do cotidiano. Ironiza a imposição de costumes, e com o intuito de reintegrar o homem em seu estado natural afirma no *Manifesto Antropofágico*: "Tupi or not tupi that is the question".

Mário de Andrade, em *Macunaíma*, busca a nossa expressão, volta-se para as culturas indígena e negra, ultrapassando a tradição lingüística e literária ao assumir um ritmo, estruturas e imagens míticas que acreditava serem brasileiríssimas.

A corrente nacionalista, partidária do conservadorismo, aprova as mudanças, mas não aceita a ruptura total com o passado. Os ideais dessa nova corrente perduram alguns anos e dela provém os movimentos Verde-Amarelo, de 1926, o da Anta (1927) e o da Bandeira (1936). Os seguidores destas correntes reivindicavam uma expressão artística que privilegiasse "a nacionalização da literatura segundo os motivos brasileiros, indígenas, folclóricos, nativos, americanos, contra a inspiração nos temas europeus"[8].

A corrente espiritualista, centrada no Rio de Janeiro, tem suas diretrizes definidas em quatro palavras: velocidade, totalidade, brasilidade e universalidade[9]. Além disso, valoriza a estética simbolista, defendendo a tradição, na tentativa de conciliar passado e futuro. Participam desta

---

[7]. Id. Ibidem, p. 270.

[8]. Id. *Ibidem*, p. 271.

[9]. Conforme expressa Leodegário de Azevedo Filho. *Poetas do Modernismo: antologia crítica*. Vol.1, Brasília: MEC.inl, 1972, P. 10.

corrente, conforme Afrânio Coutinho[10], Tasso da Silveira, Andrade Muricy, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino de Magalhães, Basílio Itiberê, Francisco Karam e, mais tarde, Cecília Meireles e Murilo Mendes que "defendiam a tradição e o mistério, conciliavam o passado e o futuro[11].

A corrente desvairista pretende a total renovação da poesia, divulgando a liberdade da pesquisa estética e a criação de uma língua nacional. O representante principal é Mário de Andrade que apregoa os novos ideais no "Prefácio Interessantíssimo" de *Paulicéia Desvairada.*

A partir do contexto histórico apresentado, podemos agora nos aproximar de Murilo Mendes e avançar os primeiros passos no entendimento de sua poética. Os anos iniciais de sua produção convivem com o panorama descrito anteriormente. Seu primeiro livro de poesias, *Poemas* escrito entre 1925 e 1929 e publicado em 1930, aparece "numa época de radicalização de posições"[12], numa "época de escolha"[13] em que todas as palavras de ordem eram renovar, repudiar os moldes arcaicos até mesmo na política e na religião. Cabe, no entanto, ressaltar que os modernistas da década de 20, apesar de manterem uma distância com relação ao movimento de renovação católica no Brasil, não se opuseram totalmente ao espírito de religiosidade. No quinto número da *Revista de Antropofagia*, em sua primeira dentição, Oswald de Andrade refuta o catolicismo ortodoxo de Alceu Amoroso Lima e afirma ser preciso uma

> Revisão da religião. O nosso povo tem um temperamento supersticioso, religioso. Não contrariemos. Vamos criar a santoral brasileira... Admitir a macumba e a missa de galo...[14]

---

[10]. *Op. Cit.* p. 271.
[11]. Id. *Ibidem,* ibidem.
[12]. Flora Sussekind, "Murilo Mendes; um bom exemplo na História" in : *Encontros com a civilização brasileira,* Rio de Janeiro, N° 7, jan./ 1979, p. 167.
[13]. Id. *Ibidem.*
[14]. *Revista de Antropofagia*, 1ª dentição, n° 5, p. 3.

Contemporâneo dos primeiros autores modernistas brasileiros, Murilo Mendes manteve-se coerente a esse ideal oswaldiano. O imaginário de seus poemas recende um espírito revolucionário das tendências artísticas e culturais de sua época. Em *Poemas*, por exemplo, entre imagens de anjos, santos e desígnios divinos convivem o saci pererê e a mãe-d'água, emblemas da supersticiosidade do povo brasileiro.

De um modo geral, os modernistas questionavam, basicamente, a estrutura política, econômica e cultural implantada no país pelo colonizador e sob a qual se formara a sociedade brasileira; a sociedade patriarcal com seus padrões repressivos de conduta e o aspecto ufanista e romântico do indianismo retratado em nossa literatura. Em meio a esta diversidade de coordenadas estéticas, vale lembrar que, no contexto político, duas organizações imperavam no Brasil durante a década de 30: a Aliança Nacional Libertadora (extensão do Partido Comunista Brasileiro) e a Ação Integralista Brasileira. A primeira era de orientação comunista e a segunda, cujo lema era "Deus, Pátria e Família", era de orientação fascista "que tinha como principal meta a unificação da Igreja com a força física dos militares em um grande projeto de mobilização nacional"[15]. Comunismo e Catolicismo eram duas opções que o poeta deveria escolher.

Murilo Mendes se dizia simpatizante do socialismo e a despeito de seus discursos favoráveis a tal ideologia, Pedro Nava o definiu como um "esquerdista dos mais exaltados, professando o marxismo"[16]. Num artigo de 1948, o poeta declarou:

> (...) Os intelectuais eram, na grande maioria, agnósticos, comunistas ou comunizantes. Mesmo muitos com tendências espiritualistas disfarçavam-nas, por respeito humano [...] Nós todos éramos deliberadamente modernos, queríamos fazer tábua rasa dos antigos processos de pensamento e instalar também uma espécie de nova ética anarquista (pois de

---

[15]. Simon Schwartzman, *Op. Cit.* p. 79.

[16]. Apud. Julio Castanõn Guimarães, *Murilo Mendes*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 30

> comunistas só possuíamos a aversão ao espírito burguês e uma vaga idéia de que uma nova sociedade, a proletária, estava nascendo).[17]

Em 1921, Murilo Mendes conheceu o pintor e filósofo Ismael Nery, seu grande amigo e mentor da "doutrina essencialista". Pouco a pouco Murilo absorveu as lições nerianas e as exercitou em sua obra juntamente com as diretrizes da corrente espiritualista – velocidade, totalidade, brasilidade e universalidade.

Os preceitos básicos da doutrina de Ismael Nery são apresentados pelo próprio Murilo Mendes[18] e podemos condensá-los em quatro categorias-chave: equilíbrio, totalidade, movimento e abstração do espaço e do tempo.

A noção de equilíbrio neriana não se fundamenta no conhecimento científico, posto que este é fragmentário e admite apenas uma educação artificial que decompõe e analisa, mas não permite ao espírito humano restabelecer o equilíbrio harmonioso entre o espírito e a matéria. O equilíbrio possibilita a compreensão do universo em sua realidade essencial. Segundo Murilo, deve, pois, um

> [...] essencialista manter-se na vida como se fosse o centro dela, para que possa ter sempre a relação das idéias e dos fatos. É claro que, para manter esta posição de relativa precisão, será necessário esforço, aliás inapercebível pelo homem, devido à sensação de equilíbrio dinâmico produzido[19].

---

[17]. *Recordações de Ismael Nery,* São Paulo, EDUSP, 1996 pp. 23 – 24

[18]. Na Revista *A Ordem* dos meses de fevereiro a abril de 1935, sob o pretexto de comentar o poema "Post-essencialista" de Ismael Nery, Murilo Mendes oferece aos leitores um resumo do que é o essencialismo. Posteriormente, o texto é publicado, pelo poeta, em *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo, EDUSP, 1996.

[19]. Id. *Ibidem*, p. 188.

O conhecimento, além de fragmentário, obriga o ser humano à manutenção de uma posição dualista implícita na investigação científica. Este distanciamento do eu com relação ao mundo, para o essencialista, deve ser superado através de uma visão de totalidade que unifique o eu ao cosmos. Visão do todo, integração no cosmos são metas que só podem ser atingidas pelo sentimento, por vias emocionais como a religião e o amor. Cada uma destas vias, emblemas de totalidade dentro da doutrina essencialista, garante a superação da infelicidade – presente na diferenciação eu/cosmos -, a eliminação do terror com que se manifesta a dualidade e a posterior participação do eu no todo infinito.

Como via de acesso à integração no cosmos, o essencialista deve estar sempre em movimento e

> necessita agrupar momentos, a fim de que melhor se constatem diferenças (épocas, idades, etc.). Estudando a totalidade desses momentos chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não se pode representar nem ser representado com as perspectivas e propriedades de um só momento pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento. O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento.[20].

Tudo deve tender, portanto, a uma volta à situação de onde o homem saiu: situação de inconsciência e integração no todo que abandonou no momento em que, movido pelo medo, fez-se consciência, diferente e distanciado do todo, tentando interpretar a realidade. A dinamicidade da vida, para o essencialista, consiste "justamente na consciência que cada um deve se crear para perceber

---

[20]. Id. *Ibidem*, p. 187.

desequilíbrio e a inteligência imediata, que se deve ter em repô-lo"[21]. É, portanto, este dinamismo consciente que está na origem de toda atitude reflexiva, ciclo doloroso que deve ser fechado através do regresso à unidade da harmonia com o todo, presente, de maneira central, na categoria essencialista denominada abstração do tempo e do espaço.

De acordo com Murilo Mendes, o essencialismo valoriza a abstração do tempo e do espaço "que não é outra coisa senão a redução dos momentos necessária à classificação dos valores para a compensação absoluta"[22]. Ou seja, essa abstração se concretiza na valorização da apreensão intuitiva da realidade, superando o distanciamento entre dois pólos diferentes - o eu e o mundo – propondo a perspectiva de uma fusão da dualidade no todo. Desta forma, eliminam-se "os supérfluos, que prejudicam a essência a conhecer"[23] a unidade.

No poema "Alpha e Ômega", a presença de elementos do essencialismo é bastante significativa. Apenas a título de ilustração, transcreveremos alguns versos em que Murilo Mendes não dispensa a conciliação entre os opostos:

> [...]
> O poeta confabula com Ismael sobre o princípio, o meio e o fim.
> [...]
> O poeta decifra a Esfinge da vida e abraça o Cristo.
> [...]
> O poeta veste os nus espirituais.
> Três mulheres apontam ao povo o coração do poeta.
> O coração sacerdotal do poeta transfunde-se nos corações alheios.
> O poeta separa o bem do mal e estende a mão aos dois mundos.
>
> (*O Sinal de Deus*, *PCP*, p. 766)

---

[21]. Id. *Ibidem*, p. 316.

[22]. *A Ordem*,. 188

[23]. *Ibidem*, p. 190.

Trata-se de um essencialismo estético que não dispensa a suposta ligação da unidade com a totalidade e acaba por representar a unificação entre o erótico e o divino em um projeto literário amalgamado sob o signo sacerdotal de uma religiosidade em conflitos. "Alpha e Ômega" é o símbolo da missão essencialista do poeta que retoma as idéias de unidade e trindade e as transforma em conceitos de criação literária. Deste modo, o poeta traça uma concepção de uma superioridade lírica em que apresenta-se capaz de apreender a transcendência através do equilíbrio entre "bem e o mal", da abstração dos limites entre o "princípio, meio e fim", imagens que se repetem constantemente em seus textos. Ou seja, o projeto muriliano designa ao artista o papel mais próximo da divindade. A missão que se impõe e é escolhida pretende, através de imagens unificadoras, denunciar e amenizar desigualdades.

No tocante à poética do desespero, o poeta se identifica e reconhece a sua condição dividida, ao mesmo tempo que nega esta condição e busca a unidade perdida, formulando assim, a redenção poética. Nada melhor que a própria poesia para assegurar a afirmação do movimento desespero e redenção.

O tinteiro caindo me suja os dedos
e me aborrece tanto:
não posso escrever a obra-prima
que todos esperam do meu talento

("Noturno resumido" *Poemas, PCP.* p.89)

Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
[...]
Viva eu que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.

("Mapa", *Poemas, PCP.* p.117)

Nos versos transcritos, podemos perceber uma contraposição de idéias que bem expressam uma das marcas da poética muriliana: o desafio de perceber, captar e revelar a poesia no movimento desencontrado e obscuro do mundo que o próprio Murilo qualificou de "enigma". Preso sempre à vida com seu modo excêntrico de ser, o juizforano Murilo Mendes optou pela aventura através da palavra, fazendo dela a sua cúmplice essencial para interpretar e ordenar o mundo, tarefa necessária sempre, sobretudo quando a ameaça do tempo, "cirurgião do mundo" o levava a reconhecer que:

> [.....]
> 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.
>
> ("Aproximação do terror", *Poesia Liberdade*, *PCP*.p.432)

Para cumprir seu ofício "alimentício" a poesia definiu-se, então, na vida de Murilo, como uma espécie de companheira constante, a quem ele recorria sempre que era preciso e possível tentar uma conversa com o mundo. A poesia foi para Murilo o modo de dizer tudo: da declaração de amor à reflexão sobre o mundo invadido e ameaçado pela secularidade; da nostalgia religiosa à indignação provocada pela injustiça social; do encanto da primeira revelação poética - a passagem do cometa de Halley[24] – ao protesto contra a

---

[24]. A despeito da passagem do cometa de Halley, Murilo Mendes afirmou em entrevista: "[...] ainda hoje a visão do cometa de Halley é uma das impressões mais fortes que guardo. Nunca vi coisa mais bela do que aquele corpo luminoso, com a sua enorme cauda resplandecente de estrelas, passeando pelo céu de minha cidade natal. Durante as três noites em que apareceu não dormi um minuto sequer e talvez tenha sido esse o primeiro instante em que me senti tocado pela Poesia..." Murilo Mendes, "lições de poesia" in: Homero Senna, *A República das Letras*, Rio de Janeiro, São José, 1968, p. 232

desordem do mundo. Tudo foi transformado em poema com o próprio ato de escrever. O próprio Murilo, em entrevista, declarou:

> A questão da vocação do escritor está ligada ao mistério da própria vida e da criação. Quanto ao meu caso em particular, posso dizer que encontrei na literatura um modo de exteriorizar a revolta diante do convencionalismo, do superficionalismo e do farisaísmo, do ambiente que me cercava[25].

A obra de Murilo Mendes empreende uma leitura da vida como jogo contrastável, onde se encontram, paradoxalmente, alegria e dor, sorriso e pranto, esperança e desânimo. É a coexistência entre os elementos contrários de todo o ser, ou seja, a conjugação do bem e do mal. As dúvidas acumulam-se no ser poético:

> [....]
> Esquadrinho nas palavras
> Meu espaço e meu tempo justapostos.
> E dobro-me ao fascínio dos fatos
> Que investem a página branca:
> [.....]
> ("Texto de informação", *Convergência, PCP*.p.706)

Há, em Murilo, uma consciência de que para além do ser humano, existe alguma coisa pela qual o homem existe e sobre a qual só se pode afirmar algo com o auxílio de absurdos. O resto só é permeável ao espírito. E é este silêncio que esmaga, aflige, que tudo cala e tudo indaga, suscitando dúvidas, tormentos, desespero.

No contexto da modernidade[26], em que predomina o paradoxo, "uma unidade de desunidade"[27], o desespero invade o espírito humano. Homem, realidade e linguagem não se encontram pacificamente no horizonte da representação. Em meio à proliferação de signos, a linguagem falhou, refletiu e

---

[25]. *Op.Cit.* P. 233.
[26]. De acordo com Marshall Berman "ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição". É, pois, neste contexto de contradições que devem ser entendidos os termos

refletiu-se, refluiu. O homem infla, tagarela, manipula, profana e destrói. Já não há "carambola de verdade" muito menos "um sabiá com certidão de idade!" E o poeta lamenta:

> [.....]
> Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas
> estou diante do mundo
> deitado na rede mole
> que todos os países embalançam.
> ("O menino sem passado", *Poemas, PCP.* p.88)

Essa perda de uma perspectiva integralizadora da existência, essa crise de cisão entre homem e mundo, na concepção de Alfredo Bosi, se dá por vários motivos, entre eles,

> (...) a extrema divisão do trabalho manual e intelectual, a ciência e, mais do que esta, os discursos ideológicos e as faixas domésticas do senso comum[...] preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias. É a ideologia dominante que dá hoje, nome e sentido às coisas.[28]

Nesse contexto histórico, a palavra poética também fraturou-se. Alfredo Bosi constata que desde Leopardi, Hölderlin, Poe e Baudelaire

> (...) só se tem aguçado a consciência da contradição. A poesia há muito não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade. Daí vêm as sílabas difíceis, o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, a desarticulação, o silêncio(...)[29].

"vida moderna", "homem moderno" e "modernidade" utilizados ao longo do trabalho. Marshall Berman. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia da letras, 1986, p. 15.

[27]. Id. *Ibidem*

[28]. *O ser e o tempo na poesia,* São Paulo, Cultrix, 1993, p. 142.

[29]. *Op. Cit.*, p. 143.

Como sintoma desse estado de consciência, o esforço expressivo que cada poeta empreende figurará os contornos de uma negação própria, identificadora, refletida em cada imagem criada. O poeta moderno consciente de sua condição diante da sociedade, transforma sua expressão numa espécie de campo dilacerado para onde converge o descompasso que raia a existência cotidiana. O poeta, conforme Alfredo Bosi, torna-se "demiurgo da própria existência, tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível[30]".

Não obstante as inquietações do mundo moderno, a poesia preserva sua natureza original, criativa, evocadora de essências simbólicas no plano do ser. Esse caráter fundante da poesia busca sobretudo a comunhão perdida do homem com a "Natureza mãe", conforme entende Alfredo Bosi[31]. O crítico acrescenta que essa separação se deu por causa do conhecimento, ou a partir do momento em que a filosofia tende a suplantar o mito. A poesia que se faz depois da queda, é linguagem de suplência, sentimento de comunhão do homem com os outros, consigo e com Deus. Contudo, adverte Alfredo Bosi, essa consciência atemporal ou hipertemporal é afetada pelo caráter histórico da consciência que a organizou; aparecem as contradições do cotidiano que afetam de tais ou quais valores a semântica e a matéria sonora do texto.

No palco da história da vida moderna, onde as construções têm como *a priori* a rápida superação e destruição, ainda há lugar para o verbo criador. Um verbo sem a inocência mítica da primeira hora, mas um verbo vigilante, palavra cismada, resistindo, escavando o caos em busca de uma nova ordem. Em meio aos impasses da modernidade, resta a produtividade expressiva latente no íntimo das linguagens que propiciará a redenção poética.

Projetada a sua sensibilidade, de maneira totalizante, no horizonte da modernidade, Murilo Mendes fez sua trajetória poética germinar no interior da diversidade conciliando realidades antagônicas. Esta conciliação

---

30. Id. Ibidem, p. 151.

31. *Op. Cit.*, p. 122-4.

não constitui uma harmonização estática de tendências opostas, mas o resultado de uma recusa a imposição de escolha entre partidos ou caminhos divergentes. No seguimento da leitura de seus poemas, essa recusa mostra-se eminentemente dinâmica, pois a escrita muriliana vai buscar continuamente uma alternativa para o conflito. Nessa busca, o poeta parece atingir o ápice da doutrina "essencialista", de Ismael Nery, posto que ora funda os opostos numa mesma substância – como em *Poemas* (1930), *Bumba- Meu- Poeta* (1932), O *Visionário*(1941), *A Poesia em Pânico* (1937), *Mundo Enigma* (1945) e *Poesia Liberdade*(1947) -, ora constrói e busca refúgios neutros – como em *As Metamorfoses* (1944), *Parábola* (1959), *Tempo Espanhol* (1959) *e Sonetos Brancos* (1959) -, e por fim, aceita acompanhar a alternância atual dos opostos rumo a uma solução remota mas definitiva – o fim do tempo – verdadeiro responsável pelos desequilíbrios no espaço físico, social e mesmo ontológico. É o que se pode verificar na maioria dos poemas que compõem *Tempo e Eternidade* (1935), *Os Quatro Elementos* (1945), *O Sinal de Deus* (1936) e *Convergência* (1970).

Capítulo 2

O LIRISMO EM DESESPERO

> Hoje a poesia não pode ser destruição e sim busca de sentido[1].

A poesia moderna não pode fechar-se em si mesma, antes deve refletir e questionar o universo humano. Ainda que travestida de metalinguagem, a linguagem poética moderna é sempre parte do real da consciência e das sensações, é voz e corpo dos grandes embates estético-existenciais do homem, pois este, observa Octavio Paz, "é inseparável das palavras. Sem elas, ele é inapreensível. O homem é um ser de palavras"[2].

Assim, a palavra diz o mundo mas é também o mundo, posto ser inerente à natureza humana. A palavra poética resiste e reelabora-se no seio da própria crise, refletindo-a e refratando-a ao mesmo tempo. Latentes ou manifestos, pulsam no interior do poema as vozes do mundo. A palavra poética moderna quer conhecer-se para conhecer o novo homem moderno, saturado de apoteose e apocalipses. Um exemplo disso é o poema "O poeta nocaute" no qual Murilo Mendes conclui:

> [.....]
> Talvez liquidaremos a eternidade
> Com gritos colt excelentes
> Fuzilaremos todos os santos mártires

---

[1].Octavio Paz, *El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Economica, 1998, p. 282. Transcrição do texto original: "Hoy la poesía no puede ser destruicción sino búsqueda del sentido".

[2].*Op. Cit.*, p. 30. Texto original: "[...] es inseparable de las palabras. Sin ellas, es inasesible. El hombre es un ser de palabras".

Prenderemos a lua
Intimaremos nossa forma busca-pé
A se comportar com maior decência

Que fazer mais
Intimaremos Deus
A não repetir a piada da Criação
Salvaremos os que deviam nascer depois
E se Deus ficar firme
Anunciaremos à Virgem Maria
Que nunca mais deverá nascer ninguém.

(*O Visionário*, *PCP.*, p.242)

Para Marshall Bermam, "ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos"[3].

Assim, a poesia que se inscreve nessa tradição e sensibilidade modernas, a poesia que sobrevive não só à queda de valores humanos fundamentais, como também à desarticulação do seu próprio corpo expressivo, é uma poesia de auto consciência ambígua e complexa. É uma poesia que, de um lado, não pode negar as suas origens, os seus dilemas capitais em meio a um mundo iconoclasta e ao mesmo tempo não pode abdicar daquilo que ainda a torna possível, ou seja, a busca do sentido do ser, a tentativa de instaurar um espaço simbólico em que o ser humano e o próprio ser do poema se encontrem e se reconheçam numa práxis produtiva e significativa, em que o mundo tome forma e sentido.

A poesia que é uma expressão de comunhão, de reconciliação,

---

[3].*Tudo que é sólido desmancha no ar.* São Paulo, Companhia das letras, 1986, p. 15.

na modernidade marca-se também por uma posição de resistência simbólica e crítica aos discursos e mecanismos dominantes. Para Octavio Paz, a designação "lírica moderna implica num paradoxo, uma desarmonia, pois ao desejo de comunhão da lírica associa-se a consciência da fragmentação e da crise de identidade características da modernidade[4]".

A lírica moderna revela-se, então, com a consciência da queda de valores históricos antes consagrados, e ao mesmo tempo como tentativa de resgate da integridade do ser humano e do ser poético, ambos num só corpo representados, no corpo do poema. Ao lado da emergente tarefa de refletir-se, recompor-se, a poesia busca refletir e recompor os fragmentos do homem e da história. Diluir-se no caos em busca de um novo cosmos, eis o paradoxo que está na raiz da lírica moderna.

É nessa paisagem de modernidade, diante de si e do mundo, que eleva-se a voz poética de Murilo Mendes. Voz lírica em sua múltipla e fragmentada forma de ser e de transcender-se.

Na primeira parte de *Poemas*, intitulada "O Jogador de Diabolô", por trás de certos recursos característicos do primeiro momento do modernismo brasileiro – paródia, humor, ironia -, já podemos observar uma forte tendência muriliana a transcender o puramente nacional e abordar temas universais. A exemplo dos modernistas do primeiro momento, Murilo Mendes serviu-se da paródia na tentativa de desmistificar a imagem do Brasil como terra dos prazeres e da liberdade, e elaborou a sua versão para a "Canção do Exílio":

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir

[4]. "A tradição da ruptura" in: *Os filhos do barro*, Rio de janeiro, Nova Fronteira, 1984, pp. 15-16.

com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flores são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!

(*Poemas*, *PCP.*, p.87)

O princípio de exclusão subjacente ao texto romântico ("aqui" x "lá") é substituído, em Murilo Mendes, por um princípio de analogia, o qual ocasionará a confusão entre elementos anteriormente distintos. Enquanto Gonçalves Dias, poeta romântico, preocupava-se em distinguir sua terra daquela onde encontrava-se exilado, Murilo Mendes funde os dois cenários. Apresenta uma terra "minha" que exibe a flora e a fauna estrangeiras. O incômodo do poeta aumenta, pois nem mesmo dormir se consegue em solo nacional. A noite na qual não é possível "cismar sozinho" é povoada por "oradores" e "pernilongos". A ausência de paz e de "amores" é uma constante na vida familiar impregnada de atritos que contrastam com o riso enigmático da Gioconda. O poeta sente-se asfixiado pela dominação estrangeira. A descaracterização do nacional revela-se também na atitude dos habitantes. Os poetas são pretos em torres de ametista e assimilam as idéias dos "sargentos do exército que são monistas e cubistas", sugerindo uma resistência aos moldes estrangeiros que ainda inspiravam a arte nacional, sobretudo através das vanguardas. Sentindo-se exilado em sua própria terra, Murilo Mendes substitui o imperativo gonçalviano "Não permita Deus que eu morra / sem que eu volte para lá" por um desejo impossível de se sentir novamente em casa "Ai quem me dera..."

A própria compactação da forma visual do poema, comparando-a com a distribuição em estrofes regulares dos versos românticos, corrobora a tendência de unir os contrários, bem como dissolver aquilo que os separa. Além disso, a ruptura com os padrões rígidos de versificação, no texto muriliano, ocasionam uma polirritmia[5] que reflete a diversidade dos elementos reunidos no poema.

Pode-se dizer que este poema não trata apenas de uma evasão à nova estética mas, sim, de uma definição de estilo marcado pela vocação de Murilo Mendes para conciliar contrários tendo em vista a recusa desesperada a uma ênfase exclusiva seja ao nacional e cotidiano, seja ao universal e raro. Nesse sentido, é bastante significativo o poema "Casamento":

O violão entrou pela balalaica adentro
eta palavra difícil!
E saiu uma ninhada de sons povoando a floresta da noite,
pulando mexendo nos corpos brancos e morenos.
As cores se misturam
a foice e o martelo furam a Ordem e Progresso,
Lampião e Lenine calçados de botas vermelhas
tiram o sangue do mundo e voam no caminho dos astros.
O povo deixa a revolução no meio
e toca a dançar maxixe,
carnes morenas se esfregando pra darem poetas e operários,
dança minha gente, no crioléu, na planície, na usina e no
[dancingue,
que a música é gostosa, todas as mulheres saem pra rua
e os homens vão bancar o estivador pras pequenas terem
[vestido de seda.
Ninguém tem a cabeça no lugar.
Malazarte pegou numa tesoura e cortou o passado em mil pedaços,

[5]. A polirritmia consiste na substituição da métrica convencional por uma sucessão irregular de tempos fortes e fracos, próxima da fala coloquial. Este recurso estilístico constitui um dos compromissos literários do cubofuturimo russo, movimento que teve grande influência na consolidação da paródia como uma das principais vertentes expressivas do modernismo brasileiro. Cf. Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 124.

o índio, o português, o africano deram o fora
mas os tártaros ainda perturbam o sono das crianças mineiras
e o poeta tem a metade do corpo enfiada na noite do Brasil e
[da Rússia
porque as cabeças do poeta e dos brasileiros pertencem ao
[pensamento de Deus.

(*Poemas*, *PCP*. ,p. 93)

O poema apresenta como tema fundador a oposição entre carnalidade e espiritualidade e dele pode-se extrair três imagens que são constantes na poesia de Murilo Mendes : a relação entre amor humano e a busca de transcendência, pautada pela presença do feminino; a definição política do autor e sua opção religiosa, amalgamadas; o messianismo, como identidade poética alusiva à continuidade e completude que, em Murilo, define-se pelo anseio universal de "ser a soma de todos os corpos e de todas as almas", expressa o poeta em outro poema, "Universal".

Apesar de "Casamento" apresentar como tema fundador a oposição entre Catolicismo e Comunismo, não reforça as incompatibilidades entre as duas ideologias. Na busca de uma unidade esse texto reúne os dois pólos e promove sua fusão.

Imagens como a "dança" e a "música", que por si mesmas já evocam a harmonização de elementos díspares vão contribuir para a caracterização de uma continuidade. No tocante ao aspecto estilístico, os versos longos, o emprego freqüente do conectivo "e", a presença do gerúndio, o recurso do *enjambement* em alguns versos e até o uso de uma simples vírgula onde caberia o ponto – "que a música é gostosa, todas as mulheres saem pra rua" -, tudo isso indica uma busca de completude. Concorre também para o estabelecimento de um ritmo fluido, de andamento rápido – o poema pode ser lido quase que de um fôlego só.

O recurso da alegoria nos três versos iniciais prioriza o espaço da produção de sons em detrimento da reprodução animal posto que os

instrumentos – "violão", "foice" e "martelo" – se interpenetram e produzem uma "ninhada de sons". O uso de substantivos coletivos – "floresta", "povo" - , a freqüência dos plurais - a exemplo de "corpos", "cores", "mulheres", "astros", "carnes", "poetas", "operários"... -, as imagens da dança e do maxixe, são também recursos que indicam uma tendência à comunhão. As expressões verbais com idéia de unificação - como "entrou", "se misturam" e "enfiada" -, sugerem uma interpenetração que corrobora a necessidade do poeta de equilibrar coisas que parecem incompatíveis.

Apesar da freqüência de imagens de movimento brusco e da violência – versos 8 e 12 -, o poeta tenta até o último instante uma conciliação. Ironicamente, Murilo converte a ira da "revolução" no prazer da dança, a hediondez dos crimes de Lampião e Lenine transforma-se em motivo de glorificação e, por último, mesmo dividido ao meio, o poeta permanece inteiro: "e o poeta tem a metade do corpo enfiada na noite do Brasil e da Rússia".

Esta imagem de divisão plasmada na poesia de Murilo Mendes, remete tangencialmente a uma condição existencial marcada pela subtração, pela redução do ser, o qual está sempre em falta, sob o signo de referências essenciais. Se, por um lado a redução do ser tende a fragilizar, a esvaziar o universo do poeta, por outro, é dessa consciência explícita de si e dos outros homens que o poeta extrai a sua força expressiva, a sua razão de ser.

Na poesia de Murilo Mendes, o homem é o centro de onde emanam e para onde convergem todos os enigmas e espantos, todos os perigos de ser e de estar nesse mundo. Murilo Mendes, consciente da efemeridade da condição humana, da inutilidade da existência inscreveu em sua obra, um sofrimento pungente que atinge o eu lírico. Este é tomado por um desespero avassalador e cercado de uma solidão absoluta.

Em "O poeta na Igreja", o "mundo das formas" constitui um obstáculo à eternidade desejada pelo eu lírico, acentuando-lhe o desespero.

Entre a tua eternidade e o meu espírito
se balança o mundo das formas.
Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais
pra repousar nos teus caminhos perfeitos.
Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres, pronto.
Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade,
sitiado pelas imagens exteriores.
Todo o meu ser procura romper o seu próprio molde
em vão! Noite do espírito
onde os círculos da minha vontade se esgotam.
Talhado pra eternidade das idéias
ai quem virá povoar o vazio da minha alma?

Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,
pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,
seios decotados não me deixam ver a cruz.

Me desliguem do mundo das formas!

(*Poemas, PCP.* p.106)

O espírito vê-se prisioneiro das formas, as quais remetem tanto ao espaço delimitado da "igreja" quanto ao espaço delimitado do "corpo". São "imagens exteriores" cercando um eu interior, o do poeta, que anseia pelo infinito. Este anseio induz o poeta a se dirigir a um "tu" que prevalece, enquanto a vontade do poeta está inserida em círculos que se esgotam.

Apesar de o poema apresentar algumas imagens de movimento - "se balança", "ultrapassa", "romper", "cabeças virando de repente"-, as tentativas do poeta de se libertar, de romper o "molde" estão fadadas ao fracasso. Imagens de obstáculo - "formas", "linha de vitrais", "seios", "coxas", "ancas", "imagens exteriores", "moldes" – caracterizam a situação de limitação do ser. Até a inversão gramatical dos dois versos iniciais, realçando a preposição "entre", bem como a própria pontuação corroboram a imagem do obstáculo. Nos versos 5 e 6, a sucessão de vírgulas após o verbo "esbarra" parece reforçar a imagem de embate e sugere uma série de choques que se segue de uma imobilidade: "pronto". A leitura do poema é pausada e em cada período as imagens

repercutem no leitor antes que ele prossiga. É bastante sugestiva a interrogação final do verso 13, seguida de espaço em branco para dar início ao outro verso. A esse ritmo lento vem se sobrepor um tom melancólico reforçado pela interjeição inicial "ai". Deste modo, a predominância das imagens que remetem ao obstáculo ofusca as imagens de movimentos e o poeta tende à paralisia. Sabe, pois, o poeta que num mundo de formas finitas não pode haver alguém que venha suprir a ânsia de infinito de quem foi "talhado pra eternidade das idéias". Há no entanto, além do "tu", uma imagem que está acima do mundo das formas: a cruz. A cruz está do lado da "eternidade" e dos "caminhos perfeitos". A cruz aponta para o todo unificado, enquanto que o eu está circunscrito ao molde, ao "círculo" que aponta para o vínculo indissociável com o tempo. Daí o movimento brusco de "romper" o círculo. A plenitude da "cruz" contrasta com o "círculo" esgotado, com o "vazio da alma".

Julgando-se perdido e condenado em seu desespero, em outro poema "A danação", o poeta afirma que a pequenez da graça não pode impedir que ele se veja "esmagado pelo monumento do mundo".

A consciência poética é a peça fundamental da poesia de Murilo Mendes, poesia esta devassada pela experiência incitante e traumática da vida moderna. A consciência do eu lírico, nessa poética de desespero, quase sempre apresenta-se inquieta e ansiosa como nos versos seguintes:

> (.....)
> Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?
> Chorai sobre mim, sobre vós e sobre vossos filhos.
>
> A fulguração que me cerca vem do demônio.
> Maldito das leis inocentes do mundo
> não reconheço a paternidade divina.
> Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da igreja:
> Os anjos me transportam do outro mundo para este.
>
> ("A danação", *A poesia em pânico*, *PCP*., p.286)

Podemos comparar o mundo moderno a uma esfinge multifacetada, incisiva, a mirar-se no coração vibrante dessa poesia ansiosa por símbolos e signos que brotem dos registros primordiais do ser. A simbologia de grande parte da obra de Murilo Mendes busca o resgate da espécie, como a dos versos seguintes:

(.....)
Antes eu tivesse dormido um sono fundo
E o Criador fizesse nascer uma mulher do meu flanco,
Apresentando-me essa mulher filha da noite.
Ó Adão, só tu foste ao mesmo tempo pai, mãe, irmão, esposo e
[amante.

("O Primeiro Poeta", *A poesia em pânico,PCP.*, p.291)

Quero voltar para o repouso sem fim,
(.....)
Eu sofro a terrível pressão do que existiu,
Do que não existiu e do que existirá.
Eu mesmo aperto os três círculos do inferno
Neste trabalho de escavação do universo
Pelo qual me aproximo das origens.

("Antiguidade", *A poesia em pânico, PCP.*,p.309)

O tempo cosmogônico, os registros das origens são forças, ou formas evocadas pela poesia de Murilo Mendes, em grande parte como resistência e reação à situação adversa e mesmo caótica em que o eu lírico se encontra perdido. Isto reflete a busca da restauração de um sentido mais profundo e consistente da vida humana, que se sobreponha à marcação deteriorada do tempo presente. Assim, podemos ver nessa memória profunda, nessas imagens primordiais da poesia de Murilo Mendes o resgate de uma dimensão íntegra do ser que é sempre ameaçada pelo cotidiano da vida moderna, com seu ritmo acelerado e suas formas fragmentadas.

No poema "Meu grande grito" o poeta vaticina que o drama humano é composto dessa nostalgia de unidade e apresenta um ser marcado pelo

sofrimento dos impasses entre o tempo e a eternidade, entre o desespero e a esperança que nascem e morrem, num incessante ir e vir:

Pela força de abstração do tempo
Já gritei na hora da minha morte,
Já gritei um grande grito.
Esse grito deverá repercutir no espírito de todos os solitários.
De todos os poetas, de todos os tristes, de todos os desconsolados
Que irão nascer
E se prolongarão através das gerações.
Eu gritei um grande grito de amor e de abandono
Eu gritei
-AMO BERENICE E SOU ABANDONADO POR ELA E POR [DEUS-
Gritei meu lamento de separação de Berenice
Gritei meu grito de roubado da enorme poesia do seu corpo e [da sua alma
E meu inútil mas amoroso protesto
Ante o mistério da vontade de Deus que não a creou para mim.

("Notas e variantes" de *A Poesia em Pânico*, *PCP*.,p.1649)

O poema está a nos sugerir que a existência é temporalidade, contínuo ir sendo. O homem desesperado anseia por viver, por ser, por se definir, por se identificar. Acumula a experiência, nesta paixão de esgotar tudo o que lhe é dado perceber. Convencido de que existir é ir sendo, o eu-lírico abstrai o tempo e ecoa seu grito "AMO BERENICE E SOU ABANDONADO POR ELA E POR DEUS". O abandono por parte do amor terreno e pelo outro amor desperta o ser para a busca de transcendência. O grande grito é o malogro das esperanças desfeitas. No entanto, a limitação da vontade de possuir Berenice, Deus e a poesia estabelece a angústia. O estado de consciência conduz, simultaneamente, à plenitude de vida e do desespero.

No verso 4 o eu lírico permanece na frustração. Surge um conflito emanado da consciência da solidão e do desejo da solidariedade. O ser levará consigo o estigma da dor e do desespero, posto que o aleatório e o vazio do dia-a-dia carecem de um sentido. O grito é uma espécie de náusea, perante a dor do sentimento de abandono. É um protesto inútil mas amoroso, portanto,

consciente. Dá ao eu lírico uma medida de sua grandeza e fere fundo o âmago das esperanças perdidas, elevando-o à altura onde pairam "o mistério da vontade divina".

É justamente nessa consciência da fratura do ser que emerge um dos grandes universos expressivos da poesia de Murilo Mendes, ou seja, a recorrente articulação do vazio existencial, da perda de referências vitais, da falta irreparável, seja circunstancial ou essencial. Tal processo de esvaziamento da vida, de dissipação do ser transparece de maneira diversa na poética de Murilo Mendes: ora o eu lírico submerge num estado de pânico, como no poema "A danação", ora conforma-se, asceticamente, como em "Poema espiritual", transcrito a seguir:

Eu me sinto um fragmento de Deus
Como sou um resto de raiz
Um pouco de água nos mares
O braço desgarrado de uma constelação.

A matéria pensa por ordem de Deus,
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.
A matéria variada e bela
É uma das formas visíveis do invisível.
Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.

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.
A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.

(*A Poesia em Pânico, PCP.*, p.296)

O leitor conhecedor da religiosidade do autor, num primeiro contato com a obra, vê-se confuso em diferenciar, *a priori*, a persona do eu biográfico. No entanto, uma leitura mais aguçada permite compreender a

atitude poética: a excepcionalidade da doutrina "essencialista", uma das características marcantes no lirismo muriliano. Por ela, em *Poema Espiritual*, Murilo estabelece um eixo de equilíbrio entre as diferenças físicas e as metafísicas.

Murilo Marcondes de Moura[6] ao estudar os problemas específicos da lírica de Murilo Mendes, observou que o "conhecimento" e "representação" (transfiguração) da realidade são dois eixos que se equilibram e norteiam o compromisso estético muriliano. Aliás, esta visão se coaduna, também, com a essência da própria lírica atual. O eu moderno tem como uma das peculiaridades tornar-se um "eu" real, muito embora não esteja livre das convenções, do peso de sua biografia. O estabelecimento de relações é uma das formas de libertar-se:

> Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de captar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da idéia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano, etc., palavras extraídas da Bíblia quanto dos jornais, procurando mostrar que o social não se opõe ao religioso.[7]

A partir da citação acima, é possível compreender o cerne do projeto poético de Murilo Mendes, que ainda provoca estranhamento no leitor contemporâneo, sobretudo pela angústia do tom religioso expresso. "Poema Espiritual" enfatiza este aspecto através de um registro espiritualista dentro do lirismo agônico do autor.

A atitude reflexiva é a principal forma que o poeta busca para compreender a realidade espiritual que o circunda. Essa mesma atitude capta, também, um certo equilíbrio harmônico da realidade, que é a matéria, desfrutando suas possibilidades de forma objetiva, pela poesia.

---

[6]. *Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade*, São Paulo, EDUSP, 1995, p. 4.

[7]. "Notas e variantes". In: Lucciana Stegagnno Picchio.*PCP*, Rio de janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 1639

Uma das especificidades da lírica[8] é partir do individual para o universal. Ou seja, o conteúdo do poema expressa emoções e experiências individuais do sujeito, que por si sós, não pertencem a um único ser, mas a uma universalidade. A expressividade lírica não é resultante da incapacidade de comunicação dos outros seres, mas da exteriorização daquilo que ainda não foi desfigurado, não captado, o não apreensível e posto em submissão quer pelo homem quer pela sociedade.

O primeiro verbo do poema já introduz a idéia clara de que o fazer poético é experiência: sentir é um verbo que contém etimologicamente o termo experimentar, sinônimo de sensação física ou emocional. Nesta idéia sensitiva está presente a noção de que a arte poética é, também, fruto de um relacionamento com o objeto poetizado. Como Murilo sentiu seu poema? Foi a primeira pergunta feita para uma compreensão da experiência poética materializada no texto.

Iniciou-se a busca considerando que o autor apresenta as angústias do homem face ao desconhecido: a origem humana e sua relação com a divindade. A percepção do leitor é orientada pelo texto quando o poeta anuncia, ao longo do poema, três idéias intrínsecas ao homem em crise ontológica, desejando compreender os mistérios da relação entre o homem e Deus. As idéias do homem religioso, do homem filosófico e do homem vulgar ou comum são universais e podem coexistir numa mesma personalidade.

Na primeira estrofe, Deus é percebido como causa primeira da personalidade humana, a qual, por outro lado, considera-se indigna dele. O eu lírico vê-se impotente diante de um Deus absoluto. A impotência evidencia-se pelas expressões "fragmento de Deus", "resto de raiz", "pouco de água dos mares", "braço desgarrado de uma constelação".

---

[8]. Esta especificidade da lírica é defendida por Theodor Adorno. Cf. "Lírica e sociedade" in: *Benjamim, Adorno/Horkheimer/harbermas*. São Paulo: Abril (Os Pensadores), 1980. Pp.191-195.

No tocante ao limite humano, os termos destacados aludem, respectivamente, aos três elementos materiais[9] relacionados na segunda estrofe: terra, mar, ar. É uma referência ao pensamento religioso e cristão, portanto simétrico, que concebe o homem como um ser tricotômico formando uma unidade. O sujeito lírico sente-se como: "Um resto de raiz" uma referência ao corpo, enquanto parte material, visível; "Um pouco de água dos mares" remete à alma, centro das emoções; e "O braço desgarrado de uma constelação", referência ao ar uma alusão ao espírito *(pneuma)*, sopro de vida concedido pela divindade.

Em contrapartida, para o homem religioso (especialmente o cristão), Deus é a totalidade de todos estes elementos, é a força motora da existência, é a ordem necessária no caos da humanidade. Um caos que o poeta pretende ordenar através de seu lirismo. Nessa pretensão, Murilo introduziu na literatura brasileira o "estado de bagunça transcendental", conforme entende José Paulo Paes:

> O casamento dos contrários a que essa 'bagunça' aspira transluz na perspectiva apocalíptica por que contempla o mundo já então se precipitando na loucura da guerra: 'Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios levantam-se no ar para o bem e para o mal.[10]

Segundo Mário de Andrade[11], a visão religiosa de Murilo Mendes é agônica e "guarda a seiva de perigosas heresias"[12] por não expressar as verdades que se querem eternas na ortodoxia católica. O poeta, conforme o

---

[9].Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. ver o verbete "elementos" em *Dicionário de_Símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1990, pp. 360-163.

[10]. "O poeta/profeta da bagunça transcendente" in: *Os Perigos da Poesia e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p.174.

[11]. "A poesia em pânico" in *PCP*. P. 34.

[12]. Id. *Ibidem*,p. 33.

autor de *Macunaíma*, através de sua obra, conseguiu provar que "não se entregara ao recurso de uma paz, porém, se dera conscientemente à grandeza de mais uma luta"[13].

As heresias murilianas, ao nosso ver, extrapolam o imaginário religioso e ilustram o paradoxo estético de seu projeto artístico, que parte do estágio ético para o poético. No ético, encontram-se as imagens do desespero, onde predominam o limite da temporalidade, a consciência do bem e do mal, a tensão entre o particular e o geral. O fato é que na poesia de Murilo Mendes a noção de que o mundo e o homem estão em desequilíbrio é uma das raras certezas. Motivado pelo instante, pelo sentir, o lirismo de Murilo Mendes torna-se dissonante, gerando a tensão no poema. Para um sujeito que "emana" de Deus, o previsível é o encontro com a paz e não a inquietude de ser "o braço desgarrado de uma constelação".

Diante de tal constatação, o eu-lírico só pode se mostrar insuficiente, impotente para mudar as coisas e incapaz de aceitá-las. Só há um recurso único: o absolutismo da matéria revelando-se em poesia, que constitui uma característica do estágio poético. Neste estágio, Murilo nivela os extremos da polaridade que rege a existência: a eternidade se insere no temporal, o infinito cruza o finito, surge a consciência de estar perante o poder que criou o homem, permitindo-lhe vislumbrar o possível e a liberdade.

Na segunda estrofe de "Poema Espiritual", o homem toma conhecimento de Deus através de sua manifestação material. Em sua busca ontológica, o homem filosófico tende a fazer de Deus um objeto de especulação racional. Deus é um ente infinito, é o que é em si, e por si se concebe. É o fundamento do mundo, o doador da razão (concede poder de pensar a matéria), dá condição humana (a matéria transforma-se e evolui em obediência a divindade), mas é também o próprio mundo entendido em seu

---

[13]. Id. *Ibidem*, p. 33.

fundamento, posto que a variedade e a beleza da matéria apresentam-se como formas visíveis de Deus (versos 7 e 8).

Considerando as afirmações do parágrafo anterior como verdades possíveis e não absolutas, dois princípios filosóficos estão imbuídos: o *ex nihilo* para o homem, e o *homo mensura* para Deus. Para o primeiro princípio, no tocante às coisas criadas, segundo os preceitos do Cristianismo, o mundo foi criado do nada, por Deus. Entretanto, para o mundo natural, Murilo sugere que *ex nihilo nihil fit*, uma forma de negar, reinterpretando, o princípio cristão do mito da criação[14]. O fato de a matéria (visível) pensar, transformar-se e evoluir mesmo sendo por "ordem divina", já não prova a sua existência e descarta sua nulidade? A sua existência, também, não seria absoluta?

Por outro lado, a beleza da matéria advém de sua variedade, não da continuidade (v.7) e possibilita a revelação do *homo mensura*. Do homem na medida de todas as coisas que são enquanto são, e aponta para a idéia de perfeição atribuída a Cristo como filho do homem, no verso 9. Na terceira estrofe, o lirismo de Murilo Mendes tem a expressividade perceptiva do homem vulgar, do homem comum. O poeta destaca o modo como Deus se dá na existência quotidiana, quer de forma constante, como horizonte permanente de vida (v. 12-14), quer de forma ocasional, em meio às distrações (v. 10-11).

Nos versos 13-14 o poeta ressalta que a liberdade humana não é incompatível com a onipotência de Deus, ao contrário, é confirmada por ela. Se na 2ª estrofe, Deus concede condições evolutivas para existência humana, nos versos citados, o homem pode criar múltiplas condições para existência divina, quer através do espiritualismo, filosofia ou racionalismo material representados pelas imagens de ar, mar e terra,

---

[14]. Referimo-nos ao mito da criação conforme relatam os dois primeiros capítulos de "Gênesis", in: *Bíblia Sagrada*. São Pulo: Paumape Ltda s/d. pp. 5,6.

respectivamente[15]. Há, nestes versos, uma inclinação para um panteísmo cósmico reforçado pela hipérbole "mil versões dos pensamentos divinos".

O lirismo muriliano encarnando a percepção do homem comum, desprovida de imposições religiosas ou filosóficas, influi, com efeito, que por ter criado o mundo num ato de amor, unido a um ato de poder e de sabedoria, Deus outorgou ao homem uma liberdade da qual este pode usar constantemente. Uma liberdade que o força a aproximar-se ou distanciar-se de Deus, mas que lhe delega, em todo caso, uma dignidade suprema ou , de preferência, o limite humano - a criação poética (versos 15 e 16). Limite demarcado pela expressividade lírica, que, expressa não só uma experiência individual mas a de toda a humanidade.

Para Adorno,[16] a lírica não é intuição pura, mas há uma certa racionalidade dentro dela que lhe garante o seu próprio aspecto social, diferente do existente. Não é preciso buscar-lhe o social no que lhe é externo. "Implica o protesto contra um estado social que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo, e imprime negativamente esse estado na formação lírica..."[17] Assim, a lírica denuncia o que a ideologia social tenta ocultar. Isto posto, a sua motivação está na existência da sociedade individualista e atomística que lhe exige uma condição marginal para a sua autoconservação.

Em "Poema Espiritual", Murilo Mendes expõe sua visão teocêntrica da criação, acentuando que é possível ao homem conhecer a Deus a partir da criação, da matéria. É uma espécie de apologia aos escritos paulinos registrados em Romanos 1:20:

---

[15]. De acordo com Jules Boucher, estes três elementos, juntamente com o "fogo", constituem a base dos valores universais da existência humana. Cf. o verbete "elementos" in: Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, pp. 362-3.

[16]. *Op. Cit.* p. 195

[17] . Id. *Ibidem*, p. 195.

> Porque os atributos invisíveis de Deus, assim como o seu eterno poder como também a sua própria divindade, claramente se reconhecem, desde o princípio do mundo, sendo percebidos por meio das cousas que foram criadas (grifo nosso).

Na medida em que a imagem de Deus se torna clara através das experiências sensitivas, cognitivas e evolutivas da matéria e vivenciadas pelo homem, enunciadas nas estrofes 1 e 2, também a criação é libertada de enigmas. Deus se manifesta e se humaniza por intermédio de Cristo. De modo que, além da visão teocêntrica, exposta anteriormente, pode-se afirmar que o poeta insere uma determinante cristocêntrica da criação. Na relação entre Deus, a matéria e a criação pode, em lugar do "simples" nome de Deus, entrar o nome de Cristo.

Ao tratamento cerimonioso ditado pelo vocativo inicial "Cristo", no 9° verso, era de se esperar um distanciamento do evocador. No entanto, o termo sintático perdeu sua força para ganhar uma maior expressividade na explicação apositiva "dos filhos do homem". O poeta torna a divindade mais íntima entre os homens e, por isso, usa a segunda pessoa do singular "és", associada ao artigo definido "o", e ao adjetivo "perfeito". Implica numa compreensão de uma perfeição ordenada duplamente: por um lado há a perfeição absoluta e completa, a de Deus; por outro, a perfeição pura e simples, que é a matéria: o Deus encarnado no filho e nos outros "filhos do homem". O próprio poeta manifesta em *O Discípulos de Emaús:*

> A Encarnação do Cristo é na verdade uma segunda criação superior à primeira, pois que por ela podemos nos aplicar os méritos do próprio Deus, construindo a nossa regeneração.
>
> (*O discípulo de Emaús,PCP.*, p.848)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Ao declarar "Cristo, dos filhos do homem és o perfeito", Murilo propõe que a matéria/ criação está relacionada total e universalmente com Cristo, a sua natureza e a sua história só podem encontrar nele a sua última explicação. Assim, para quem se sente "fragmento", "resto", "pouco", "ser desgarrado" há um Deus humanizado em Cristo que é a completude.

Por outro lado, a um cristão convicto, esta hierofania seria apaziguadora. Não é o que acontece ao eu lírico. O encontro com o divino trouxe a incorporação do eterno no contingente, ambos em confronto. No espaço reflexivo do poeta (nos versos 10-11), convivem, ao mesmo tempo, Deus (o sagrado) e o sensualismo das mulheres (o profano), representado em imagens fragmentárias "pernas, seios, ventres e cabelos". Trata-se de um confronto necessário à vitalidade do poema. Há o fechamento para o individual a fim de possibilitar a permanência da universalidade do lirismo poético, libertando o sujeito do seu sentimentalismo, ou seja, há a realização do caráter social da lírica. E, por conseguinte, acentua-se o desespero.

A linguagem é tratada por Adorno como a responsável pela mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco nesta mediação. A linguagem na lírica não nasce como ideologia (não oculta), mas para revelar valores.

> Por isso a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde nada comunica, onde, ao contrário, o sujeito, que acerta com a expressão feliz, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta, por si mesma, gostaria de ir[18].

Pode-se depreender daí, que a linguagem lírica na modernidade encontra-se apoiada numa experiência individual que tem o poder de, ao mesmo tempo, tornar-se a voz da humanidade. O poeta passa a confundir-se

---

[18]. Theodor Adorno, *Op. cit.* p. 198

com a linguagem. A voz lírica não é alheia, estranha ou exterior ao sujeito, mas o integra, pluralizando-o.

No tocante à lírica muriliana, com muita propriedade, José Guilherme Merquior, considera Murilo como um "poeta deslocado na tradição dominante da lírica portuguesa"[19], exatamente pela sua capacidade de conciliar os contrários numa modalidade nova de realismo e de crítica. Para ele,

> Murilo percebe o mundo através de suas perturbadoras visões, lente de aumento para apreendê-lo melhor. Visionário-observador, é capaz de desenvolver toda uma estratégia de atenção, de alerta e de alarme; e é somente a poesia - nunca o poeta, a rigor - quem, na sua obra, entra em pânico. Porém, se a poesia entra em pânico, é por se ter aberto ao mundo, e por se ter agitado com ele.[20]

Tentando acompanhar o raciocínio de Merquior, pode-se entender a partir de "Poema Espiritual" que a expressividade lírica da linguagem muriliana é tratada sob tema do espiritualismo poético. Consiste em procurar no invisível a explicação da própria natureza poética. No ato criador de Murilo Mendes, ao menos neste poema, encontram-se duas substâncias de um espiritualismo ontológico[21], que se distinguem por seus atributos contraditórios, repelindo-se e fundindo-se em uma só unidade poética: o espírito e a matéria.

O espírito apresenta como características essenciais o pensamento e a liberdade. Afirmamos anteriormente que a atitude reflexiva do eu poético é indispensável para a vida do poema. A partir dela, advém a liberdade poética

---

[19]. "Murilo Mendes ou a poética do visionário" in: *A Razão do_Poema*, Rio de Janeiro, Topbook, 1996. P. 73

[20]. Id. *Ibidem*.

[21] André Haland, Ver o verbete "espiritualismo" in: *Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes, 1993 pp. 329-332.

de sublimar a poesia, libertando-a das coerções ideológicas, e quiçá, a concretude do seguinte desejo muriliano:

> Numa remota era poética talvez o homem venha a compreender que o universo é uma alegoria do espírito.
>
> (*O Discípulo de Emaús,PCP.*, p.848)

A matéria oferece como particularidades imprescindíveis a extensão e a comunicação do movimento da matéria poética, a própria substância artística. Nos dois últimos versos do poema, o poeta confia no seu poder de criação a ponto de propor o texto como espaço de realização absoluto. A matéria é a condição *sine qua non* à vida da poesia. Ao afirmar ser ela forte e absoluta, Murilo apresenta a noção de beleza e autonomia da arte poética, e dissolve as contradições e inquietações do sujeito no tocante à complexidade desta mesma expressão artística.

A poesia (uma das manifestações da linguagem poética) surge, nos versos 15 e 16, como intermediária entre a revelação da onipotência divina e a liberdade humana. A mediação, parece ser, uma condição que o ato criador impõe a si mesmo quando quer desembocar no puro absurdo. Para chegar à ordem de seu projeto poético, neste poema, Murilo passou pela mediação da ordenação de uma cosmologia divina e pelo caos da humanidade, produzindo, assim, a coexistência lírica do individual e do universal.

Assim, através do sentimento inicial destacado no primeiro verso do poema, o poeta revela um alto grau de lirismo e de espiritualismo, sugerindo que a essência da vida e da arte está nas sensações que o sujeito tem do universo circundante. Pode-se depreender, portanto, que os poemas modernos são símbolos vivos, cujo conteúdo verdadeiro, como diz Hugo Friedrich, "reside na dramática das forças formais tanto exteriores como

interiores"[22] São símbolos que reportam a uma estrutura profunda da natureza humana, esta enquanto entrelaçamento do eterno e do contingente.

Essa imagem de entrelaçamento, plasmada na poesia de Murilo Mendes, remete tangencialmente, vale repetir, a uma condição existencial marcada pela subtração, pela redução do ser, o qual está sempre em falta, sob o signo da perda de referências essenciais. Resta ao poeta, a busca do sentido no absolutismo da matéria, posto que "sem ela não há poesia".

---

22. *A estrutura da lírica moderna*, São Paulo, Duas Cidades, 1991, p.18.

Capítulo 3

CONSULTANDO O MITO

> O mito quando cruza o limiar do poema, recupera a inocência que perdera no compromisso com esta ou aquela ideologia abstratamente considerada[1].

A partir da citação acima pode-se perceber a complexidade que marca a trajetória sócio-cultural do mito na história humana. Na atualidade, o mito tem uma existência ou consciência dupla: no sentido negativo o mito torna-se passível de manipulação ideológica, apresentando-se como ilusão ou deformação da realidade, e "localiza-se na direita", conforme Roland Barthes[2] . Alfredo Bosi comentando essa frase de Barthes, observa que

> (...)**Direita** é toda violência potencial e sempre alerta em uma sociedade de classes.(...) A direita não é criadora; mas vale-se do mito e usa o tesouro da memória para 'resolver' verbal e emocionalmente as contradições de uma dada formação histórica[3].

Neste sentido, o mito manifesta-se como discurso ou recurso ideológico, fala alienadora e manipuladora da consciência das massas.

Por outro lado, em seu sentido positivo, o mito atua como força agregadora no ambiente conturbado da vida contemporânea, prestando-se como

---

[1].Alfredo Bosi, *O ser e o tempo na poesia*, São Paulo, Cultrix,1993, p. 153.

[2]. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987. p. 168.

[3]. *Op.Cit.* p. 151

elemento simbólico reintegrador das complexas esferas existenciais do homem. Assim, o mito manifesta-se como fala inocente atualizadora da vida em suas dimensões efêmeras e eternas. Destarte, Alfredo Bosi acrescenta:

> Reinventar imagens da unidade perdida, eis o modo que a poesia do mito e do sonho encontrou para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver.[4]

O mito, em seu sentido positivo, ergue seus templos simbólicos para além do discurso racional, catalogador da realidade sensível. Ele habita camadas pré-lógicas da consciência, zonas do sentido tocadas ou vibradas somente pelas cordas simbólicas[5] que compõem, entre outras formas do transcender (como a religião e o amor), o mito e a poesia. Octavio Paz considera que

> A recitação poética é uma festa: uma comunhão. E o que se reparte e recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que a recriação do instante original. Assim, o exame do poema nos leva ao da experiência poética. O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa.[6]

Nos templos da visitação e recitação mito-poética o homem se recorda em sua

---

[4]. *Op. Cit.*, p. 155.

[5].Segundo Jean Chevalier, o símbolo vivo "supõe uma função de ressonância. [...] A função de ressonância de um símbolo é tanto mais ativa quanto melhor se ajustar o símbolo à atmosfera espiritual de uma pessoa, de uma sociedade, de uma época qualquer". *Dicionário de Símbolos*,Rio de Janeiro, José Olympio, 1990, p. XXX.

[6]. Na versão original tem-se: La recitación poética es una fiesta: una comunión. Y lo que se reparte y recrea en ella es la imagen. El poema se realiza en la participación, que no es sino

unidade original, se recria em comunhão com o cosmos gerador da vida. Tanto o mito como a poesia se constituem num modo de falar sobre o homem que se distingue da fala racional, pois ambas nutrem-se de símbolos que repercutem na estrutura cognitiva e espiritual do homem, símbolos que transitam, ou melhor, dão livre trânsito às forças originais que velam e desvelam a existência humana.

Outro aspecto importante que aproxima o código mítico do poético é a articulação que ambos fazem do tempo. Segundo Mircea Eliade

> (...) ao 'viver' os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo 'sagrado', ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável. (...) É por isso que se pode falar no 'tempo forte' do mito: é o tempo prodigioso, 'sagrado', em que algo de **novo**, de **forte** e de **significativo** se manifestou plenamente.[7]

O poeta moderno, em meio às pesadas e alienantes estruturas da vida contemporânea, submerso no tempo alucinante ditado pelos mecanismos tecnológicos e sociais, busca reconstruir um tempo sagrado. Um tempo que lhe sirva de reduto de onde promanam as forças restauradoras do sentido primordial da vida, as energias primordiais do ser e a integridade da vida. Reduto onde se abrigam não só o tempo, mas os símbolos sagrados que movimentaram o mito e a palavra poética, ou a palavra mito-poética que se quer fundante do ser, ao mesmo tempo em que se revela.

Para Mircea Eliade, é preciso conhecer os mitos, pois através deste

---

recreación del instante original. Así, el examen del poema nos lleva al de la experiencia poética. El ritmo poético no deja de ofrecer analogías com el tiempo mítico; la imagen com el decir místico; la participación com la alquimia mágica y la comunión religiosa" .*El Arco y la Lira*, México, Fondo de Cultura Economica, 1998, p. 117

[7]. *Mito e realidade*, São Paulo, Perspectiva,1998, p.21-22.

conhecimento pode-se "aprender o segredo da origem das coisas. Em outros termos, aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem"[8]

Esse retorno à origem, de grande importância nos mitos das sociedades arcaicas, é também fonte de criação poética bastante fecunda, sobretudo quando a linguagem busca mais radicalmente a sua face mágica, encantatória. Podemos dizer que, pelo mito, a poesia traz para o palco da linguagem o teatro da vida em sua gênese. O poeta traz preso à palavra o sabor original das coisas que toca, recriando-as. O retorno à origem, diz Mircea Eliade, "oferece a esperança de um renascimento"[9], esperança essa evocada na poesia de Murilo Mendes, que se volta para o sentido da criação poética. E aqui podemos tomar a palavra criação em dois sentidos, o poético e o mítico, evidenciados como característica fundante da poesia de Murilo Mendes. Primeiro, a criação no sentido metalingüístico da poesia que, em Murilo, aparece não como tema, mais como uma estrutura que se sabe fatalmente linguagem em busca de ser explicitada. Segundo, a criação no sentido mítico, cosmogônico, evocada pela referência às origens na procura da harmonia entre os opostos.

Ernest Cassirer defende que há na palavra uma função essencialmente sagrada. Para ele,

> [...] a palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como instrumento utilizado por ele, quer diretamente como instrumento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provém[10].

---

[8]. *Op. Cit.* p.18

[9]. Id. *Ibidem.*

[10]. *Linguagem e Mito,* São Paulo: Perspectiva, 1985. P., *65*

A palavra, para Cassirer, "tem que ser concebida, no sentido mítico, como ser substancial [...] antes que se possa considerá-la no sentido ideacional, como órgão do espírito, como função fundamental da construção e articulação da realidade espiritual"[11]. É com esta força da linguagem mito-poética que Murilo Mendes consulta o mito, e interroga "o céu que marcha" na busca de sua expressividade poética, conforme denotam os dois primeiros versos do poema "Beira-mar"[12].

É nesse contexto simbólico que irmana mito e poesia desde os seus fundamentos básicos – os impulsos do comportamento mimético para o poético – que tentaremos abordar a poesia de Murilo Mendes. O audacioso ato de Eros na unificação entre os seres, a desesperada luta de Jacob por sua identidade e o especular mito de Narciso na infinita e complexa busca de si mesmo serão as três matizes míticas desta incursão textual.

As forças desses três mitos articulam-se na poética de Murilo Mendes, compondo um desafiante universo simbólico expressivo que se caracteriza pelo tenso jogo dialético entre o caráter modelador, atemporal, primordial da linguagem mítica e o caráter dispersivo, efêmero e circunstancial do mundo moderno, historicamente marcado pela secularidade. A poesia de Murilo Mendes milita nesses dois universos, distintos mas articuláveis, bebendo nas fontes sagradas e simbólicas do mito as energias que fortalecem o proceder poético. Entre diversas outras evocações (sobretudo cosmogônicas e escatológicas), o poeta revela-se afetado por componentes mítico-temáticos e simbólicos de Jacob, Narciso e Eros.

---

[11].Id. *Ibidem*, p. 79.

[12]. O poema será trabalhado quando estivermos relacionando a poesia de Murilo Mendes ao mito de Narciso.

3.1 - DO MIMÉTICO AO POÉTICO

> A cultura dá um sentido à natureza, a poesia atribui-lhe múltiplos sentidos, pois se faz nas fronteiras móveis do mundo e do sujeito. A poesia transforma a natureza em paisagem, dá-lhe alma, dá-lhe voz.[1]

A noção de mímesis ocupa um dos lugares centrais na especificação da natureza da obra de arte. Apesar de sua origem apontar para os primórdios da civilização grega - sobretudo a Platão e a Aristóteles -, nos dias hodiernos, filósofos e literatos (que se dedicam ao estudo do pensamento estético e/ou filosófico) têm se empenhado em caracterizar o questionamento a que o conceito de mímesis vem sendo submetido já há algum tempo.

A idéia da mímesis como comportamento mítico - mágico encontra-se na *Dialética do Esclarecimento*(1985), especificamente no "Excurso I: Ulisses ou Mito e Esclarecimento" . Nele, Adorno e Horkheimer analisam a *Odisséia*, de Homero, e começam por retomar, *a priori*, a crítica platônica concernente à passividade do sujeito perante as influências exteriores, ou seja, a mímesis como simples representação artística. Representação marcada pela ausência de um distanciamento crítico entre o sujeito e aquilo que ele quer representar ou com o que se identifica. O trecho a seguir permite uma aproximação entre o pensamento platônico e o de Adorno e Horkheimer:

> (...) a epopéia mostra-se ligada ao mito: as aventuras têm sua origem na tradição popular[...]. A assimilação habitual da epopéia ao mito - que a moderna filosofia clássica, aliás, desfez - mostra-se à crítica filosófica como uma perfeita ilusão.[2]

---

[1].Aristóteles, *Poética*, Porto Alegre, Globo, 1966, p. 71.

[2]. "Excurso I: Ulisses ou Mito e Esclarecimento"in: *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 53.

No contexto platônico[3], a mímesis está relacionada com este aspecto ilusório da realidade, sendo ela mesma confrontada a dois tipos de realidade. O primeiro diz respeito à realidade do mundo das idéias ou formas. É o mundo das essências em si mesmas que ao manifestar-se, pela representação, reduz-se a sombras. O segundo tipo é a realidade das aparências - imitação realizada pela arte: cópia, representação do mundo das idéias (aparência de verdades). É uma representação em terceiro grau e está bastante distante do mundo verdadeiro das idéias.

A razão ocidental recusa esta noção de mímesis como comportamento mítico-mágico, e oferece à humanidade a esperança de uma libertação do medo primitivo ante a natureza ou ao que lhe é exterior - o esclarecimento. No entanto, tal promessa escapa ao homem pois, na tentativa de libertá-lo da magia, o esclarecimento assemelha-se ao mito no que diz respeito ao processo de dominação e violência, e desenvolve um novo tipo de barbárie: o desencantamento do mundo, pela razão.

O homem primitivo encontrava diante de si uma realidade desconhecida e desconcertante - a natureza. Sua razão exigia uma ordenação mental daquela realidade para conviver e sobrepor-se a ela. O mito foi esta ordenação primeira. No conhecimento mítico só havia um plano: forças da Natureza, forças divinizadas, homens e animais atuando num mesmo nível. A consciência se confundia com as coisas e não se destacava do mundo exterior. Era um procedimento de adaptação orgânica, precisa e vital para a humanidade. No entanto, à medida em que o homem progredia no processo de compreensão do mundo exterior, esta forma comportamental de adaptação foi substituída pela força do trabalho manipulado, maquínico, administrado, culminando na violação da natureza, pelo homem. Era necessária, portanto, uma reconciliação entre o homem e a natureza.

---

[3]. Platão, "Livro décimo" in: *A República*, São Paulo, Hemus, s/d., pp. 271-4.

Deste modo, a mímesis primeira, que antes era uma forma de comportamento prazerosa - marcada pela imitação da natureza -, tornou-se o proibido, o recalcado (no sentido freudiano) sob o qual se constrói a civilização, dando origem à razão esclarecida ou à maioridade humana. Assim, na ânsia por explicações da realidade, a mímesis tornou-se para o homem uma aquisição de saber. Um saber caro e dolorido que incita à procura por novas explicações sobre a realidade. Nessa busca, o homem para se tornar civilizado, tenta se libertar de sua identidade primitiva com a natureza através de duas maneiras: pela magia e pela ciência. Ao mesmo tempo, tenta ocupar um pólo de destaque encarando o mundo exterior como objeto de sua reflexão.

Na epopéia homérica, Adorno e Horkheimer analisam os sacrifícios de Ulisses e vêem neles os elementos essenciais para o primeiro tipo de libertação mencionado anteriormente (a vitória sobre o mito) e consequentemente a abertura do caminho para a razão: o logro, a astúcia e a racionalidade.

Através da história de Ulisses é possível perceber o quanto o conhecimento mítico arcaico era limitado. Não permitia dedução, raciocínio, cálculo, nem qualquer possibilidade de se extrair dele alguma conclusão. Servia apenas para explicar um fato e se encerrava aí. A narrativa de Ulisses, apresenta a outra faceta do processo evolutivo da razão humana. Não se trata de um herói mítico, mas da constituição de um sujeito que se torna autônomo por possuir qualificações específicas: sabedoria, inteligência, astúcia e prudência. Valores superiores aos encantamentos de Circe, à divinização prometida por Calipso, à beleza e à juventude da princesa Nausicaa que estão fadados ao campo do mimetismo mágico.

O logro e astúcia de Ulisses são, de certa forma, racionais. Impulsionado pela racionalidade, ele renuncia à posição de dominador (senhor) sobre a vítima, assimila-se a um morto e desta forma "preserva sua vida

por uma imitação mimética do amorfo"[4]. Neste sentido, o comportamento mimético apresenta-se como o recalque de uma mímesis arcaica que é ao mesmo tempo ameaçadora e prazerosa. As dolorosas/prazerosas experiências náuticas de Ulisses tornaram-no mais sábio para exercer o poder. Esta "renúncia senhorial" é o cerne mesmo da reconciliação.

A possibilidade de reconciliação entre o homem e a natureza decorre da necessidade que o homem tem de superar os comportamentos miméticos arcaicos. O indivíduo, ao tentar controlar a natureza (pela magia), reage através de estímulos biológicos - o medo - e assimila-se a um morto. Essa reação aterrorizante precisa ser vencida e é substituída pelo trabalho reflexivo, que tem como resultado a superioridade de um sujeito racional e distante da "originalidade" da vida primitiva.

A reflexão, entendida como trabalho do pensamento, possibilita ao sujeito "recriar o mundo fora dele a partir dos vestígios que o mundo deixa em seus sentidos"[5]. Assim, refletir, pensar não é simplesmente seguir uma regra de lógica mas é um retorno do sujeito sobre si mesmo. Neste retorno, não há mais magia, violência ou nulidade. Há uma tentativa de corrigir os excessos aterrorizadores, tanto do esclarecimento (*Logos*), quanto da irracionalidade (mito) - a reconciliação.

A reconciliação pela mímesis implica em estabelecer uma relação de afinidade com a natureza e a arte, que Adorno e Horkheimer denominam de comportamento mimético. Neste comportamento, a arte surge como uma segunda cultura. Nela, o sujeito (entenda-se como aquele que é capaz de agir por si mesmo) é, ao mesmo tempo, o agente transformador e produtor da obra de arte. A ação do sujeito possibilita uma reconciliação entre razão e mímesis, embora fique no limiar da dialética e não apenas no comportamento

---

[4]. Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Op. Cit.*, p. 71.

[5]. Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Op. Cit.*, p. 199

mimético. Aliás, o movimento dialético que exige uma reflexão constante por parte de quem usa o pensamento para expressar verdades artísticas e filosóficas - no qual o espaço da diferença é respeitado sem violência ou dominação -, parece ser um grande achado no conceito de mímesis tratado por Adorno e Horkheimer. Este conceito não pode ser entendido como magia ou regressão, mas como "uma dimensão essencial do pensar, esta dimensão de aproximação não violenta, lúdica, carinhosa, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve"[6].

Assim, enquanto a civilização tornou-se o produto do recalque, do controle e da manipulação resultante da violência causada pelo distanciamento entre o homem e a natureza, o comportamento mimético de que falam Adorno e Horkheimer é o que resta ao homem para o estabelecimento de uma relação de afinidade com a natureza e/ou seu Outro. Este comportamento pode ser retomado pela arte, por ela possuir uma certa autonomia em relação ao mundo exterior, conforme Adorno afirma em sua *Teoria Estética*:

> A arte é o refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado[7].

A autonomia da arte (se é que ela existe) é, pois, o seu modo de realização de uma outra razão, de um saber outro que se distancia da ideologia dominante e deste modo acaba por questioná-la, sem, no entanto, ofuscar a arte.

Mostrar como esse aspecto do comportamento mimético, aqui apresentado, se dá no "Poema dialético" é difícil e complexo. Parte da

---

[6].Jeanne-Marie Gagnebin. "Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamim" in: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 103

[7]. *Teoria Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1982, p. 68.

demonstração tentaremos fazer, buscando focalizar o problema do sujeito lírico que, na modernidade, apresenta-se múltiplo e desagregado, impregnado pela subjetividade.

1

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

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

2

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

Nada poderá se interromper
Sem quebrar a unidade do mundo.

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

3

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.
Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror.

Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos,
Comeram o pó e beberam o próprio suor,
Não se banharam no regato livre.
Entretanto, a transfiguração precede a morte.
Cada um deve assumi-la em carne e espírito
Para que a alegria seja completa e definitiva.

4

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

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectação
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.
Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora é coletiva.

(*Poesia Liberdade*, *PCP.*, p. 410)

Num olhar ao seu conjunto, o poema apresenta 4 partes, contendo 8 estrofes de versos livres, com as quais o poeta descreve a imagem da própria construção poética, acompanhada de uma reflexão geral sobre o destino do homem. Entretanto, como se configura essa imagem ante o comportamento mimético a que chamarei de mítico-poético?

O primeiro aspecto poderia ser definido como um estado ao qual o artista (poeta) revela, na sua obra, o inefável, o secreto, o oculto. É a revelação de uma transcendência à condição humana. Uma volta à palavra original. Neste estado, a linguagem apresenta a ordem das palavras, dos sons, das cores e aparece como criadora de uma ordem ao mesmo tempo fechada e aberta, singular e universal, antiga e fora do tempo.

No "Poema dialético", à primeira vista ausente do poema, o sujeito lírico se mostra apenas sob a forma da consciência reflexiva que expressa a compreensão humana do próprio destino da humanidade, tal como se pode ver a partir do título do poema. Isto significa que o sujeito lírico se situa num ponto

especial de reconhecimento do procedimento poético, de onde pode descortinar o ciclo dinâmico da vida (terceira e quarta estrofes) e sua pausa (quinta estrofe) a que estão fadados a submissão e o destino dos homens.

No comportamento mítico-poético, a metáfora tem valor de metamorfose. Até certo ponto, no "Poema dialético" as imagens não têm sentido simbólico, são tão reais como num ritual mítico. No entanto, elas afetam o leitor na medida em que conseguem comunicar essa realidade supostamente mítica. Murilo inicia seu poema negando a concretude da existência das formas, não só as poéticas, mas todas as formas de vida. Por elas estarem "em esboço" e "em transformação", torna-se impossível uma compreensão de suas atuações no universo, enquanto este "marcha para a arquitetura perfeita". O movimento que perturba a cristalização das formas poéticas cria no poema uma dissonância que é índice das dissonâncias da vida moderna. A vida e o sujeito modernos manifestam-se móveis, deslizam de transformação em transformação, ora numa, ora noutra forma. Essas instabilidades são marcadas na linguagem do poema como cicatrizes que testemunham a complexidade das forças repressivas (tal qual se descreve na quinta estrofe) e libertadoras (sexta estrofe) em jogo na construção textual.

A expressão metafórica "árvores profanas" contém a imagem da repressão. Ou seja, a atitude libertadora que a arte instaura foi profanada pelo avanço da civilização, não permitindo que muitos ouvissem a "música nascer do farfalhar das árvores". Ao contrário, o progresso da civilização valeu-se da barbárie e reprimiu a capacidade de reflexão e esclarecimento da humanidade. Entretanto, o poeta conclama não só os que ficaram de fora da barbárie, se é que alguém lhe escapou ou escapa, como também os próprios barbarizados, para um reinvestimento no espaço artístico representado na lira antiga das árvores profanas. Este espaço não é outro se não o da própria mímesis.

Ao afirmar na segunda estrofe que a lira possui uma música secreta pertencente ao ouvido de todos, pode-se perceber uma aproximação entre o pensamento de Adorno e a poética de Murilo Mendes. A expressividade artística

extraída, metaforicamente, da lira antiga também é aterrorizadora e prazerosa, no entanto, não é repetitiva: a lira é antiga, porém revificada através de cada nova expressividade poética. Desta forma, o sujeito lírico é mais fortalecido para resolver as tensões estabelecidas nas relações entre ele e a realidade que o circunda. O fortalecimento possibilita uma poética redimida provinda da reconciliação entre o homem e a natureza.

Tentando olhar a partir do mesmo ângulo que o poeta, o processo histórico e os ciclos da natureza parecem se confundir num mesmo devir perene, que tem ao mesmo tempo o ritmo cíclico/dialético de destruição (verso 1) e regeneração (versos 9 e 10) a que está submetida a existência do homem.

No limiar deste ritmo pode-se encontrar alguns aspectos do comportamento da reconciliação/redenção, que se caracteriza pela manifestação da aspiração artística a uma liberdade subentendida pelo desejo de criação poética através de uma auto-reflexão por parte do "eu" criador. As imagens de redução (versos 21 e 22), de diminuição (verso 23), de diafanidade (versos 28 e 29) e de desaparecimento (versos 24 a 27 e 30) conotam enrijecimento. Mas antes de alcançar a "morte" há um processo lógico de passagem: conhecimento do próprio abismo (verso 34). Esse conhecimento pode ser a morte ou a redenção. Daí a necessidade de "polir sempre o candelabro que o esclarece", metáfora do pensamento reflexivo sobre si mesmo: única atitude que impede a morte do sujeito lírico.

No poema em apreço, especialmente na quinta estrofe, a visão poética isola um pormenor do processo de civilização para o rever com uma intensidade tal que enquadra sua visão no primeiro aspecto do comportamento mimético abordado no início da leitura desenvolvida aqui, ou seja, uma mímesis como reprodução do real encarnada no comportamento mítico-poético. É possível perceber a idéia de que o espaço social-político-econômico e cultural é um espaço caracterizado por relações objetivas e visíveis, estruturado por identidades estáveis e atravessado por significações mais ou menos transparentes. Nesse espaço, não há lugar para a reflexão e sim para a

imediatez da técnica. Sem dúvida, é essa a realidade que, num nível mais evidente aparece aos olhos da humanidade quando contempla a civilização instituída e sua perspectiva de progresso. Contudo, o sujeito lírico aponta para um outro caminho a ser enveredado pela humanidade transfigurada: a reflexão. O poeta sugere que a realidade é sempre mais móvel, menos totalizada e mais aberta, onde não existem entidades fixas, mas mutações contínuas, que precisam serem conservadas pelo "polir [..] do candelabro que esclarece o abismo".

Assim, associando realidade móvel a uma auto-reflexão poética Murilo Mendes dá um novo alento à poesia modernista brasileira, já numa segunda fase do movimento, porque retoma e modifica as propostas anteriores. Dos autores que o antecederam, ele recupera o vou-me-emborismo, o legado baudelaireano e rimbaudiano presente na poesia nacional, para transformá-lo em um desdobramento dialético, representado por um constante impulso de estar no mundo. Em sua poética, a exemplo do "Poema dialético", Murilo associa preocupações filosóficas à ousadia formal, imprimindo-lhe um sentimento de universalidade, na medida em que focaliza o sujeito e suas perplexidades metafísicas. Esta preocupação com o sentido último da existência, indo além do que mostram as aparências, torna sua obra de interesse universal .

Ponderando as indicações do comportamento mimético no "Poema dialético", é possível concluir que a reconciliação entre razão e mímesis operacionalizada pela arte provoca um impacto na sociedade civilizada ao não identificar-se com ela. A arte possui uma autonomia que não se quer perene, mais exista, marcando presença, impulsionando aqueles que a percebem como uma reflexão e, com ela, a possibilidade de redenção. A arte torna-se, pois, um reduto do comportamento mimético, ou seja, um lugar possível para se sair da angústia da violência mítica, da barbárie do esclarecimento e alcançar a redenção.

3.2 - A POESIA TANTO DESCE QUANTO SOBE

Quem ainda hoje se dispuser a procurar um sentido ontológico para o homem no universo literário bíblico, encontrará no primeiro livro da *Bíblia Sagrada*, "Gênesis"[1], uma personagem que representa claramente os baixos e altos da natureza humana. Esta personagem é Jacob, o enganador, que ao lutar com Deus, é transformado em Israel – o príncipe.

A aventura exemplar de Jacob tem início quando ele trapaceia com seu irmão mais velho, Esaú, e compra-lhe o direito de primogenitura. Após enganar Esaú, Jacob empenhou-se em receber de Isacque, seu pai, o direito conquistado. Enquanto Esaú estava caçando um cabrito para preparar um guisado para Isacque, Jacob, com a ajuda de sua mãe Rebeca, fez-se passar por seu irmão. Vestiu as roupas de Esaú, e, tendo em vista que seu irmão era coberto de pelos e ele não, cobriu as mãos e a lisura do pescoço com a pele dos cabritos que Rebeca matou. Após saborear a iguaria, Isacque, satisfeito, abençoou Jacob. Esaú, ao regressar da caça, sentiu-se traído, buscou matar o irmão. Jacob viu-se forçado a fugir e foi para Padã-Arã a fim de escolher sua esposa.

Em sua peregrinação para Padã-Arã, Jacob usou uma pedra por cabeceira e adormeceu. Sonhou com uma escada que tocava os céus por onde anjos desciam e subiam. Em seu êxtase, Jacob ouviu a voz de Deus prometendo-lhe que lhe daria a possessão daquela terra –em suas extremidades cardeais –a ele e à sua descendência. Ao acordar Jacob reconheceu sua limitação e, antes de prosseguir viagem, erigiu um altar a Deus, ao qual chamou de Betel. Continua a viagem e chegando a Padã-Arã, constitui sua família.

Após encontrar anjos de Deus em Manaim, Jacob enviou

---

[1]. Capítulos 25 a 33, in: *Bíblia Sagrada*. Trad. de João Ferreira de Almeida, São Paulo - Rio de Janeiro: Paumape, Ltda. s/d, pp. 22-31.

mensageiros a Esaú, em Edom, transmitindo-lhe o desejo de reconciliação. Acompanhado de suas duas mulheres, duas servas e onze filhos, Jacob foi ao encontro do irmão e, ao passar pelo vau de Jaboque, travou uma luta com Deus, conquistando a mudança de nome e o encolhimento do nervo da coxa. Para Robert Conffignall[2], as semelhanças entre o sonho e a luta com Deus são evidentes, pois ambas são noturnas: o sonho, deu-se depois que "o sol havia se posto" (Gênesis 28:11), e a luta "até surgir a aurora" (Gênesis 32:25).

Avançando em sua leitura simbólica do mito, Robert Couffignall diz que os mitos bíblicos divergem dos gregos, pois que nos primeiros, o homem é

> (...) convidado por Deus a superar seus desejos secretos e chegar à plena posse de si mesmo no reconhecimento de seu pai celeste. [...] como todo texto bíblico, este é religioso por excelência, unindo a terra e o céu, o humano e o divino. [3]

Que forças teriam obrigado Jacob a persistir em lutar contra o irmão, contra o pai e até contra Deus para ser abençoado? Aceitando a narração mítica em seu nível descritivo vê-se que Jacob não tem escolha: submeteu-se ao poder normativo de Deus que, antes do seu nascimento, profetizara que ele suplantaria seu irmão. Mas, uma outra dimensão simbólica desse mito podemos ver no trabalho incansável desse ser usurpador: o esforço humano para superar-se. E, para construir um sentido existencial, Jacob estava sempre em fuga. Nesse trabalho fugidio, ele continuava sua luta pela vida, negando a morte, a estagnação.

---

[2]. "Jacó" in; Pierre Brunel (org), *Dicionário de Mitos Literários*, Rio: José Olympio, 1997, p. 512

[3]. *Op. Cit.*, p. 513

> Tal como acontece com Jacob, o homem moderno está sempre sob o ataque e uma ameaça de morte que vem do exterior, ao mesmo tempo que, em seu interior, experimenta um enfrentamento não menos estafante entre o instinto de morte e a aspiração à vida, entre o espírito de mentira e o espírito de verdade; para reintegrar o espírito, é preciso passar pelas provas de uma iniciação, ao termo da qual o homem poderá 'pôr-se de pé', receberá um novo nome, como Jacó que renasceu chamando-se Israel. [4]

É este arquétipo de Jacob, herói consciente e duelador, trabalhando incessantemente pelo seu ideal, que nos interessa aproximar dos empenhos e impasses de alguma poesia de Murilo, que por sua vez inscreve-se na práxis da lírica moderna, a poesia da consciência vigilante, crítica e auto-reflexiva.

Agora, outra questão se põe: que tem a ver a poesia lírica moderna e mais precisamente a de Murilo Mendes com este mito de Jacob? Diríamos, desde já, que a forma arquetípica desse mito de resistência apresenta-se como um dos substratos simbólicos que justificam o acontecer poético nos conturbados tempos modernos, moldando a sensibilidade e a dramaticidade da auto-referência poética diante da obliteração enquanto totalidade significativa.

Ao voltar-se para si, buscando a sua face, a poesia moderna também busca reconstruir uma imagem do mundo, ou melhor, ela reflete e ao mesmo tempo refrata os impasses fundamentais do homem. Ao lutar com a palavra, antes que chegue a aurora da revelação poética, o poeta adquire consciência do seu ato diante do mundo. Ato que é uma forma de resistência e transcendência; uma busca que é também destino, ponto de chegada, ponto de encontro e reencontros.

Em sua tendência geral, o poema lírico moderno conduz um fio de imagens que marca a sua entrada no labirinto da linguagem poética e,

---

[4]. Robert Couffignall, *Op. Cit.*, p. 515-516

apontar o caminho de volta, na verdade conduz ao interior de um labirinto maior, o da existência humana emaranhada na linguagem. A esse respeito Octavio Paz constata que

> A imagem transforma o homem e o converte, por sua vez, em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. O homem, desgarrado desde o nascer, se reconcilia consigo quando se faz imagem, quando se faz outro.[...] A poesia põe o homem fora de si e, simultaneamente, o faz regressar a seu ser original: o faz voltar a si. O homem e sua imagem: é ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. [5]

Nesse contexto, o poema manifesta-se como um lugar privilegiado, fecundo de faces e falas diversas, pois a ponte da leitura que conduz ao mundo do fazer e do existir humanos, o mundo da história, é a mesma que conduz esse mundo de volta ao seu interior, ou seja, ao interior do poema. Fecha-se, assim, um círculo estranho no qual a linguagem, que deveria traduzir o universo humano, encena diante de si a própria existência. Homem e poesia se fundem, se confundem na metapoesia moderna, como Jacob tornou-se uma fusão de Esaú e Jacob na busca de um sentido - Israel, o poeta moderno, busca construir um significado para a vida.

Assim, poderíamos dizer que a poesia lírica, sob esse signo do eterno retorno do mesmo, reflete o drama de Jacob, ou seja, a ascensão e queda da linguagem humana, atuando nos limites da representação do mundo e da

---

[5]. Na versão original, tem-se: "La imagen transmuta al hombre y lo convierte a su vez en imagen, esto es, en espacio donde los contrarios se fundem. Y el hombre mismo, desgarrado desde el nascer, se reconcilia consigo cuando se hace imagen, cuando se hace outro.[...] La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a ser original: lo vuelve a sí. El hombre es su imagen: él mismo y aquel outro. A través de la frase que es ritmo, que es imagen, el hombre – esse perpetuo llegar a ser – es. La poesía es entrar en el ser". *El Arco y la Lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 113.

auto-referência (fala e afasia), buscando uma imagem de mundo nos abismos de suas imagens e miragens.

Há na lírica moderna, uma linguagem, como o próprio homem, compelida a se reelaborar a se renomear, a confrontar seus valores em ritmo e lutas alucinantes. Uma linguagem pejada de símbolos e espantos, de buscas e vazios, que "tanto desce como sobe...", como se pode ver em "Novíssimo Jacob":

NOVÍSSIMO JACOB

Antes de eu nascer tu velavas sobre mim
E mandaste teu anjo substituir minha mãe morta
Ele me continha quando eu corria à beira mar
Ou quando me debruçava sobre o abismo,
Cantava serestas e acalantos
Para aplacar minhas horas de pedra.
Às vezes uma vasta sombra atravessa os dias:
E de noite eu ouvia claramente os passos do serafim
Perderem-se nas estrelas do céu.
Mais tarde uma mulher ao meu lado
Tinha um esboço de asas nas espáduas
E na minha alma diminuíam os cuidados do tempo.

Manda-me de novo teu anjo
A fim de lavar as minhas chagas,
A fim de refrescar a minha boca:
Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém.
É preciso que eu te veja nos menores detalhes,
É preciso que eu seja não só eu, também tu.
E que encare o sofrimento como um céu aberto,
E tua luz descendo e subindo sobre mim.

(*Tempo e Eternidade*, *PCP*.,p., 251)

A própria divisão do poema em dois momentos já sugere o desterro existencial do poeta e sua desarticulação representativa. Neste poema, o vazio inicial – ausência do místico – que ronda o texto constitui o drama existencial que envolve o eu lírico. A substancialidade desse vazio é flagrante nos tempos

verbais da primeira estrofe, todos no pretérito: "velavas", "mandaste", "continha", "corria", "debruçava", "cantava", "atravessava", "ouvia", "perderem-se", "tinha", "diminuíam". Tal recurso estilístico reforça um drama corpóreo-existencial que o poeta persegue através da face textual: uma imagem de mundo escorregadia que faz voltas em si, mas ao mesmo tempo projeta a consciência ativa que busca a transcendência no interior da própria crise existencial.

A figura mística – o anjo e depois a mulher – transformou a angústia do poeta órfão em um concerto com "serenatas e acalantos", reforçando assim o caráter transcendental da linguagem poética elaborada em "dias que nem mesmo tua palavra (do místico) nos sustém". O esvaziamento da vida alvitra o esvaziamento do discurso poético. Bloqueadas, a vida e a linguagem poética, o poeta faz o concerto com os despojos que lhe restaram – as chagas -, ou seja, a opção de viver e de fazer poemas, desejando voltar a ver o místico "nos mínimos detalhes". Não fosse essa opção consciente pelo reaparecimento do anjo, a sede pelo mistério e pela mística, o poema estaria para sempre perdido no sem-sentido, na impertinência do discurso frente às "horas de pedra".

A emergência dramática que impulsiona o desejo de "encarar o sofrimento como um céu aberto", sugere que a poesia lírica moderna foi condenada a ter como totalidade em seu horizonte expressivo apenas o fragmentário que marca o seu corpo. O poema "Novíssimo Jacob" dramatiza esse antagonismo, pois sabe o poeta, em seu exercício textual, que as linhas entre o efêmero e o eterno, a parte e o todo, são tênues. Onde se situar nesse trajeto? Nas angústias da existência em chagas e sede, ou na "luz descendo e subindo" sobre o poeta? Para responder a essas perguntas, o poeta, em "Novíssimo Jacob", apresenta-se como o ser que busca no espaço metalinguístico a sua realização e revelação poética.

Tal qual Jacob encontrou razões para sua existência na luta com o anjo, assim procede o poeta ao vislumbrar a "luz descendo e subindo" sobre si.

A dualidade expressa pela imagem verbal "descendo e subindo" sugere a complexidade do processo literário, em que o criador parte de uma atmosfera caótica, porém extremamente fértil e dá ordem ao seu universo poético.

No poema "Mapa", a tensão tempo-eternidade possibilita uma reinvenção temporal que acentue a criação e a destruição cíclica do tempo e do cosmo, bem como a crença na perfeição de um novo princípio:

MAPA
A Jorge Burlamaqui

Me colocaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregam numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
Gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,
alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,
não acredito em nenhuma técnica.
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginárias,
depois estou com os meus doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações...
Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção,
O mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar.
Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.
Tudo transparecerá:
vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,

o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,
vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar,
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que te tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens "práticos"...
Viva São Francisco e vários suicidas amantes suicidas,
e os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito ...
Viva eu que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.
Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados, dos amores raros
[que tive,
vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,
estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto da Praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.
(*Poemas, PCP.*, p. 116)

Projetando-se no corpo da linguagem poética, em si mesmo exaurido e saturado de signos e sentidos, este poema apresenta um estado de consciência poética e desvela o desespero do poeta face à sua limitação: "Me colocaram no tempo,/ me puseram uma alma viva e um corpo desconjuntado". Mesmo compreendendo sua finitude, mercê de sua abertura à banalidade humana e à própria faticidade, o poeta transfunde sua emoção em sublimação, embora circundado pelo desespero da inquirição do porvir.

Qual Jacob, conhecedor de seus limites, em "Mapa" o poeta "batalha com os espíritos do ar" na busca de sua face poético-existencial. Mas o destino já está traçado. Resta ao poeta seguir a trajetória demarcada e mergulhar no corpo da linguagem, conduzindo e conduzido pela escada-palavra sob o signo do eterno retorno do mesmo, bem como indica o título – mapa

(representação geográfica de uma superfície plana) que, apesar de seus marcos possibilitarem novas descobertas, reconduzem ao mapeamento inicial.

Em "Mapa" o desespero do eu lírico oscila entre as lembranças do passado e a conquista dos lauréis do conhecimento. Tal conhecimento é fruto de uma existência consciente no mundo turbado do qual o eu-lírico retirou todo o saber e experiência possíveis mediante as disponibilidades de sua humanização rotulada (versos 2 a 9). Com muita justeza, Laís Corrêa de Araújo afirma que, em "Mapa" o poeta traça um "(...)'mapa interior', como tentativa de autognose e, ao mesmo tempo, tomada de posição, conscientização do poeta diante do tumulto imanente à sua condição de criador".[6]

Voltar ao começo, ver suas superfícies, dobrar-se sobre si mesma é o destino dessa metalinguagem poética. Não remeter a nada que esteja fora do seu domínio estrutural demarcado – norte, sul, leste, oeste – é o seu *pathos*. Qual Jacob querendo superar a condição humana no ato consciente de duelar com Deus, assim se comporta o poeta em "Mapa", plasmando a vida na própria caminhada textual agônica e eternamente retomada, dando voltas sobre si, "numa nebulosa, rodando/ Tonto de vidas", mas consciente de que seu corpo fragmentado, recorrente e fadado a se insinuar "nos quatro cantos do mundo" é a sua arma para abrir as sendas de uma existência poética possível. Mesmo que como voz errante em meio aos discursos correntes da sociedade.

Em "Mapa", qual Jacob de posse de seu destino, o poeta busca um sentido existencial no interior do próprio espaço obliterado. Jacob lutando para ser abençoado e o poeta lutando pela posse da palavra, ambos trazem na busca, a eminência.

A configuração de "Mapa" enquanto um processo ininterrupto, um eterno fluir em direção a algo que está essencialmente na vontade interior do texto e que quer transcender para o real, fez do poema uma declaração de fé na vida, uma iminência, mesmo situando-se no palco sombrio da existência.

---

[6]. *Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Vozes, 1972, p. 34.

Em termos formais, podemos ver que o caráter de processo ininterrupto do texto apoia-se no extrato morfológico. Nesse aspecto, destacamos, dentre várias formas verbais, a alta incidência de verbos no presente do indicativo ("estou"; "vejo"; "sou"; "chego"; "ando"; "prega"; "chamam"; "danço"; "rio"; "choro"; "gosto"; "batalho"; "samba"; "faz"; "não sei"; "não acredito"; "balanço"; "desespero"; "chamam"; "amo"; "detesto"; "inscrevo") e em menores relevâncias, verbos no futuro do indicativo ("vai mudar"; "revelará"; "andarei"; "estarei"; "aninharei"; "transparecerá"; "aparecerá"; "suspenderá"; "dançarei", "beijarei"; "vibrarei", "abraçarei"; "insinuarei") e gerúndio ("rodando"; "rindo"; "combatendo", "andando"; "olhando", "levantando", "brotando"), indicando um aspecto de conscientização do ser, entre o que é, o que será e o seu empenho para continuar sendo. O poema é, pois, um contínuo que se assemelha à luta de Jacob, um campo metalinguístico com sua palavra-limite a visualizar a escada de nosso tempo, cheia de signos.

No plano semântico, expressões verbais como "rodando", "andando", "batalho", "balanço", "combatendo", "samba", "dançarei", refletem uma idéia de deslocamento que remetem à busca obsessiva do poeta a esse deslocar-se incessante em torno do mesmo "mapa", configurando, assim, um vazio que é iminência, posto que o poeta não sabe mais "o que é o bem nem o mal". Ressurge a necessidade de prosseguir caminhando, se balançando "em arenas espanholas", "combatendo personagens imaginários, até inaugurar "o estado de bagunça transcendente", vivendo "nem triste nem alegre", mas "sempre em transformação".

Deste modo, o texto projeta-se sobre seu próprio corpo não como uma explicação do ser, mas como a materialização de um fazer(-se). Essa visão mitopoética recai também sobre a situação da própria poesia moderna com seus projetos e impasses vitais, entre a transcendência e o silêncio. Podemos dizer que em "Mapa" temos o poeta e o poema a delimitarem-se no horizonte interdito da vida moderna. Mas é ali mesmo, onde o mundo se esvai e a

linguagem se nega à representação da essência das coisas, em que "tudo é ritmo do cérebro do poeta", é nesse lugar que a palavra poética se ergue, buscando forças expressivas em seu próprio ser, consciente de que deve abrir caminho caminhando, sem se inscrever "em nenhuma teoria".

A poesia moderna, diz Alfredo Bosi, "foi compelida à estranheza e ao silêncio. Pois, foi condenada a tirar de si a substância vital"[7]. A metapoesia de "Mapa" não encontra sossego; ao contrário, se desespera em busca não só da auto-imagem, do eu poético, como também, e sobretudo, em busca da sua razão de ser, ou razão de signo, no mundo.

No livro *As Metamorfoses,* vários poemas metalingüísticos sugerem a peregrinação jacobina de Murilo Mendes em busca de um equilíbrio poético. Através de uma linguagem impregnada pela imagística surrealista, tem-se a constante referência à missão do poeta em conciliar os contrários do mundo em caos.

No poema "O poeta futuro", o eu lírico confessa-se "o homem sereno, a síntese de todas as raças, o portador da vida" que "saiu de tanta luta e negação e do sangue espremido" para construir o sentido que justifique a vida. Não só justifique, mas o faça prosseguir, sempre em transformação, ainda que este caminho seja árduo e o instigue a transformar "o aço de sua espada/ em penas que escreverão poemas consoladores"

Outra aproximação do poeta com o arquétipo de Jacob, pode ser vista no poema "O Pastor pianista". O texto, imbuído de forte imagística surrealista, apresenta a figura do poeta-pastor como um novíssimo Jacob apascentando pianos que, por sua poesia, leva à divindade o "antigo clamor do homem":

> Soltaram os pianos na planície deserta
> Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
> Eu sou o pastor pianista,

---

[7]. *O ser e o tempo na poesia*, São Paulo, Cultrix, 1993, p. 143.

Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

Acompanhado pelas rosas migradoras
Apascento os pianos: gritam
E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação,
Sonha e provoca a harmonia,
Trabalha mesmo à força,
E pelo vento nas folhagens,
Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
Pelo amor e seus contrastes,
Comunica-se com os deuses.
(*As Metamorfoses,PCP.*, p. 343)

Ao analisar este poema, Antonio Candido enfatiza que o texto provoca um efeito de surpresa ante o inesperado: ao propor uma poesia pastoril, são seres inanimados – pianos – que o poeta apascenta. De acordo com o crítico, este efeito sugere uma "poética da ausência", em que as palavras inesperadas preenchem os vazios deixados pelo que, eventualmente, o leitor esperaria:

> Trata-se de verdadeira **provocação**, feita para desmanchar os nexos usuais e criar nexos novos, inesperados, que ferem como choque a percepção do leitor e o obrigam a tomar conhecimento de uma realidade insuspeitada.[8]

Como os anteriores, este poema assume uma verdade radical que acompanha o novíssimo Jacob, qual seja, a de que o poeta "reclama a contemplação, sonha e provoca a harmonia". Para isso, expressões metalingüísticas mobilizam-se no horizonte tempestuoso dos signos que

---

[8]. "Pastor pianista/ pianista pastor' in: *Na sala de aula*, São Paulo,Ática, 1989, p. 90

assolam a poesia. Vemos que "pianos", termo metapoético, compõem uma forma de ser e de dizer, pois quando "gritam", também suscitam a comunicação entre homens e deuses (versos 9 e 16).Nos dois últimos versos que fecham o poema, é perceptível a sugestão de que há nas experiências mítica e poética um denominador comum: a atração pela mística que o desconhecido propicia. Essa atração envolve, seduz e apaixona pois é marcada pela diferença e provoca um impulso incontrolável de aproximação, abraço e união. É nesse ato de união que reside a grandeza da poesia, mesmo que o espaço esteja "numa planície deserta/onde os sonhos dos pássaros vêm beber", de tal modo se apresenta enegrecido o espaço da poesia lírica moderna. Não obstante os gritos e clamor dos tempos modernos, "com alegria" indo "contra a lua", o poeta-pastor torna-se absolutamente senhor do seu proceder poético.

Em "A Criação e o Criador" – poema que abre o "Livro Segundo" de *As Metamorfoses* – o poeta se faz novo Jacob, lutador, capaz de despertar, com sua magia verbal, a noite, o sono do poema obscuro, dando-lhe "essência, corpo," vida:

A Criação e o Criador

O poema obscuro dorme na pedra:
"Levanta-te, toma essência, corpo".

Imediatamente o poema corre na areia,
Sacode os pés onde já nascem asas,
Volta coberto com a espuma do oceano.

O poema entrando na cidade
É tentado e socorrido por um demônio,
Abraça-se ao busto de Altair,
Recebe contrastes do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

E agora é ele quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
É ele quem empunha o chicote
Até que o verbo da noite
O faça voltar domado

Ao pó de onde proveio.

(As *Metamorfoses, PCP.*, p. 337)

Considerando que o ato criador é um processo, sua primeira dimensão implica na imprevisibilidade. O poema tem o tom de uma profissão de fé marcada pela aventura de quem mesmo, tendo se preparado cuidadosamente para uma jornada poética a fim de dar essência ao poema, não sabe, o poeta, o caminho no qual é lançado, posto que, vê-se perseguido pelo próprio poema. O poema, antes dependente do poeta, agora apresenta-se autônomo, personificado, incomoda o poeta e deve voltar "ao pó de onde proveio". Tal como Jacob combate com seu criador e busca uma autonomia, o discurso metalinguístico de "A criação e o Criador" sugere a luta do poeta com as palavras, ao ponto de desejar adormecer o poema e vê-lo reduzido à sua essência primeira: o pó.

A vocação poética, para Murilo Mendes, sempre foi matéria de reflexão, a tal ponto que ele faz de sua poesia a atividade principal. Incorporando em si o Jacob mítico, Murilo reconhece no aforismo 655 de *O Discípulo de Emaús* que "A poesia é tão diurna como noturna" e, assim, prossegue a sua peregrinação em busca da liberdade poética.

Em *Poesia Liberdade*, no poema "Aproximação do terror", Murilo insiste em sua vocação jacobina e revela que mesmo inclinado ao erro, o poeta tem uma missão a cumprir já desde o seu nascimento: a de conduzir a "ópera do mundo":

> Dos braços do poeta
> Pende a ópera do mundo
> (Tempo, cirurgião do mundo): -
>
> (...)
> Dos braços...
> Pende a ópera do mundo.
>
> 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.
[...]
(*Poesia liberdade,PCP.*, p. 431)

O poeta, fascinado pela essência das coisas, já nasce alistado e não pode fugir de sua vocação poética, pois traz em si "as cicatrizes da liberdade", que supõe-se a sua própria vocação. Embora marcado, é capaz de extrair das perturbações oriundas de sua consciência crítica e criadora um novo sentido para sua poesia. Murilo prossegue sua migração noturna, e em muitos de seus poemas revela a inquietação ante os limites da existência, a saudade do eterno, o desejo do indizível e a conseqüente necessidade de um equilíbrio.

No poema "A noite e suas operações", usando metáforas sugestivas do ambiente de combate, o eu lírico questiona a missão de poeta essencial, inconformado com a guerra:

(...)
? 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 do Ente dos entes.
(*Poesia Liberdade,PCP.*, p. 406)

O desespero do novíssimo Jacob é, ainda, recriado por Murilo no poema "Descanto", do livro *Parábola*. Nele, o poeta lamenta por reconhecer os seus limites e descanta:

Nesta praia de antigos lamentos
Ô Ô
Lamento-me sem deuses nem coro:
De ser homem e aderir à pedra,
De ser paixão adjetiva;

[...]
Lamento-me de não construir nem destruir.

De amanhecer, de anoitecer,
De enxertar céu e inferno,
De subser,
De não amolgar o fogo.
(*Parábola,PCP.*, p. 546)

Ao ler estes versos, o leitor é conduzido a um convívio universal com as mesmas experiências do homem em exílio de seu próprio território geográfico, e sente-se um novíssimo Jacob, vivendo um exílio maior: o de si mesmo. Mesmo assim, resiste e canta desencantado.

Com relação ao caráter do exílio muriliano e sua resistência a não permanecer neste estado, é de uma solidez expressiva o testemunho de Luciana Stegagno Picchio, e cremos poder aproximá-lo do desejo impulsivo do novíssimo Jacob. Segundo ela, Murilo, mesmo quando estava ausente do país,

> [...]o coração está sempre, no Brasil. São os anos da ditadura e da tristeza. Murilo sofre como brasileiro e como cidadão do mundo. O seu imaginário se enche de bombas atômicas. Os anjos e arcanjos da sua primeira poesia visionária são substituídos por astronautas que procuram a lua, mas também por motocicletas que querem atropelar o poeta inerme. Murilo invoca uma paz universal, detesta as ditaduras, todas, de direita e de esquerda, refugia-se na palavra, sempre mais apurada, contundente, preciosa. Interessa-se por tudo o que é novo em arte e em literatura, na Europa como no Brasil.[9]

Assim, novíssimo Jacob, o poeta espera ver o mundo transformado pela poesia e qual Jacob queria apenas um novo nome para libertar-se, o poeta anela o reencontro com as suas origens, com o Criador, na eternidade.

Em *Tempo Espanhol*, Murilo transcende a limitação do homem face à brevidade da vida e, inspirado em motivos espanhóis, realiza

---

[9]. "Vida-poesia de Murilo Mendes", in: *PCP*. p, 29

uma abertura de possibilidades para o ser tornar-se apto à união com o divino. É o que nos sugere o poema a seguir:

São João da Cruz

Viver organizando o diamante
(Intuindo sua face) e o escondendo.
Tratá-lo com ternura castigada.
Nem mesmo no deserto suspendê-lo.

Mas
Viver consumido da sua graça.
Obedecer a esse fogo frio
Que se resolve em ponto rarefeito.

Viver: do seu silêncio se aprendendo.
Não temer sua perda em noite obscura.

*

E, do próprio diamante já esquecido,
Morrer, do seu esqueleto esvaziado:
Para vir a ser tudo, é preciso ser nada.
(*Tempo Espanhol, PCP.*, p. 586)

Como podemos ver nesse labutar poético, "viver organizando o diamante" é a própria obsessão da poesia que se quer fundadora do ser, mas que, ao mesmo tempo – tempos modernos -, se sabe linguagem crítica, paradoxal, problemática. Metalinguagem que quer extrapolar-se para o ser ou quer arrastá-lo para si. Daí o caráter um tanto agônico desse ofício do poeta que se quer uma artesão do verbo, trabalha a palavra, analogamente representada na mais brilhante pedra: o diamante. Sobressai o desejo e a audácia do novíssimo Jacob que, inscrevendo-se num real mito-poético – o processo do burilamento para atingir a perfeição – tem consciência de seus limites e carências, mas ao mesmo tempo transforma a linguagem poética para além de si mesma. Como diz Alfredo Bosi, a poesia abriu caminho caminhando, mas

> [...] o que ela não pode fazer, o que não está ao alcance da pura ação simbólica, foi criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, em que o poeta recobre a transparência da visão e o divino poder de nomear.[10]

Viver organizando a palavra, "viver consumido da sua graça", como um ourives metafísico o poeta deseja fundar o espaço da palavra, transformando-a num "fogo frio / que se resolve em ponto-rarefeito". Todo esse burilamento que se instaura a partir do silêncio e do esvaziamento, traduz uma atitude ascética do artesão talhando o verbo "no deserto" ou "na noite obscura".

Considerando que a questão de identidade é um elemento essencial da poesia moderna, no último verso do poema, Murilo Mendes aponta para a complementaridade entre "tudo" e "nada", sugerindo a projeção do ser para a idealidade e sua conseqüente identidade. Essa busca de identidade, também, pode ser percebida em:

> [....]
> No espaço e na medida de Castela
> Na solidão do ar absoluto de Castela
> Distingui minha medida temporal.
> ("Homenagem a Cervantes", *Tempo Espanhol,PCP.*, p. 588)

Assim, a poesia de Murilo Mendes procura o ser nos signos e símbolos do seu próprio corpo e do mundo ao redor, sempre com uma dramática autocontemplação, uma autoconsciência introjetada no próprio componente formal da escritura.

Em "Tema de Calderón", Murilo mostra o ser, transpondo seus limites sem evadir-se de sua subjetividade;

> [.....]
> Quem finalmente sou, esqueleto letrado,

---

[10]. *O ser e o tempo na poesia*, São Paulo, Cultrix, 1993, p., 145

Alienado eco? A injustiça não me cabe
A mim só: qualquer um a reclama e recebe.
Mas eu sonho a injustiça, ou a suporto?
Eu sonharei a vida, ou a vida me sonha?
Aprendi do meu sangue, ou da essência de Espanha?

(*Tempo Espanhol*, *PCP.*,p. 597)

Reduzir-se ao nada, reconhecer seus limites, é o que se impõe ao poeta novíssimo Jacob que, "para vir a ser, se perfaz":

[.....]

Eu que sou o não-figurativo, o não-nomeado,
O não-inaugurado, o que sempre se perfaz,
Nutrido pelo sol interior que acende o esqueleto,
Alguém que é ninguém,
[.....]

("Ávila", *Tempo Espanhol*, *PCP.*,p.584)

Viu-se anteriormente que uma das dimensões simbólicas do arquétipo de Jacob é o desejo humano para superar-se. Servindo-se da paisagem onírica, no poema abaixo, Murilo expressa esse desejo; fala da vida que transcende a própria morte e faz nascer a poesia:

Grafito na lápide duma menina romana

Vivi parede e meia com minha mãe,
Durante nove meses aquecida.
(Soavam flauta. Pássaros volando.)

Borboleta que larga seu casulo
Concluí o sonho. Comecei a vida.

(*Convergência, PCP.*, p.644-5).

Fundado num ritmo existencial – verso 1 -, o poema apresenta um processo reiterativo – a expansão de um mesmo motivo em direção a uma intensidade expressiva – que tende a qualificar e expressar o sentido do ser.

Semelhante à persistente metamorfose da borboleta, interpõe-se no discurso poético e no transcurso existencial do poeta a transcendência do limite do verbo poético. O verbo deixa o "casulo" que envolve a palavra e, manipulado pelo verbo essencial, extrai a sua força expressiva, a sua razão de ser. Incisivos, o poeta e a poesia transpõem seus marcos e, parodiando o nascer da borboleta, o poeta exprime seu próprio fazer poético, já que para Murilo "de modo geral os poemas são paródias da poesia, como os sermões são paródias do verbo" (*O discípulo de Emaús*, aforismo nº 294).

Como ficou caracterizado em "Grafito na Lápide duma Menina Romana", a poesia remonta a um tempo cosmogônico, buscando redefinir o espaço do seu ser e do ser humano, lançando-lhe luz a exemplo do que outrora se empenhara Jacob, que em seus sonhos e lutas com Deus buscava um sentido para se autodefinir. E o que faz com que o movimento de subida e descida da poesia remonte a esse tempo mítico talvez seja o fato de que, como diz Mircea Eliade, "a idéia de que a perfeição estava no princípio parece ser muito antiga"[11], e não se pode renovar o mundo "senão repetindo o que os Imortais fizeram *in illo tempore*, renovando a criação"[12].

---

[11]. *Mito e realidade*, São Paulo, Perspectiva, Debates nº 52, 1998, p. 51.

[12]. *Op. Cit.* p. 46.

3.3 - ESPERANÇA DE SE CONHECER

A poesia de Murilo Mendes quando busca resgatar a auto-imagem, a consciência das formas do seu próprio ser latente e manifesto no espelho da linguagem poética chama a si a atualização do mito de Narciso. No confronto do poeta com o arquétipo de Narciso delineia-se o problema da crescente perda de identidade e integridade que subjaz aos padrões individuais da vida moderna.

A poética muriliana, narcísica, introjeta o olhar do poeta e, com ele, busca recompor a fragmentada imagem de si mesma e do mundo no interior das fórmulas simbólicas. Assim, o olhar do poeta é, antes de tudo, um olhar de se ver, um olhar

> [.....]
> de quem já vê se desenrolar sua própria paixão e morte,
> esperando a integração do próprio ser definitivo
> sob o olhar fixo e incompreensível de Deus.
>
> ("Meu novo olhar", *Tempo e Eternidade, PCP.*,p. 247)

O mito de Narciso, na versão de Ovídio, fala da inocente trágica paixão de um jovem por sua própria imagem [1]. Fruto de uma união indesejada por parte de sua mãe, a ninfa Liriope, uma das várias mulheres de Cesifo – um deus fluvial-, Narciso encantava a todos por sua beleza. A beleza excessiva, na cultura grega especialmente, sempre assustava a todos [2]. Preocupada com o futuro do filho, Liriope consulta o profeta Tirésias e, pergunta-lhe se Narciso viveria muitos anos. A resposta do advinho laconicamente advertia: "Sim, se ele não se conhecer"[3].. Narciso foi insensível ao amor de todos (ninfas e mortais de ambos os sexos) quantos se apaixonavam por ele. Uma das vítimas de seu desprezo

---

[1]."Livre Troîsième" in *Les métamorphoses*, Paris, Garnier Frères, 1966, pp 98-103.

[2]. Junito de Sousa Brandão, *Mitologia grega*, v.II. Petrópolis: Vozes, 1986. p. 175

[3]. No original francês, tem-se: "Oui, s'il ne se connaît pas" . Ovídio, *Op. Cit.*, p. 98

lançou-lhe a seguinte maldição: "Que ele ame e não possa possuir o objeto de seu amor" [4]. A maldição se cumpriu quando ele debruçou-se sobre as águas de um lago para saciar a sede e ficou extasiado, entorpecido com sua própria imagem. Sem se alimentar, esquecido do mundo, ele morre vítima do próprio amor. No lugar onde seu corpo tombou nasceu uma flor que foi chamada de narciso.

Na poesia de Murilo Mendes, a construção da imagem poética (seu *pathos*), em alguns textos, represa as águas que banham ou refletem o arquétipo do belo Narciso. Ao cruzar o mito de Narciso com a poesia de Murilo Mendes, sobressai, com grande vitalidade simbólica, uma das faces cruciais da poesia moderna, a consciência metalinguística inerente ao ato criador. Uma metalinguagem que é fruto, sobretudo, da crise de valores do mundo moderno que afetou o próprio caráter representativo da linguagem. Ou seja, busca da identidade expressiva como forma de resistência aos padrões existenciais da modernidade.

Tal busca, contudo, é bastante complexa na poesia de Murilo Mendes, posto que, de um lado aparece uma metalinguagem crítica, cuja consciência vigilante evoca o desejo do conhece-te a ti mesmo, e, do outro, uma metalinguagem contemplativa, entregue ao gozo narcísico da fruição do seu próprio ser. Assim, essa poesia não poderia incorporar um narcisismo que a limitasse à autocontemplação do seu próprio ser, posto que esse ser não é um dado pacífico, uma imagem acabada, mas um projeto a ser realizado, um projeto de sobrevivência da própria poesia.

O olhar inocente de Narciso diante de sua imagem transforma-se, hoje, na mirada crítica que a poesia moderna volta sobre si diante do aniquilamento de valores humanos e históricos até então aceitos como pontos de

---

[4]. Na versão francesa: "Qu'il aime donc de même à son tour et de même ne puisse posséder l'objet de son amour!". Ovídio, *Op. Cit.* p. 100

referenciais: ideais utópicos, revolucionários, filosóficos-existenciais do homem. A proliferação de discursos com suas contradições expostas, colocou em cheque a própria linguagem enquanto forma de apreensão e compreensão do mundo. Solapada em sua base representativa, a linguagem, mesmo a poética, traz em si o fantasma da ilegitimidade e do descrédito. Resta-lhe, como tática de sobrevivência, refletir sobre essa crise de valores, refletindo-se. A crise da linguagem não deixa de ser uma extensão maior que se abateu sobre o mundo moderno, que, com seu excesso de luzes promocionais, tende a reduzir o homem a sombras. Como em "Abstração":

O gramofone não diz em que mundo me acho.
Onde ancora a âncora?
Que ligação tem os dedos com a dália que os segura?
O poema olha para mim, e, fascinado, me compõe.
A onda decretou medidas a meu respeito,
Meus braços resolvem atos
Cada um para seu lado.
Nada tenho a ver comigo,
Não me conheço:
Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo
A idéia da máquina do meu corpo dentro de tempo.

(*Poesia liberdade*, *PCP.*, p. 434)

O drama do eu lírico em "Abstração" é de ordem vivencial, como busca de vir-a-ser, e não de ordem física. Na ordem física, os elementos (dedos, dália, poema, onda, braços) são estáveis, em si apoéticos. Na ordem existencial, esses elementos são elevados a planos mais altos, a regiões mais sublimes, confirmando que,

> Todas as contradições se resolvem no espírito do poeta. O poeta é ao mesmo tempo um ser simples e complicado, humilde e orgulhoso, casto e sensual, equilibrado e louco. O poeta não tem imaginação. É absolutamente realista.

(*O Discípulo de Emaús*, *PCP.*, p, 834)

O elemento prosaico serve como intermediário para se atingir a linguagem poética, em si abstrata e complexa. A elevação deste elemento a regiões mais sublimes, exige do eu lírico uma atitude cada vez menos equilibrada em relação à realidade física, e o poeta não pode permanecer constantemente em posição estável. Quando se abstrai, no verso 9, o poeta aniquila-se. No entanto, por não poder aniquilar-se totalmente, e não podendo separar completamente o real/irreal, o eu-lírico volta-se ao concreto e visualiza-se um estrangeiro se auto-contemplando (versos 10 e 11). Destarte, pode-se perceber que a poesia moderna vive o dilema de ter que falar quando o próprio signo lingüístico tende à negação de si mesmo no âmbito da linguagem expressiva. "O poema olha para mim, e, fascinado, me compõe", revela o poeta no interior do poema que, em meio ao dilema de não saber em que mundo se acha (verso 1), busca sua existência no pensamento do estrangeiro. Nesse sentido simbólico em direção ao sentido de existir, está o grande desafio de Murilo Mendes e da poesia moderna de um modo geral, que toma para si o desafio da Esfinge de Tebas e se autoproclama: decifro-me ou me devoro . Esse caráter autofágico tem se manifestado tanto no nível simbólico, elaborado no interior do texto poético

[.....]
A palavra nasce-me
fere-me
mata-me
coisa-me
ressuscita-me.
[.....]
("Texto de consulta", *Convergência, PCP.*,p. 738)

quanto num nível literal, em alguns momentos vanguardistas, quando o signo lingüístico chegou a ser subvertido ou abolido, como em:

O vidromar. O vidromir. O vidromur.

•

O dilema. O trilema. O xilema.
O dilume. O trilume. O xislume.

("Metamorfoses (2)", *Convergência PCP.*,p.721)

A poesia moderna vive uma situação embaraçosa de ter que falar quando o próprio signo lingüístico tende à negação de si mesmo no âmbito da linguagem expressiva. "Não posso escrever a obra prima que todos esperam do meu talento"[5] diz Murilo Mendes em meio a esse impasse que ameaça a sua própria existência, e assim constrói o seu modo possível de existir.

Como um Narciso desterrado do espelho onde brilharia a sua imagem inocente e plena de realidade, a poesia moderna parte em busca do reconhecimento das várias esferas do seu ser, desde a materialidade lingüística, passando pela sua natureza estética, até a sua repercussão nos âmbitos individual e social. Ao projetar o seu foco de luz sobre o seu próprio ser, contudo, essa poesia pode, no limite da consciência auto-contemplativa, transformar-se em redundância niilista, cair no vazio de uma linguagem desprovida de transcendência simbólica, de densidade existencial. Assim, o texto poético moderno desespera, no limite do seu ser, entre fala e afasia, entre a imagem de ser desvelada e as miragens desconstruídas[6].

A partir dessas considerações iniciais, veremos alguns poemas de Murilo Mendes para exemplificar como ele incorpora esteticamente o arquétipo mítico de Narciso, não apenas como símbolo de contemplação e fruição do seu próprio ser, mas sobretudo como signo que busca a verdadeira identidade, o pleno (re)conhecimento de si. Dessa forma, a poesia de Murilo Mendes caracteriza-se tanto pela busca do reflexo do eu, das imagens do ser e do mundo

[5]. Verso extraído do poema "Noturno resumido", *Poemas, PCP.*, p. 89.

[6]. Esse momento em que a linguagem se desdobra e passa a se contemplar é visto por Davi Arrigucci como um momento perigoso. Momento em que "vergada sobre a própria imagem, a linguagem pode imitar a atitude arquétipa de Narciso, a uma só vez, o arco suicida do escorpião". (*O escorpião encalacrado*, São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 171).

codificados no texto, como também pelo desvelamento do eu do reflexo, ou seja, o ser do poema (linguagem e forma) a mirar-se na própria mirada do poeta. Vejamos "Poema visto por fora":

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

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

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

(*A poesia em pânico, PCP.*,p.,285)

Esse texto nos lança num universo onde as imagens se desdobram e se confundem, escondendo o ponto de partida, a imagem verdadeira. O ser e o reflexo, o homem e a linguagem, o poeta e o poema se confundem no universo informe registrado no poema. O texto reflete uma plena e ousada consciência do salto metalinguístico que quer capturar o senhor da linguagem, o poeta, no ser de linguagem, o poema. Vê-se aqui o ir e o vir do discurso poético entre os espaços existenciais do real e do simbólico. É um jogo de espelhos próprio da arte moderna, que atrai para a sua órbita tanto a transfiguração do real em linguagem como a transmutação da linguagem em realidade intrínseca, que subsiste a partir da sua própria base simbólica.

"Poema visto por fora" além de apontar o espaço anterior à criação, traz a vida investida no cenário do poema, no ato da linguagem que se forma

para formar o homem e o mundo. O homem que expõe a sua consciência para que atinja o outro, a consciência do poeta que baila no palco de sua comunidade.

O braço direito que se estende, "tudo se encarna" e constrói o espaço existencial em sua plenitude é uma imagem da própria escritura; o texto poético, palco da manifestação de si mesmo, do poeta e de seus personagens, é também palco da confluência de mundos: do humano e do divino. O poeta constrói uma cena de reflexos cambiantes na qual ora funde, ora confunde as imagens representativas dele e de seu mundo, com as imagens do próprio poema.

A força que arrebata o poeta para fora do texto é o desejo narcísico do autoconhecimento. Essa mirada narcísica busca construir, a partir de referenciais internos, um espaço positivo para a existência em meio à "região sem forma" de um mundo que ameaça imobilizar o poder criador.

A exemplo do que ocorre nesse poema, grande parte da obra de Murilo Mendes traz o estigma de auto-referência refletida na estruturação metalingüística, sobretudo, na emergência simbólica do texto. A dimensão narcísica ganha, na poesia de Murilo Mendes, uma relevância expressiva na própria imagem poética. Nesse sentido, o caráter narcísico impõe-se como arquétipo mítico que busca dar conta de questões fundamentais do escritor e da escritura, ou seja, a busca de autoconhecimento num mundo caótico, desprovido de referenciais que assegurem a plena manifestação do ser em sua integridade individual. Cabe ao poeta encontrar esses referenciais, buscá-los a partir do interior do seu próprio ser simbólico, e do ser de linguagem , o poema.

Não basta, como o inocente Narciso, olhar-se no espelho para se encontrar. Nesta mirada para dentro de si mesmo, o poeta deve ser um decifrador de enigmas, um operador metalingüístico que penetre no reino sagrado da palavra original, a qual, na modernidade, se é criadora, também, desconfia, questiona. É uma palavra portadora da consciência existencial, ainda que essa existência se apresente vazia de sentido. Vejamos, pois, mais um texto

em que o arquétipo de Narciso aparece como modelo encarnado pela palavra poética em meio à crise de identidade.

Eu consultei o mito,
Interroguei o céu que marcha:

Debato-me na gaiola do mundo
Até que me envolva o futuro.

Luzes ambíguas dançam,
Homens deslocam o busto
E a Esfinge prepara lentamente
O avesso da sua resposta.

Onda que vais, onde que vens,
Dá-me notícias de mim mesmo.

(" Beira-mar" *As Metamorfoses,PCP.*, p. 345)

Tendo como pressuposto básico que a questão da identidade é o eixo central desse poema, podemos tomar como chave para uma abordagem do texto o pronome pessoal "eu", que aparece logo no primeiro verso e que se repete, na sua forma oblíqua, "me", nos terceiro e último versos. Esse pronome já aparece dentro de um contexto afirmativo que inaugura não só o primeiro verso, mas o próprio poema. Dessa forma, cria-se uma identificação em torno do ser desse poema e de sua ação na busca de elementos simbólicos que os conduzam ao cerne do problema existencial, a razão de ser e de estar no mundo. Essa busca por respostas à crise existencial que afeta o eu lírico nos dois primeiros versos será ampliada no terceiro, quinto e sexto versos quando a própria localização do enigma vital é desconhecida, posto que "a Esfinge prepara lentamente/ o avesso da sua resposta".

Nas duas primeiras estrofes, o eu lírico sofre um deslocamento, uma descontextualização de base temporal. Na primeira, o ser direciona seu olhar para um passado mítico. O tempo do mito, visto como o ritmo do "céu que marcha", é por demais singular para ser audível pelas vozes fragmentadas

da modernidade. Vozes que buscam a sua redenção justamente na escritura poética, que em meio a tudo isso torna-se a esfinge de si mesma na base do próprio enigma vital: "decifro-me ou me devoro".

Na última estrofe, a descentralização atinge a imagem de um "outro", um interlocutor, que aparece marcado pelas "ondas". Esse outro, aqui, não passa de um desdobramento do próprio eu que busca o enigma, um eu que, tendo se elidido os seus referenciais, projeta a localização deles num espaço de ruptura com a vida habitual, indicado pela resposta contrária da esfinge. O movimento de ida e vinda da onda apresentado no penúltimo verso é como um não reflexo de Narciso, o que está fora do domínio do eu, perdido de si, em busca do seu enigma que, em última instância, é intransferível.

Como podemos ver, a questão de identidade, do autoconhecimento, se apresenta de forma complexa, evocando a aventura modelar de Narciso, mas um Narciso que não mais possui águas cristalinas para se refletir. Essa problematização da busca de referencias existenciais se dá, na poesia moderna, tanto do lado do escritor como da escritura, que são as faces de uma mesma moeda: a moeda da crítica e da crise de identidade.

A proposta de "Beira-mar", poderíamos dizer, é a busca de um caminho que leve ao lago de Narciso, um lago cujas águas possam refletir imagens do ser – do ser do poeta e do ser da linguagem. Podemos observar, já a partir das várias afirmações de busca por respostas, que os caminhos que levam ao autoconhecimento estão bloqueados. Há trevas, posto que as luzes são ambíguas. O enigma da esfinge não corresponde à sua natureza; a consciência projeta-se na indefinição do som das ondas alteradas pelas idas e vindas. Há uma total perda dos referenciais simbólicos que poderiam conduzir ao pleno exercício da vida. Conseqüentemente, o ser não mais encontra a sua identidade, deslocado que está do seu tempo-espaço vital, local de integração do ser consigo mesmo e com o mundo circundante.

A "esfinge prepara lentamente/ o avesso de sua resposta", e obriga o eu lírico a internalizar a contradição e construir a sua trajetória poética. O

poeta, com o poema, deve encontrar o seu espaço significante, a sua razão de ser, no meio da crise de representação que abala os alicerces do mundo moderno, numa luta incessante contra o caos da ilegitimidade da resposta ou mesmo do apelo às ondas. Para João Alexandre Barbosa, "O poeta moderno sabe que a pacificação é impossível: a sua realidade – e a da linguagem – está sempre ameaçada pelo deslizamento constante da referencialidade, uma vez que o referente do poema nunca é um dado tranqüilo."[7]

"Beira-mar" reflete bem essa crise de identidade e de representação do mundo, numa dupla face textual que abarca tanto o poeta como o poema. Nesse ponto, tornam-se bastante esclarecedoras as reflexões geradas pela consciência crítica de Octavio Paz:

> A pergunta que o poema faz – quem é que diz isto e a quem o diz? – abarca o poeta e o leitor. A separação do poeta termina: sua palavra faz brotar uma situação comum a todos. Não é a palavra de uma comunidade porém a de uma dispersão; e não funda ou estabelece nada, salvo sua imaginação. No passado, talvez, sua missão foi **dar um sentido mais puro para as palavras da tribo**; hoje é uma pergunta sobre esse sentido. Essa pergunta não é uma dúvida, porém uma busca. E mais: é um ato de fé .[8]

Essas reflexões do poeta são como um complexo jogo de espelhos que envolve o poeta, o poema e o leitor. Nunca se resolve de todo. A imagem

---

[7]. *As ilusões da modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 35.

[8]. Versão original: La pregunta que se hace el poema -? Quién es el que dice estoque digo a quién se lo dice? – abarca al poeta y al lector. La separación del poeta há terminado: su palabra brota una situación comum a todos. No es la palabra de una comunidad sino de uma dispersión; y no funda o establece nada, salvo su interrogación. Ayer, quizá, su misión fue **dar un sentido más puro a las palabras de la tribu;** hoy es una pregunta sobre esse sentido. Esa pregunta no es una duda sino una búsqueda. Y más: es un acto de fe *El arco y la lira*, Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1998, pp.283-4

poética é transcendente, reflete ao mesmo tempo o poeta, o poema e o leitor: eu, nós – todos procuram por notícias suas nas "ondas". Em outro poema, "Conhecimento", o centramento da consciência existencial do ser é mais ostensivo, denso e dramático do que no poema visto anteriormente.

A marcha das constelações me segue até no lodo.
Estendo os braços para separar os tempos
E indico ao navio de poetas o caminho do pânico.
Quem sou eu? A sombra ambulante de meus pais até o
[primeiro homem,
Quem sou eu? Um cérebro deixado em pasto aos bichos,
Sou a fome de mim mesmo e de todos,
Sou o alimento dos outros,
Sou o bem encarcerado e o mal que não germina.
Sou a própria esfinge que me devora.

(*A poesia em pânico*,*PCP.*, p., 301)

Aqui também parte-se o espelho de Narciso: em seu lugar, surge o drama de uma crise de identidade que tende a imobilizar o ser no campo de forças de uma questão fundamental – "Quem sou eu? – para sua integridade existencial. Apesar de o ser encontrar respostas, ao repetir a pergunta no quinto verso é como se não houvesse caminho de volta desse cenário apocalíptico onde o poeta indica "ao navio de poetas o caminho do pânico", que ameaça o futuro diante da perda das próprias referências primordiais: "a sombra ambulante de meus pais", "o cérebro deixado em pasto aos bichos".

Mas o caminho de volta ao enigma e às imagens perdidas, sabe o poeta, é o percurso do próprio poema, com suas formas instauradoras de símbolos e signos ativos da consciência existencial. Assim, em sua ânsia de identidade, de referências simbólicas vitais, ao estender "os braços para separar o tempo", o poeta passa a sentir o fluir temporal como uma possibilidade de eternizar o instante.

O desespero que acomete o eu lírico em "Conhecimento" se condensa numa só questão: "Quem sou eu? Essa é a pergunta que a poesia de Murilo Mendes persegue dentro desse universo simbólico do arquétipo de Narciso. Essa pergunta, de um lado, modula a dramática busca de identidade do poeta, e, de outro, a visão imanente e auto-reflexiva do poema. Os dois (poeta e poema), articulados esteticamente, apagam as fronteiras entre o ser e o reflexo. A natureza de cada um apresenta apenas a sua face no intercâmbio com o outro. Narciso não existe sem sua imagem, e esta não subsiste sem aquele. Daí porque é capital ao poeta e à poesia moderna a questão básica do eu em sua integridade simbólica, o drama da perda e da busca de referências que permitam o reencontro consigo mesmo e com o mundo como imagem. Qual Narciso enlouquecido, poeta e poema desconfiam das imagens refletidas nas plácidas superfícies do tempo unificado, separa os tempos e mergulha nas violentas águas da existência, num embate colossal do ser consigo mesmo e com o seu tempo, sua História. Tal drama nos revela o poema "Confidência":

Digo-te que me busco em todos os retratos,
Na água de muitos rios
E não me reconheço.

Digo-te que invento o livro de imagens
Para ressuscitar a infância
- Não a verdadeira, mas a que sonhei.

Digo-te que procuro um ponto sobre a terra
Onde o homem possa respirar.

Digo-te que abracei a estátua do Ente dos entes
E que meus braços foram em peregrinação ao desconforto.

(*Metamorfoses,PCP.*, p. 366)

Iniciando o poema com um verbo no presente afirmativo, o poeta lança-se de forma contundente à empresa de desvelar a sua face mais conseqüente. Uma face que, para além das aparências efêmeras, não se encontra

nos retratos, nem nas miragens das águas, mas projeta-se no livro de imagens inventado pelo poeta, contrapondo-se, assim, à realidade. Neste momento, a força narcísica se agiganta, desafiante. Ao inventar seu livro de imagens, o poeta (no poema) encontrará forças para se contrapor ao vazio do seu tempo, posto que os retratos nada dizem de sua identidade.

Sintomaticamente, todas as vezes em que o poeta expressa sua busca nesse poema, os verbos estão conjugados em primeira pessoa, referindo-se diretamente ao eu do poema. Com isso, a procura contínua da identidade, a partir de fatos da infância, ganha um sentido revelador: anúncio de um tempo que podia ser e que, continuamente frustrado, nunca chega a alcançar. Essa postura poética concorre para a compreensão da atitude de Murilo Mendes frente à estética modernista. Ao denunciar a esterilidade de formas estratificadas, presentes nos "retratos" e nas águas de "muitos rios", o poeta prega a busca da "liberdade de pesquisa estética para edificar a verdadeira poética do homem e da realidade brasileira"[9].

Mesmo num mundo condenado ao deslocamento constante do ser, mundo que se apresenta como um espelho opaco, multifacetado, que impede o ser poético de reconhecer-se, é irremovível o desejo poético de ressuscitar a infância que sonhou. Ao inventar seu livro, o poeta evoca o poder criador que sustém a imagem poética, pois dele depende não só a simples revelação mas a própria fundação do verdadeiro ser. Dele depende a face do poeta e do poema , o lugar onde o "homem possa respirar".

Como desdobramento de linguagens em busca de uma definição de imagem, a poesia de Murilo Mendes traz em seu âmago o arquétipo de um Narciso errante em busca de si mesmo. Ao abraçar a estátua do "Ente dos entes", o ser não encontra a pacificação, mas a inquietude da peregrinação.

---

[9]. Leodegário A. Filho (org.). *Poetas do modernismo: antologia crítica.* Brasília: MEC,INL,1972, p. 15.

Aliás, esta inquietude evidencia-se em todo o poema, através da expressão verbal "digo-te" repetida no início de cada estrofe. Assim, o tranqüilo espelho de águas do Narciso mitológico, em Murilo Mendes, transformou-se num caleidoscópio que forma um labirinto de imagens, característica marcante da poesia moderna.

A poesia moderna vê-se diante de um precipício de simulacros, por sobre o qual acredita-se seja ainda possível construir uma ponte que leve à verdadeira ou conseqüente forma do ser. Murilo Mendes, valendo-se dos braços que "foram em peregrinação ao desconforto" busca visualizar outras imagens, caleidoscopiosamente, em *Tempo Espanhol.*

Em *Tempo Espanhol,* a partir da pluralidade de imagens artísticas, a imagem verbal redunda numa estética multifacetada de cor, som, gesto, volume, imagem e massa. São imagens de outras artes – plástica, literatura e pintura – que caminham em "marcha para a arquitetura perfeita". Raul Henriques Maimone já observou que, em *Tempo Espanhol*

> (...) as coisas e objetos de Espanha inserem-se no poema não como resultado de atitude descritivista, mas como partes de momentos de reflexão sobre a cultura e as artes, ou como expressão de conceitos relativos às manifestações artístico-culturais e à vida"[11].

Destarte, em *Tempo Espanhol,* linguagem e miragem são permutáveis na consciência do poeta. À medida que ele tenta apreender a sua condição de poeta, as imagens se desfazem no interior de uma ordem simbólica auto-referente e o poeta faz uma peregrinação estética pela Espanha. Um exemplo substancial é o poema "Ávila":

> O aeronauta conduz a bordo a palavra silêncio.
> Sobrevoamos Ávila, composição abstrata.

---

[11]. *Murilo Mendes: História, tempo e linguagem poética,* Tese de Doutorado, São Paulo, USP, 1994, p. 94-5.

O avião abrindo curvas dá guinadas
Como os movimentos da alma na escrita de Santa Tereza.
Ávila absorvida, surge Madrid à frente:
Subimos agora as ladeiras da descida.

•

Volto a ver Ávila, contornada a pé.
Em Ávila recebi minha ração de silêncio maior
E pude decifrar o texto do meu enigma:
Deus permitiu que eu cresça desde o início
No espaço árido da minha fome e sede.
Permitiu que eu tocasse o núcleo da minha origem,
Eu que sou o não-figurativo, o não-nomeado,

O não-inaugurado, o que sempre se perfaz,
Nutrido pelo sol interior que acende o esqueleto;
Alguém que é ninguém,
De amor consumido pelo Nada ou Tudo,
O que nunca abriu a boca, nem supõe o milagre,
Habita na aflição, na densidade,
Sem Espanha e com Espanha.
Que muero porque no muero.

•

Severa e castigada, Ávila funda
O espaço criador do espaço,
A pedra macha de Espanha
Que cerra o segredo.

(*Tempo Espanhol,PCP.*, p. 584)

O poema nos é apresentado como uma manobra poética realizada em três movimentos. No primeiro movimento, tem-se uma visão aérea da cidade que, vista de cima, é apenas uma composição abstrata, uma imagem fugaz de uma paisagem cubista. A partir daí, como um "avião", o poeta abre as "curvas" da palavra e faz "guinadas" rumo a interioridade do ser. Nessas "guinadas", assim como "Santa Teresa" abre as portas de seus "*castillos* interiores"

(conforme salienta o poema "Santa Teresa de Jesus"[12]), o poeta abre a sua escritura que se envereda pelos movimentos da alma, e corta a horizontalidade do real. No entanto, retorna à concretude, volta a mirar-se na cidade/palavra/espelho; posto que "surge Madrid à frente" sugerindo a continuidade da peregrinação estética.

O segundo movimento da manobra poética é indicado pelo verbo voltar, na segunda estrofe. A ação verbal que tem implícita a idéia de que o sujeito tivesse previamente se afastado, instaura uma visão num ângulo mais próximo. Ao voltar a "ver Ávila", o poeta que é induzido para ver, tocar, captar, medir e "decifrar o texto do seu enigma", se perde nas brumas de uma viagem outra em torno do seu interior. O poeta recebe " sua ração de silêncio" e o texto perde a credibilidade mimética de descrever a cidade; faz uma fusão do concreto(viagem em torno da cidade) e do abstrato (viagem no interior do eu) que convergem para a comunhão do ato criador. Com isso, o leitor também perde a oportunidade de, acompanhado pelo peregrino do verbo, descerrar o segredo de Ávila enquanto instância mimética. Nessa quebra de expectativa, contudo, Murilo deixa entrever que a visão ambígua refletida pela imagem convexa em torno de Ávila e do "eu" remete não só para uma crítica da vida, mas também para uma contemplação mística da poesia. A aridez do espaço interior do eu evidenciada nos versos 4 e 5 da segunda estrofe, se confunde com a secura do espaço exterior de Ávila, posto que Ávila apresenta-se "severa e castigada".

Em sua mirada poética, o instante é imobilizado e o poeta opera o milagre do verbo para ver o "não-figurativo", falar sobre o "não-nomeado", revelar o "não-inaugurado" e, assim, elucidar a esfericidade de um ser "que sempre se perfaz". Ali, no interior do poema, onde o poeta se busca, o seu ser desfaz-se no ser da poesia, ou seja, em imagens (intraduzíveis e indizíveis)

---

[12]. *Tempo Espanhol*, *PCP.*, p. 585.

poéticas, refratárias às investidas auto-refletoras da consciência racional do poeta.

No terceiro e último movimento do texto, tem-se a unidade do poema: um espaço físico que instaura um outro espaço metafísico. Daí ser Ávila "a pedra macha da Espanha". Assim como Ávila é híbrida em forma e essência, a poesia moderna também é. Nesse sentido, o poeta/aeronauta aguça sua visão e faz um giro em torno de si a uma profundidade e dimensão sem limites, mesmo que tudo seja árido: protótipo de uma poética. Assim, o poeta disputa com o poema um espaço para a manifestação do seu ser. Esse espaço tem que ser, necessariamente, bifronte: na mirada do poeta, reflete-se, também, o poema e vice-versa. A partir da superposição dos dois espaços – exterior e interior – o poeta funda um novo espaço, o espaço da criação.

3.4 - OS IMPULSOS DE EROS

A poética de Murilo Mendes deixa entrever o imaginário de um corpo fragmentado, e ressalta essa fragmentação, louvando Eros, o deus do amor e da força vital. Em meio às fragmentações, o poeta busca resgatar uma dimensão mais significativa, mais criadora, fundada na busca de comunhão entre os seres e na celebração poética da vida.

A noção de movimento e de união inerente à natureza impulsiva de Eros que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies vivas é um dos elementos mais significativos que estruturam a narrativa mítica e permitem uma aproximação deste arquétipo com a poética de Murilo Mendes.

Tal idéia não se

> (...)restringe apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à idéia de conexão, implícita na palavra *religare* (da qual deriva religião) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, morte), a conexão com o cosmo (ou com Deus, para os religiosos), que produziriam sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade.[1]

No poema "Nós" Murilo expressa a noção de conexão, de reunião e sugere a perfeição original de uma unidade dual. É a força de Eros recompondo a natureza antiga na busca da essência humana. Tal força, aliás, impulsiona, também, a mobilidade do poeta em alcançar a completude poética através da palavra essencial.

Eu e tu somos o duplo princípio masculino e feminino
Encarregado de desenvolver em outrem
Os elementos de poesia vindos do homem e da mulher.
Nós somos a consciência regendo a vida física:
Atingimos a profundeza do sofrimento
Pela vigilância contínua dos sentidos.
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.

(*A Poesia em Pânico*, *PCP.*, p. 298)

Como todo mito, o de Eros sofreu alterações, acréscimos ou supressões ao longo do tempo e a largo da imaginação poética e das interpretações simbólicas. Na versão de Hesíodo, adotando o princípio de que tudo tem origem, o autor mostra que primeiro surgiu Caos e, em seguida, Terra e Tártaro, vindo por fim Eros, "o mais belo entre os deuses mortais, o

---

[1]. Lúcia Castello Branco, *O que é Erotismo*, São Paulo, Brasiliense, Primeiros passos, 1987, p. 9

persuasivo que, no coração de todos os deuses e homens transtorna o juízo e o prudente pensamento"[2].

Eros surge, pois, na *Teogonia*, como a força universal de atração que possibilita a união entre os seres, produzindo as linhas de descendência que acabara por ligar todos os imortais, e mesmo os deuses aos homens.

Para Platão[3], Eros é um ser de mediação entre dois mundos totalmente distintos. *O Banquete* é incontestavelmente um dos mais lindos textos da literatura universal sobre o amor. Mas, aquilo que mais chama a atenção neste texto é que, Platão, ao lado das considerações mitológicas sobre o deus do amor, apresenta Eros como desejo.

No banquete realizado para festejar o sucesso literário de Agatão, os primeiros convivas que discursaram – Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e o próprio Agatão – todos eles apresentaram Eros como o mais perfeito dos deuses. Seus discursos retomaram a perspectiva mítica na qual os antigos sempre consideram Eros. Este não podia ser visto senão como um deus. É grande, portanto, a ousadia de Platão quando, pela boca de Sócrates, apresenta Eros como desejo.

Eros é desejo e não se deseja senão aquilo que não se tem e aquilo que ainda não é. Assim definido, Eros é, inseparável da falta, daquilo que não se possui. No lugar, portanto, de um Eros divino, de um ser-em-si pleno e absoluto na posse de si mesmo, Eros é definido por Platão como desejo.

Em Platão, tem-se a definição de Eros como um ser-de-relação. O desejo é sempre e necessariamente desejo de um objeto, ainda que o objeto seja o próprio sujeito que deseja. É o caso do amor de si mesmo. O objeto torna-se assim, para Platão, causa e fim do desejo. Relacionar-se a um objeto não é apenas uma das características, mas a própria essência, a própria natureza de

---

[2]. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. De Ana Lúcia Cirqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra, Niterói, UFF, 1979, p. 29.

[3]. "O Banquete" in *Diálogos*, seleção de José Américo Mota Pessanha, São Paulo, Abril Cultural, (Os Pensadores), 1983, pp.34-42.

Eros.

Outro aspecto essencial que Platão põe em evidência na natureza de Eros, é sua função de intermediário. Eros é um *daimon*, um ser intermediário entre os deuses e o homem, entre o imortal e o mortal. Ser-de-relação enquanto desejo; Eros é também um ser de mediação entre dois mundos totalmente distintos e diferentes. Essa dimensão de sua natureza aparecerá ainda mais clara quando se considera o que Platão diz sobre o nascimento de Eros.

No dia do aniversário de Afrodite, os deuses fizeram uma grande festa. Entre os convivas encontrava-se Recurso. Pobreza não participou do festim. Mas no fim do jantar, ela aproximou-se do local da festa para mendigar. Foi então que percebeu Recurso embriagado pelo néctar e adormecido no jardim. Na sua penúria, pensou então em obter dele um filho. Deitou-se ao seu lado, e concebeu Eros. Como filho de Pobreza, Eros se reconhece pobre e, na sua essência mais íntima, convive com a falta, a falha, o limite. Mas, enquanto filho de Recurso, ele não pode deixar de reconhecer-se também rico, opulento e cheio de recursos como seu pai. Ele é, portanto, a força, a vida, o movimento, o poder.

Esta é, nas suas linhas essenciais, a descrição que Platão nos deixou do mito do nascimento de Eros. Não é de estranhar que assim definido e concebido, Eros tenha uma função essencial e um papel fundamental na vida humana. Para Junito Brandão,

> Eros tem caracteres bem definidos e significativos: sempre em busca de seu objeto, como Pobreza e 'carência', sabe, todavia, arquitetar um plano, como Expediente [Recurso], para atingir o objetivo, "a plenitude". Assim, longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, uma *ενεργυεια* (enérgueia), uma "energia", perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto.[4]

---

4. *Mitologia Grega*, 5ª edição, Petrópolis, Vozes, 1989, v. 1, p. 187.

Essa busca de plenitude, presente na matriz arquétipa, permanece viva e atual na poética de Murilo Mendes. A partir de sua consciência de ser no mundo, brasileiro e universal, o poeta irônico de *Poemas,* sempre em movimento, com seu olhar visionário constrói aos poucos sua obra. Une as experiências somadas da *Poesia em Pânico* e de *Tempo e Eternidade*, até chegar, pela *Poesia Liberdade* no *Tempo Espanhol* e atingir, assim, a *Convergência* final da essência poética.

O poema "Família Russa no Brasil" expressa a noção de conexão e confirma a forte tendência da poética muriliana em conciliar os opostos na tentativa de dissolver os conflitos.

O Soviete deu nisto,
seu Naum largou de Odessa numa chispada,
abriu vendinha em Botafogo,
logo no bairro chique.

Veio com a mulher e duas filhas,
uma delas é boa posta de carne,
a outra é garotinha mas já promete.
No fim de um ano seu Naum progrediu,
já sabe que tem Rui Barbosa, Mangue, Lampião.

Joga no bicho todo o dia, está ajuntando pro carnaval,
depois do almoço anda às turras com a mulher.
As filhas dele instalaram-se na vida nacional.
Sabem dançar o maxixe
conversam com os sargentos em tom brasileiro.

Chega de tarde a aguardente acabou,
os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.
Nos sábados todo janota ele vai pro crioléu.
Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.

(*Poemas, PCP.*,p. 91)

Enquanto em "Canção do Exílio" o elemento estrangeiro domina e desfigura o país, em "Família Russa no Brasil" dá-se o contrário. O Brasil é apresentado como o reduto ideal para todos; lugar de progresso e dos prazeres. Tal imagem é também reforçada em outros poemas como "Cartão Postal", "Marinha", "Noite Carioca"...

Utilizando uma linguagem modernista marcada com expressões populares, humor, mitos nacionais, o poema apresenta um tom de ironia e revela um riso de deboche por parte de quem se coloca numa posição superior às supostas ameaças. A expressão "deu nisto" (verso 1) é carregada de ironia: a revolução que foi feita em nome do povo russo terminou por expulsá-lo, obrigando-o a se asilar em outros países.

O russo, no Brasil, rejeita o Comunismo e adota a vida nacional. Seu Naum não é operário nem se importa com as questões sociais, pois "largou de Odessa numa chispada", para morar num "bairro chique" em "Botafogo". Ele trocou o fogo tirânico da revolução pelo ardor da "aguardente" e da liberdade do "carnaval". Ao invés de se submeter ao controle estatal, seu Naum limita-se à sua "vendinha", a jogar no bicho e a "cair na moleza". As filhas dele "dançam o maxixe" e "conversam com os sargentos" na mesma língua nossa – o "bom brasileiro" que não é emprestado de nenhum país.

O impulso erótico neste poema evidencia-se pela aproximação que o poeta faz das duas culturas: numa época em que as mentes brasileiras se voltavam para a Rússia, a família russa se volta para o Brasil. Além do mais, a sensualidade tropical parece ser o traço mais enfatizado na imagem do Brasil. Essa inclinação erótica seria pois o segredo da magia brasileira conversora dos opostos, imagem da verdadeira liberdade. Neste poema, a valorização do que é nacional não implica numa separação do que é estrangeiro, mas numa inclusão e numa conversão onde se pode vislumbrar o propósito da estética surrealista que, segundo Pierre Reverdy, tem a imagem como inspiradora do movimento: "A imagem [...] não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas

realidades mais ou menos distanciadas"[5]. A esse respeito, Júlio Castanõn Guimarães observa que "Na poesia inicial de Murilo Mendes, o dado surreal se manifesta principalmente em algumas dissonâncias de imagens e na tematização da alucinação..."[6]. O crítico adverte ainda que:

> Não se encontra no Murilo inicial um surrealismo estrito. Aliás, nem em sua produção posterior se encontrará. Pode não haver surrealismo de forma ortodoxa, no sentido de adesão a uma escola, mas há, claramente, no sentido de nítida relações com um movimento de muitas fases e faces[7].

Dentre as muitas faces, pode-se destacar as implicações do excesso e da excessividade que decorrem da presença de um corpo carnal, o corpo do excesso, que conduzem à representação de Eros, em seu impulso mediador.

Em "Cantiga de Malazarte" o poeta continua seu impulso erótico e não se limita às peripécias corriqueiras, mas ultrapassa seu limite encarnando o próprio "espírito que assiste à criação".

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
Ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
Não desprezo nada que tenho visto,
Todas as coisas se gravam para sempre na minha cachola.
Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,
Destelho as casas penduradas na terra,
Tiro o cheiro dos corpos das meninas sonhando.
Desloco as consciências,
A rua estala com os meus passos,
E ando nos quatro cantos da vida.
Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,
Não posso amar ninguém porque sou o amor,

---

[5]. Pierre Reverdy, cf. cit. Jacqueline Chénieux-Gendron, in *O Surrealismo*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 72.

[6]. *Territórios/Conjunções: poesia e prosa crítica de Murilo Mendes*, Rio de janeiro, Imago, 1993, p. 33.

[7]. *Op. Cit.* p. 31.

Tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos
E a pedir desculpas ao mendigo.
Sou o espírito que assiste à criação
E que bole em todas as almas que encontra.
Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo
Nada me fixa nos caminhos do mundo.

(*Poemas, PCP.*,p. 97)

Dos quatro sentidos visíveis neste texto (visão, tato, olfato e audição) e em tantos outros de Murilo Mendes, a visão é o mais aguçado. É como se o poeta conseguisse por este sentido a síntese de todos os outros: as extremidades do corpo transformam-se em olho, em lente de aumento e de transporte para revelar a sensibilidade do poeta. Esses mesmos sentidos que o fazem sentir-se um deus (o amor), também o transforma em homem. E, homem sendo, deixa-se tocar e ser tocado pelas coisas mundanas.

O poeta se diz "espírito", oposto do corpo material. Mesmo se colocando "debaixo da pele", o ser poético tem a capacidade de "penetrar nas camadas do mundo", capturar suas imagens e prendê-las em sua "cachola". Ele é totalmente avesso à imobilidade tanto psíquica – "sacudo os sonhos", "desloco as consciências" -, quanto material, "toco nas flores", "destelho as casas". Daí sua tendência à ubiqüidade, a estar "nos quatro cantos da vida", a presenciar e experimentar essa vida que transcende os simples "caminhos do mundo".

Ao revelar-se "múltiplo" (verso 17) , o poeta reforça não só a ubiqüidade mas, também, sua capacidade de mediação, que, aliás, apresenta-se antecipada em versos anteriores, na ação de "cumprimentar os gatos" por exemplo. Como o gato, Malazarte possui o sentido da visão mais desenvolvido (verso 1), possui longevidade (verso 4) e a sensualidade felina (verso 7). A expressão "como o diabo" ultrapassa os limites da linguagem coloquial. A comparação de igualdade reúne as imagens de Malazarte e do diabo. A sua tarefa é, portanto, a de negar e inverter as relações. Mesmo consciente de sua

natureza má, paradoxalmente, Malazarte "pede desculpas ao mendigo", reforçando, assim, o caráter mediador de Eros, evidenciando a nostalgia da continuidade perdida.

Até no nível fônico a ênfase é posta na variedade em busca de uma harmonia. Quase não há repetições, os versos apresentam ritmos diversos e apenas os de número 2, 4 e 10 mostram uma certa constância quanto à acentuação. Nem mesmo as assonâncias "glorifico"/ "vencido", "desarticulado"/ "diabo", chegam a interferir no sentido de uma maior harmonização dos sons.

Após tentar penetrar nas camadas do mundo e transmitir a todas as coisas seu intenso dinamismo, o poeta ainda se reconhece fragmentado. Uma das preocupações subjacentes à poética de Murilo Mendes é a de alguma coisa perdida no passado do homem e sua constante busca. A percepção desta perda gera o sentimento dos contrastes e seria responsável pela tensão entre os opostos que compõem a natureza humana. A conseqüência maior dessa perda terá sido a carência de unidade, a ruptura com a harmonia, em algum momento suposta entre o homem e a natureza.

O sentimento de ausência que perpassa na obra de Murilo Mendes terá projetado o eu-lírico e o homem em geral num domínio de antíteses inconciliáveis e dilacerantes. O propósito do poeta é recuperar, ainda que através da morte, esse bem que se lhe afigura perdido, já que o sentimento de o haver perdido, parece-lhe tornar o homem incompleto. É o que se pode ver no poema "Meu Duplo".

1

A edição que circula de mim pelas ruas
Foi feita sem o meu consentimento.
Existe a meu lado um duplo
Que possui um enorme poder:
Ele imprimiu esta edição da minha vida
Que todo mundo lê e comenta.

Quando eu morrer a água dos mares
Dissolverá a tinta negra do meu corpo,
Destruindo esta edição dos meus pensamentos, sonhos e amores
Feita à minha revelia.

2

O meu duplo sonha de dia e age durante a noite,
O meu duplo arrasta correntes nos pés.
Mancha todas as coisas inocentes que vê e toca.
Ele conspira contra mim,
Desmonta todos os meus atos um por um e sorri.
O meu duplo com uma única palavra
Reverte os objetos do mundo ao negativo do FIAT;
Destrói com um sopro
O trabalho que eu tenho de diminuir o pecado original.
Quando eu morrer o meu duplo morrerá - e eu nascerei.

3

Eu tenho pena de mim e do meu duplo
Que entrava meus passos para o bem,
Que sufoca dentro de mim a imagem divina.
Tenho pena do meu corpo cativo em terra ingrata,
Tenho pena dos meus pais
Que sacrificaram uma existência inteira
Pelo prazer duma noite.
Tenho pena do meu cérebro que comanda
E de minha mão que escreve poemas imperfeitos.
Tenho pena do meu coração que explodiu de tanto ter pena,
Tenho pena do meu sexo que não é independente,
Que é ligado ao meu coração e ao meu cérebro.
Eu tenho pena desta mulher tirânica
Que me ajuda a ampliar o meu duplo.
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.

4

Ó meu duplo, por que me separas da verdade?
Por que me impeles a descer até a profundeza?
Onde cessaram as formas da vida para sempre?
Por que insinuas que o sorriso da criança já traz a corrupção,
Que toda esta ternura é inútil,
Que o homem usará sempre a espada contra seu irmão,
Que minha poesia aumenta o desconsolo em torno de mim?
Ó meu duplo, por que a todo o instante me ocultas a Trindade?

Ó meu duplo, por que murmuras sutilmente ao meu ouvido
Que Deus não está em mim porque está fora do mal, do tédio e
[da dúvida?
Por que atiras um pano negro na estrela da manhã,
Por que opões diante do meu espírito
A temerária Berenice à mulher eterna?
Ó meu duplo - meu irmão - Caim - eu admito te matar.

(*A Poesia em* Pânico, *PCP.*, p. 305)

O outro, pois, é uma instância fundadora na percepção lírica de Murilo Mendes e não uma mera representação de um ser específico. Ele não se dá enquanto bem particular, alcançável em função de uma necessidade, pois é ele quem funda a necessidade. O outro jamais será reencontrado, porque na verdade parece nunca ter existido, exceto como pretexto iniciador do desespero. O eu lírico se ressente com nostalgia e desconsolo e se refere a algo difuso que diz respeito a uma memória do começo, sobretudo do começo humano.

O tempo cosmogônico, o registro das origens são forças ou formas evocadas pela poesia de Murilo Mendes, em grande parte como resistência e reação à situação adversa em que o poeta se encontra perdido. Isto reflete a busca da restauração de um sentido mais profundo e consistente da vida humana, que se sobreponha à marcação deteriorada do tempo presente. Assim, podemos ver nessa memória íntegra do ser (o duplo) que é sempre ameaçada pelo cotidiano da vida .

Fundado num ritmo existencial ("existe ao meu lado um duplo"), o poema apresenta um processo reiterativo que se evoca e incorpora uma consciência acusativa que tende a desqualificar e a esvaziar o sentido de ser do poeta. Na consciência do poeta – exposto ao encontro e confronto com o outro – as ações negativas do outro impelem o discurso a um mesmo e único ponto – o da fratura existencial.

A auto-censura e a autocomiseração figuram em diversos momentos do "Meu Duplo". Elas são particularmente vigorosas na apóstrofe com que o "poeta" se dirige ao seu duplo. Embora o destinatário pareça ser um Outro, já que foi feito "à revelia" do poeta, é possível identificá-lo como uma voz ressonante do próprio ser, levando-se em conta os seguintes versos:

> Eu tenho pena desta mulher tirânica
> Que me ajuda a ampliar o meu duplo.

Essa voz, ressonante, reconhece o eu lírico como uma "edição... que todo mundo lê e comenta", e está centrada na antítese entre o "poeta" enquanto criador de beleza, capaz de com o espírito trabalhar para "diminuir o pecado original", e a sua outra forma, passível de decadência e morte. Enquanto o poeta procura a verdade, vê pureza no sorriso infantil, considera que a ternura é útil, que a poesia consola, almeja a Trindade e acredita num Deus interpessoal; o outro empenha-se em agir contrariamente: separa da verdade, vê corrupção no sorriso infantil, a ternura é inútil, oculta a poesia e murmura que Deus não está no poeta.

A figura de Caim se associa no contexto de "Meu Duplo" a sentimentos de humilhação e derrota, tornando clara a sua vinculação à autopercepcão negativa do eu-lírico desesperado. "A maldade de Caim [...] constitui uma parábola do encaminhamento de todo ser humano: cada um começa por Caim, mas trata-se de tornar-se e manter-se como Abel"[8].

A referência a Caim apresenta-se como índice do elo que relaciona a finitude, a necessidade e a temporalidade, três atributos que supõem o desespero, denunciando, também, a ligação da poesia, sobretudo, a lírica moderna, com o mundo desencantado/desesperado.

As ações descritas no poema são cheias de significado, pois

---

[8]. Philippe Sellier, "Caim" in *Dicionário de Mitos Literários*, org. Pierre Brunel, Rio de Janeiro, José Olympio, 1988, p. 140.

indicam passo a passo os efeitos da manifestação do desespero. A edição feita sem o consentimento do poeta, o enorme poder desta edição, ações contrárias às do poeta, autocomiseração do eu lírico, a ampliação do outro, e a necessidade de morte para recuperar a paz antiga constituem parte do confronto entre o poeta e o outro. O poeta tomou consciência do seu duplo e se serve dele não para descobrir-se como uma outra parte sua, mas para fazê-lo existir em função de sua vida. Tanto que a morte passa a interessar o poeta, e para fugir do inevitável (as ações do duplo que são as dele próprio), o eu-lírico busca a morte excelente. Por encarar de frente a morte, o poeta canta a fruição da vida: "Quando eu morrer o meu duplo morrerá - e eu nascerei"

Em "Meu Duplo", a busca de unidade, que adensa o desespero do poeta, sugere a configuração do absurdo da vida e do próprio poema, entranhados no jogo entre a linguagem da vida e a vida da linguagem. O poema é assim uma "edição" paradoxal, realizando, como Eros, uma tarefa de mediação, sempre redundante, de grande significação. O poema moderno, a exemplo de "Meu Duplo", reflete nesse ponto o arquétipo de Eros, cujo trabalho mediador só se justifica enquanto processo, enquanto um estar a caminho, uma busca constante da unidade, admitida até mesmo através da morte.

Em "Amor Sem Consolo", a vida torna-se crueldade e a morte é uma ternura:

> [.....]
> Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra da vida,
> Ou por que não começas tua ternura, impelindo-me ao suicídio?
>
> (*A poesia em Pânico, PCP.*, p. 294)

O ressentimento contra o outro ocorre ainda, de forma indireta embora não menos enfática, no poema "A vida Futura". Nele, o eu lírico sai em defesa da morte como seu talismã, e nem seres terrenos ou espirituais o poderão tomar-lhe:

A morte é meu talismã,
Ninguém poderá mo arrancar:
Nem Berenice, nem o demônio nem o próprio Deus.
É uma alta fulguração idéia fixa
A vista dessa mulher que não foi gerada
E que permuta os corpos no universo.
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.

(*A Poesia em Pânico*, *PCP*.,p. 298)

Em "Morte", a imagem da morte destilada no poema se dirige contra o corpo exausto que teria privado o eu-lírico dessa posse legítima de dissolução da ambivalência humana:

MORTE

É doce o pensamento da morte
Quando o corpo exausto de prazer ou de dor
Sofre os seus limites.
É doce o pensamento da morte
Quando o espírito enfraquecido pela revolta
Não se aplaca nem mesmo diante de Jesus.
Morte, suave música da morte,
Devolve-me ao sono inicial de antes do pecado.

Não quero os cantos celestes nem a palma da glória.
Talvez eu queira o nada absoluto:
(Até mesmo o pensamento da morte ainda é vida.)

(*A Poesia em Pânico*, *PCP*.,p. 299)

Já em "Doce enigma", o sentimento de morte constitui um tributo, uma homenagem àquele que sempre a venerou:

Doce enigma da morte,
Tu que nos livras da criatura,
Desta angústia do pecado e da carne.
Doce enigma da morte,
De ti, contigo e por ti é que eu vivo.

Julgamento, inferno e paraíso:
Sois menos necessários ao poeta.
A minha morte

É também a morte de todas as mulheres que existem comigo,
Aquela que eu amo e não me ama,
Aquelas que eu não amo e me amam.
Morte, salário da vida.
Doce enigma da morte.

(*A Poesia em Pânico, PCP*,p. 306)

Murilo Mendes sutilmente joga com as palavras; e da superfície de seus textos se vão desentranhando o corpo do ser poético atado ao corpo da poesia, embriagados pela sensualidade que se instaura nas profundezas do corpo da linguagem poética muriliana e se deixam tocar tamanha é a voluptuosidade com que se penetram. Para Gaétan Brulotte,

> O sexo ali está, mas imerso, sem obscenidade, envolvido pela seda da linguagem, amortecido pela sugestão e artimanhas da escrita:< é o erotismo sem palavras >, como disse Sade. Encontramo-nos, então, entre o nu e o ocultado: no véu; entre a exibição e o pudor: na sugestão; entre a Anarquia e a Ordem: na regra.[9]

O pensamento de Gaétan Brulotte parece seguir o pensamento de George Bataille[10], para quem o erotismo nasce de uma sexualidade envergonhada, daquela que não se mostra livremente. Por isso o convite à transgressão, a persistir em ver o que se esconde, o que é proibido, assemelhando-se portanto ao sagrado.

---

[9]."Petite Narratologie du récit dit Érotique, in Poétique: revue de Théorie et d'analyse litéraires, 85, paris, 1991. No original : Le sexe est là mais confit, sans obscénité, enveloppé dans la soie du langage, feutré par la suggestion et par les ruses de l'ecriture : c'est l'< érotisme sans mots > comme dit Sade. On se trouve alors entre le nu et le caché : dans le voile : entre l'exhibition et la pudeur : dans la suggestion : entre l"Anarchie et la Loi : dans la régle.

[10].Op. Cit. pp. 59-65.

Murilo Mendes teve a ousadia de cavar a linguagem em busca da palavra certa para nomear a poesia: "mulher" – onde o poeta encontra "as imagens da criação", conforme ressalta o poema "Mulher" -, ser de palavra que, de tão desejado, fragmenta-se no espaço do texto juntamente com o antagonismo da linguagem:

Mulher
Ora opaca ora translúcida
Submarina ou vegetal
Assumes toda as formas,
Desposas o movimento.

Sinal de contradição
Posto um dia neste mundo
Tu és o quinto elemento
Agregado pelo poeta
Que te ama e te assimila
E é bebido por ti.

Tu és na verdade, mulher,
Construção e destruição.

(*As Metamorfoses*,*PCP.*, p. 350)

O poema ressalta a possibilidade de, partindo das diferenças entre os opostos, se poder chegar a um jogo dialético onde não haverá um afastamento, mas uma agregação de um no outro (do ser da linguagem e do ser do homem) , de forma que se perceba como o "Outro, o longínquo é também o mais próximo e o mesmo."[11]

Em "Dilatação", por exemplo, os limites que distanciam um ser do outro, são ultrapassados através de uma espécie de nascimento contínuo:

Minha filha,
o meu corpo ficou maior do teu corpo.

[11]. Michel Foucault « O homem e seus duplos » , in *As palavras e as Coisas*, São Paulo, Martins Fontes, 1992, pp. 319-359.

A minha alma ficou maior da tua alma.
Nasci outra vez com o teu nascimento

(*Poemas,PCP.*, p. 119)

A estrutura do texto é toda feita de repetições, com destaque para a expressão "ficou maior", que alude ao título. A presença dos pronomes possessivos "meu", "minha", *a priori*, indicadores de diferenças, acabam propiciando uma reversibilidade: mesmo havendo um "corpo" e uma "alma" para cada ser, eles se somam e se tornam uno. Nascer outra vez implica em reverter o tempo, porém nascer "outro" é avançar junto com o tempo ao invés de ser eliminado por ele. Em "Dilatação da poesia", Murilo reforça essa necessidade de continuidade do ser:

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.

(*O Visionário*, *PCP.*, p. 199)

Aqui, também, o tempo do antecessor (a mãe) se renova, recomeça com o surgimento do sucessor (a filha). Os seres se unem através da reprodução que pode ser comparada a sucessivos enxertos.

Na estruturação de sua poética, Murilo empenha-se em buscar a continuidade para além do mundo imediato, mas somente a partir dele, chega a humanizar Deus e a divinizar o homem. E isto se dá, sobretudo, através de uma imagem feminina. Com relação a esta imagem, Alfredo Bosi reconhece que

> A presença do eterno-feminino (a mulher, Berenice, Eva) ora opõe-se ora une-se às aspirações religiosas; pode-se dizer mesmo que a tensão entre o sagrado e o profano, resolvida à força de rupturas ou de colagens violentas, dá o significado último desse momento central da poesia muriliana.[12]

Para solucionar a tensão entre o sagrado e o profano, a imagem feminina é figurada ora na mulher, ora na Musa, ora na Igreja. Imagens que remetem a um erotismo em três planos: corporal, emocional e sagrado – este último é o mais expressivo na poesia muriliana. São imagens que aludem à presença ambivalente de uma ausência, e relaciona-se com a imagem de Deus que se quer revelada no homem.

A poesia de Murilo permiti-nos averiguar um duplo movimento no plano sagrado: o de medo guiado pela proibição, e o da adoração, que exige a transgressão da lei imposta. É possível acompanhá-lo aproximando os poemas "Ecclesia" e "Igreja Mulher" transcritos a seguir.

Ecclesia

Berenice, Berenice,
uma grande mulher se apresentou a mim
e te faz sombra.
Ela exige de mim
o que tu não podes exigir.
Ela quer a minha entrega total
e me oferece viver em corpo e alma
a encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória.
Desenrola diante de mim a liturgia do mundo,
querendo que eu tome parte nela contra mim mesmo.
Berenice, Berenice, tua rival me chama,
ataca-me pelos cinco sentidos,
Desdobrando diante de mim a toalha da comunhão
eu recuo aterrado
porque não me permite, Berenice,
comungar no teu corpo e no teu sangue.

(*A Poesia em Pânico, PCP.*, p. 293)

---

[12]. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1986, p. 504

Igreja Mulher

A igreja toda em curvas avança para mim,
enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
Com um braço me indica o seio e o paraíso,
com outro braço me convoca para o inferno.
Ela segura o Livro, ordena e fala:
suas palavras são chicotadas para mim, rebelde.
Minha preguiça é maior que toda a caridade.
Ela ameaça me vomitar de sua boca,
Respira incenso pelas narinas.
Sete gládios sete pecados mortais traspassam seu coração.
Arranca do coração os sete gládios
e me envolve cantando a queixa que vem do Eterno,
auxiliado pela voz do órgão, dos sinos e pelo coro dos
[desconsolados.
Ela me insinua a história de algumas suas grandes filhas
impuras antes de subirem para os altares.
Aponta-me a mãe de seu Criador, Musa das musas,
acusando-me porque exaltei acima dela a mutável Berenice.
A igreja toda em curvas
quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
Não posso sair da igreja nem lutar com ela
que um dia me absorverá
na sua ternura totalitária e cruel.

(*A Poesia em Pânico, PCP.*, p. 303)

Nesses textos, a ênfase está na força do Eros divino que se apresenta mais forte que o ser humano. Os dois poemas trazem à tona o que há de inconformado, de irredutível no espírito humano. No contraste entre uma vida idealizada, tipificada pelas solicitações da Igreja e o cotidiano masculino na busca do prazer, aparecem anseios e angústias corroídos pelas convenções e pela rotina do homem moderno. A insatisfação sentida pelo poeta manifesta-se de forma sacrificial, tipificada na luta entre espiritualidade e erotismo.

Para Georges Bataille[13], o sentimento que os antigos possuíam –

---

[13]. Op. Cit. pp. 76-87

conferido pela presença da carne - pode ser revelado ao cristão pela experiência interior. O sacrifício era a vida com a morte confundida no momento da comunhão, no ritual da missa, em que se oferece ao cristão o corpo e o sangue de Cristo, revivendo simbolicamente o sacrifício. No "Poema Católico" Murilo expressa:

> [.....]
> Sequemos o sangue em nossas veias
> Fiquemos fascinados
> Imantados
> Inúteis diante de Cristina
> Diante da eucarística e misteriosa Cristina
> Que se reparte com todos e não é de nenhum
> Que é una com Eros e com a morte
> Una e trina
> Meiga cruel indecifrável
> Voluptuosa bela e fria
> Simetrica e desordenada
> Que se alimenta de nós e nos alimenta
> [...]
>
> ("Notas e Variantes" de *A Poesia em Pânico*, *PCP*, p. 1644)

Mais do que uma circunstância, ligada à liturgia da instituição religiosa, o sacrifício coloca-se como uma sina interior ao sujeito poético. É sob esse ângulo que Murilo Mendes pactua com o desagrado que satura a poesia de seu tempo e, simultaneamente, encontra expressão para o seu drama pessoal. O ato sacrificial instaurado com transparência de detalhes no âmago da expressão poética constitui uma marca indelével para o ser. Diante da "eucarística Cristina", instala-se o desespero e a insatisfação do poeta.

Amor e sacrifício são temas constantes na poesia de Murilo Mendes. Temas que podem ser tomados como sinônimos, ressaltada a diferença de que o ato de sacrifício guarda um sentido que supera o plano individual. Há uma voluntariedade nesse ato que necessariamente extrapola um sentimento único para atingir o outro. Daí, a presença de verbos na 1ª pessoa do plural, na conclamação do poeta: "sequemos", "fiquemos".

Tanto em "Ecclesia" quanto em "Poema Católico", Murilo recria as emoções do "eu" diante da liturgia da igreja pela qual se torna possível experimentar o sentido maior do "sacrifício". No desejo ardente de possuir o corpo e o sangue de Berenice e de Cristina, presentifica-se o amor por Cristo, pelo espiritual.

No Poema a "Igreja Mulher" une-se novamente amor e sacrifício, reconhece-se que a proibição existe para ser transgredida. O próprio título do poema já nos traz a marca da transgressão.

Em Murilo Mendes, perante a imagem de Deus o eu poético é transgressor e vítima, embora pertença a uma "raça do eterno", enquanto criatura o eu-poético espera a ocasião de se rebelar contra a grandeza de Deus, às vezes, afigura-se-lhe uma espécie de Criador. Daí a tensão que se estabelece entre os dois - tensão que se revela em

> Cortina que vela a face de Deus
> o céu fecha-se violentamente sobre mim.

Nestes versos, como se pode observar, o termo "cortina" representa o clímax da ambivalência entre os predicativos, reforçando a impossibilidade de aproximação entre ambos e por extensão, aumentando o desejo de união ao Criador. Um bom exemplo dessa impossibilidade é o poema "Novíssimo Job":

> - Eu fui criado à tua imagem e semelhança.
> Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão do pobre,
> Nem a neta de Madalena para me amar,
> O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.
> Deixaste-me de ti somente o escárnio que te deram,
> Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,
> Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,
> E o eco do teu grande grito de abandono:
> Por isso serei angustiado e só até a consumação dos meus dias.
> Por que não me fizeste morrer pelo gládio de Herodes,
> Ou por que não me fizeste morrer no ventre da minha mãe?
> Não me liguei ao mundo, nem venci o mundo.
> Já me julguei muito antes do teu julgamento.

E já estou salvo porque me deste a poeira por herança.
Até há pouco tempo atrás no meu país
Ninguém sabia que a vida é a luta entre classes
E eu já era, desde cedo, inconformado e triste.
Antes da separação entre os homens
Existe a separação entre o homem e Deus.
É doce te encarar como poeta e amigo,
É duro te encarar como criador e juiz.
Tu me guardas como instrumento de teus desígnios,
Tu és o Grande Inquisidor perante mim.
Por que me queres vivo? Mata-me desde já.
Cria outras almas, outros universos,
Sonda-os, explora-os, com tua lente enorme.
Mas faze cessar um instante o meu suplício.

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.
Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo,
Mas a última e essencial palavra está contigo.
Todas as tuas obras dão testemunho de ti,
Mas ninguém sabe o que tu queres de nós.
(Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã
E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada.)

Tu também não terás teus filhos renegados?
Aqueles que criaste e entregaste ao demônio
Para satisfazer tua cólera e paixão?
Ó Deus, tua justiça é maior que tua misericórdia.
Por que me deixaste assim sem abrigo no mundo?
Por que me deste passado, presente e futuro?
Manda a tempestade de fogo a destruir minha existência.

- Estou contigo mesmo e não me queres ter
Sou tua herança desde toda a eternidade.

(*Tempo e Eternidade*, *PCP.*, p. 245)

No primeiro verso do poema Murilo Mendes situa o homem no tempo espaço de sua origem. O poeta parece não admitir sombra de dúvidas que o homem apareceu no mundo graças à ação poderosa e voluntária de Deus.

A palavra imagem, no contexto do poema, entendida como a expressão da realidade, induz ao significado de sombra. A sombra tem uma

semelhança com a pessoa, mas não é exatamente uma cópia da pessoa. O apóstolo São Paulo afirma que "Deus enviou seu filho ao mundo tornando-se em semelhança de homens; e, reconhecido em figura humana"[14]. Assim, a imagem e semelhança de Deus, presente no homem (verso 1),implica na forma em que seu filho haveria de vir. Nos versos 5 a 9 aparece a sugestão de que Deus criou o homem de modo que seu elemento físico seria o canal da manifestação do próprio Deus, na pessoa do Filho. O poeta transforma a trajetória de Jó - ao introduzir personagens da história de Cristo ("Virgem Maria", "Herodes" e "Maria Madalena") – e se compara a ele, conforme já observou Alda Maria Quadros do Couto[15]. Segundo ela,

> Cristo – como o novo Jó – e o poeta – como Cristo – estão postos ao lado dos desvalidos, estão 'sem abrigo no mundo', condenados a viver 'passado, presente e futuro', sentem-se recusados. E mesmo quando a palavra parece ou deveria ser resignada, o tom é ácido, pois, tendo a 'poeira como herança', finaliza o poema invertendo o fardo: Estou contigo mesmo e não me queres ter/ sou tua herança desde toda a eternidade'.[16]

Até mesmo os sentimentos mais desprezíveis ao homem (escárnio, tentação, fraqueza, grito de dor) integrariam a natureza do Deus encarnado. Assim, o poeta liga o mundo divino ao humano, através de Cristo.

Um outro aspecto que aproxima o poeta do arquétipo de Eros, neste poema, é a dupla natureza do eu lírico. Ele é ao mesmo tempo unido ao divino (ao identificar-se com Cristo) e separado de Deus, enquanto "Criador".

Em "Novíssimo Job", a partir do segundo verso até o final do poema, Murilo enfatiza o desespero do ser face à limitação humana. Esta limitação impõe ao eu lírico a sua grave questão: como, atravessando

---

[14] "Epístola aos Romanos", *Bíblia Sagrada*, Florida, Ed. Vida, 1993, Cap. 8, v., 3.

[15]. Id. *Ibidem*

[16]. *O sinal de Deus na cartografia crítica de Murilo Mendes*. Tese de Doutorado, UNICAMP/IEL, 1997, p. 57.

o horizonte do mundo, encontrar o Absoluto, o repouso do humano desesperado? O poema não apresenta resposta, porque não deixa pistas para o homem encontrar a fé. Mas apresenta uma separação anterior àquela resultante da luta entre classes: é "a separação entre o homem e Deus". Deus, para o eu lírico, é mais fácil de ser encarado enquanto "poeta e amigo" do que como "Criador e juiz". A 2ª estrofe preserva a imagem de transcendentalidade de Deus e acaba localizando-o demasiadamente distante do mundo e dos homens, ratificando a idéia de separação entre Deus e o homem contida no verso 19.

O poeta fala de Deus como uma realidade, em oposição a miragem. Ele existe, e está esperando, muito antes do eu-lírico poder ouvi-lo ou vê-lo. Caso contrário, por que o eu lírico insistiria em inquirir um ser inexistente? Qual o significado do silêncio de Deus? Parece que a resposta está no termo imagem. A imagem apresenta um conhecimento imperfeito; é uma analogia adequada aos discernimentos limitados do homem. É possível ser esta a razão do eu-lírico não ter o esclarecimento que tanto deseja nos versos 2, 4, 10, 11, 24, 39 e 40. Apesar de Deus se ter humanizado, em Cristo, anunciado pelos profetas, pelo Espírito Santo, o entendimento do eu lírico está na penumbra, entre a total iluminação do conhecimento e a completa escuridão da ignorância. Deus deu apenas angústias (escárnio, tentação, fraqueza, abandono, angústia, dúvida provisória) e não total esclarecimento. O bastante para trazer-lhe alívio e já sentir-se salvo por ter recebido a "poeira como herança". Nos livros *Tempo e Eternidade* e *A Poesia em Pânico,* Murilo Mendes dá freqüentemente sinais da ausência de Deus, tematizando a falta, a dor e a aridez da alma não agraciada pela presença do divino. De um modo geral, nestas obras, Deus silencia e abandona, ou a alma é que não consegue ouvi-lo e senti-lo, presa que está aos limites do humano. Multiplicam-se assim as perguntas, intensificam-se

as dúvidas, escapa-se o sentido das coisas, permanecidos sem uma forma, daí a constante recorrência de Murilo à abstração do tempo.

A impossibilidade de estar definitivamente unido ao divino – temática que é reiterada por toda a poética muriliana – implica, também, determinada relação com a temporalidade. As sensações de limitação e finitude vivenciadas pelo eu lírico fortalecem o impulso erótico do poeta para aglutinar momentos passados, presentes e futuros no interior do poema.

Em Murilo Mendes, o tempo como elemento poético não é lançado precipitadamente. Ao contrário, sua elaboração lenta, gradativa através de outros elementos ligados a ele, e à duração incomensurável do tempo, vai se casar perfeitamente com a ânsia de liberdade que domina o poeta, de início a fim, e lhe oferece uma oportunidade de fugir, pela abstração, da natureza fechada, asfixiante que o cerca.

A tendência para o abstrato dentro da poesia de Murilo Mendes poderá, a princípio, parecer paradoxal, quando se considera que o poeta busca emoções, sensações cada vez mais profundas no aspecto da vivência física. Abstração e sensações são duas expressões contrárias, que constituem o choque interno entre o material e o espiritual inerentes no elemento humano, o que esclarece o paradoxo das aproximações. A diferença é que os indivíduos comuns não sentem, ou se sentem, não expressam seu drama, mas o poeta, especialmente aqueles da estirpe de Murilo Mendes, expressa esta dicotomia e faz com maior profundidade, isto é, ele sente e expressa tão claramente quanto pode aquilo que os outros sentem e não podem exprimir:

> Passado presente futuro
> Tiro o alimento de tudo
>
> ("Memória", *As Metamorfoses,PCP.*, p.365)

O sentimento expresso nos versos acima, mostra que Murilo Mendes é um tipo de poeta para quem o tempo é sempre motivo de uma reflexão

constante. Roberto Alvim Corrêa em nota publicada numa Antologia Poética afirma que

> Os poemas [de Murilo] tentam suprimir a noção do tempo e do espaço como fatores distintos da eternidade. São mesmo de todas as épocas, de toda a parte, e de Deus, cujo reflexo procuram nos seres e nas coisas, através do 'véu do tempo', sem nunca deixar de serem humanos, e de conservarem com a realidade um contacto, como que comoventemente garantido por um sentimento de fraternidade [17]

Tentando acompanhar o pensamento de Roberto A. Corrêa, aparentemente, a relação entre espaço e tempo é indissociável. Mas isso só é verdade quando se confronta determinadas formas de dimensão temporal.

Desde a primeira obra do poeta, encontramos esta poética da aproximação tempo-espaço formando um todo harmonioso. No poema "Limites da Razão", é dentro de si que o poeta encontra a eternidade.

1

Atrás do meu pensamento
os demônios destroem as meninas que eu gostei,
fazem com o movimento e o espírito delas
um samba pros outros dançarem.

2

O manequim vermelho do espaço
que de noite eu levanto a mão para tocar
chega perto de mim
tem um ritmo próprio
um andar quase humano.
Já vi há muitos anos numa cidade do interior
Uma professora inglesa que andava assim.
De tanto as costureiras do ateliê de Dona Laura
se esfregarem no manequim de tarde

---

[17]. Cf. nota in Murilo Mendes(Int. e Org.) *Antologia poética*, Rio: Livraria Editora Agir, 1964, p.182.

ele já quer sair das camadas primitivas
daqui a mil anos será uma grande dançarina
dançará sobre minha cova diante do cartaz dos astros
quando eu mesmo dançar minha vida realizada
no terraço dos astros.

3

Alongamento:
tudo foge na hora extrema
banhado na neblina da agonia
as constelações me abrem a porta
e montado no cavalo mecânico do gênio do tempo
atinjo a região proibida aos humanos,
mas nunca poderei ser totalmente outro.
Alguma coisa me fica do mundo antigo.
Desenvolvo-me em planos harmoniosos
distingo a iluminação dos pensamentos,
amparado pelas formas que moram no espaço
realizo a perfeição da minha unidade,
penetro a vida das cores novas, dos sons definitivos
e enlaço a forma do amor
vivendo pra sempre dentro de mim.

(*Poemas, PCP.*,p. 109)

A aproximação entre o humano e o não-humano, neste poema, termina por estabelecer uma relação de contigüidade entre eles. O "manequim" ganha vida, "ritmo próprio", e é comparado a uma pessoa. Em seguida, é apresentado como algo mais evoluído que se transformará em "dançarina".

A humanização do manequim, e a posterior aproximação entre homem e astro, sugerem o estabelecimento de uma evolução na qual o tempo passa a ser apenas um articulador das metamorfoses do espaço, e não um destruidor. A morte, pois, deixa de ser fim para se tornar passagem contínua para o outro.

Há, no poema, uma preocupação com a determinação do espaço. Termos adverbiais como "atrás", "perto", "em", "sobre", "diante", "do interior", além de referências a lugares como a "cidade do interior", a "cova", o

"terraço dos astros" e a "região proibida", bem como o uso de termos mais gerais como "espaço", "planos" denunciam tal preocupação. Mas há também um cuidado com a especificação temporal: "de tarde" as costureiras se esfregam no manequim, e "de noite" ele se transforma, sai das "camadas primitivas". Estabelece-se, assim, uma sucessão entre passado, presente e futuro. O manequim tem hoje o ritmo e o andar que uma professora teve "há muitos anos" e "daqui a mil anos será uma dançarina". Tempo e espaço terminam por convergir.

O manequim "vermelho do espaço" se temporaliza ao ganhar movimento e "ritmo próprio": O próprio lugar da ultrapassagem, a "região proibida aos humanos", é o lugar onde "cores" e "sons", denotadores de espaço e de tempo respectivamente, se conjugam. Assim, a continuidade buscada não está fora do tempo e do espaço, mas constitui a própria essência do tempo e do espaço independentes dos limites impostos pela forma – a essência da cor e do som.

Pode-se, portanto, afirmar que, neste poema, o impulso do movimento opera a fusão entre tempo e espaço. Daí a coexistência de elementos contrários : "destroem"/ "fazem", "sair"/ "penetrar", "banhado na neblina"/ "distingo", "amparado"/ "enlaço", que revelam o desejo de transpor um novo espaço-tempo definitivo, a essência viva que permanece apesar de todas as transformações experimentadas pelo desejo do ser em ocupar esse tempo-espaço.

O mais dramático nesse percurso erótico, que tenta associar a duração dos momentos vividos a determinados lugares, é a certeza de que não se pode alterar o relógio da existência. Murilo transpõe este drama em sua poesia:

A FLECHA

O motor do mundo avança:

Tenso espírito do mundo,
Vai destruir e construir

Até retornar ao princípio.

Eis-me sentado à beira do tempo
Olhando o meu esqueleto
Que me olha recém-nascido.

Belas mulheres que amei
Ensaiam o vestido de terra
Para o sono familiar
Na pedra que não se move.
O motor do mundo avança.

(*As Metamorfoses.PCP.*, p. 352)

Neste poema, o tempo é, pois, uma coordenada que avança numa dimensão temporal única e faz parte da engrenagem que mobiliza o "motor do mundo". O tempo não volta, mas precisa destruir para depois construir o "tenso espírito do mundo" e, por isso, não pode repetir o passado vivido, a não ser pela recordação de um presente (5° verso) que já não é um agora (6° e7° versos), mas um futuro (9° verso).

Desta forma, Murilo busca e realiza com êxito uma unificação em relação a diferentes planos temporais: passado, presente e futuro. O poeta insiste em despojar-se do manto temporal que o envolve com limites e passa a sentir o fluir do tempo não como um presente, mas como um infinito, um vibrar que ziguezagueia para o passado e remete para o futuro:

FILIAÇÃO

Eu sou da raça do Eterno.
Fui criado no princípio
E desdobrado em muitas gerações
Através do espaço e do tempo.
Sinto-me acima das bandeiras,
Tropeçando em cabeças de chefes.
Caminho no mar, na terra e no ar.
Eu sou da raça do Eterno,
Do amor que unirá todos os homens:
Vinde a mim, órfãos da poesia,

Choremos sobre o mundo mutilado.

(*As Metamorfoses*, *PCP.*, p. 250)

O poeta se situa no mundo, fugindo do aqui, do hoje, do agora. O seu procedimento ôntico, de ser no mundo, amplia sua solidão, seu estado de perdido no mundo, conforme retrata a mutilação metaforizada no último verso. O eu-lírico banha-se de êxtases temporais através de uma viagem psicologicamente infinita, e pode-se dizer eterna, que demarcam sua fuga do presente.

Na poética muriliana o tempo não é considerado como um constante desgaste, mas possibilita um resgate das origens através de uma renovação do tempo. O poeta com sua linguagem insólita e suas imagens abissais protege seus poemas contra os efeitos aniquiladores do desequilíbrio temporal, sempre com sua flecha em incessante movimento. Nesta incursão, Murilo estabelece uma tensão tempo existencial do tipo tempo-eternidade devassando as possibilidades de ação do tempo. Não obstante este procedimento não propiciar uma vitória definitiva sobre o tempo, a escrita se volta para o estado primitivo de comunhão com o cosmo, de inexistência de limites. Essa tensão tempo-eternidade é uma constante em quase todos os seus poemas. Ele busca um tempo que sobreviva ao instante fugaz, e por isso diz:

O TEMPO

O tempo cria um tempo
Logo abandonado pelo tempo,
Arma e desarma o braço do destino.

A metade de um tempo espera num mar sem praia,
Coalhado de cadáveres de momento ainda azuis.
O que flui do tempo entorna os pássaros,
Atravessa a pedra e levanta os monumentos
Onde se desenrola - o tempo espreitando - a ópera do espaço.

Os botões da farda do tempo

São contados - não pelo tempo.
O relojoeiro cercado de relógios
Pergunta que horas são.

O tempo passeia a música e restaura-se
O tempo desafia a pátina dos espíritos,
Transfere o heroísmo dos heróis obsoletos,
Divulga o que não fomos em tempo algum.

(*Poesia Liberdade. PCP.*,p. 433)

Na primeira estrofe o tempo que se apresenta possui um significado literal, posto em contraste com o outro tempo, encarado como espaço.

A imagem do tempo esperando "num mar coalhado de cadáveres" é verdadeiramente cósmica: o tempo constrói, "arma", e destrói, "desarma", um tempo acumulado. O mar aparece como a grande tumba em que os dias se acumulam e se dissolvem, ao contrário do cemitério, onde não se pode ver um "pé" desenterrado.

Culpar o tempo e não culpar a própria limitação ontológica, eis o procedimento característico do desespero existencial que acomete o eu-lírico.

O percurso de insustentação temporal marcado pelo "abandono do tempo" determina um modo de ver um tempo que está para ser descoberto (verso 8) ou, indiscutivelmente, já existia dentro do ser (versos 6-7) salvando o poeta da visão desfeita da própria totalidade existenciária (versos 9-12).

A inaceitação do presente expressa-se num calar o tempo ou num suspender a rota temporal marcada pela cronologia dos ponteiros do relógio. O poeta, embora submerso nas imagens dos espelhos dos fatos heróicos, teima solene em refutar os "agoras" (passeio do tempo pela música, desafia a pátina dos espíritos/ transferência do heroísmo) e prende-se ao ontem numa perspectiva de futuro: "Divulga o que nós não fomos em tempo algum".

O poeta rompe com as barreiras do tempo e adentra-se no espaço da memória imensurado, dando margem a uma abertura para um caminhar seguro,

num passeio conhecido no interior do ser numa contínua busca da eternidade temporal, como em "Vocação do Poeta":

> Não nasci no começo deste século:
> Nasci no plano do eterno,
> [...]
> Vim para sofrer as influências do tempo
> E para afirmar o princípio eterno de onde vim.
> Vim para distribuir inspiração às musas.
> Vim para anunciar que a voz dos homens
> Abafará a voz da sirene e da máquina,
> E que a palavra essencial de Jesus Cristo
> Dominará as palavras do patrão e do operário.
> Vim para conhecer Deus meu criador, pouco a pouco,
> Pois se O visse de repente, sem preparo, morreria.
>
> (*Tempo e Eternidade*,*PCP.*, p. 248)

Ainda dentro desta tendência à abstração do tempo é interessante ressaltar a "memória ecumênica" de Murilo Mendes, reunindo as lembranças da infância, da família, dos lugares percorridos em viagens reais ou imaginadas.

Dos livros em versos do poeta, a maior ênfase para esta memória encontra-se em *Contemplações de Ouro Preto*, conforme já observou Francis Paulina:

> Curiosamente, em 1954, quando o *flâneur* já percorria a Europa e conferia ao vivo as suas fontes européias, no Brasil se publicava o livro *Contemplação de Ouro Preto*. Neste livro, escrito entre 1949 e 1950, irá tecer, em versos, a etnografia do povo mineiro, como uma confissão de amor às suas fontes primordiais. Murilo passeia, mineiramente, pelas suas raízes barrocas, a contemplar as marcas da tradição histórica, religiosa e cultural. Retoma o passado, que se fez místico pelo sangue dos seus mártires, pela luta de um povo capaz de esbanjar arte e poesia, e que soube preservar os traços de sua cultura na arquitetura da cidade e nas obras de arte. O poeta conspira com o passado político e artístico que, na Ouro Preto do século XVIII, semeou o ideal

libertário, assumido, em sua poética, com sua divisa, a poesia liberdade[18].

Colocada nestes termos, a memória ecumênica de Murilo Mendes teria, então, a experiência como fundamento de sua abordagem real, remetendo a apreensão da realidade imediata a um plano mimético. Acreditamos que essa vivência segue por outro viés. O recurso de visitar momentos passados transforma-se em digressões tão abstratas e necessárias, tendo em vista que possibilita ao poeta renomear os elementos da realidade e recuperar junto a ela uma latência primitiva, viva, original e universal.

Em *Tempo Espanhol*, a memória ecumênica de Murilo Mendes alcança a universalidade de sua obra e consagra o fazer poético a um resgate do tempo, unificando os vários tempos da Espanha – com expressividade nas artes plásticas, na música e na literatura – em torno de um tempo único: Tempo Espanhol.

Ao entrecruzar os tempos, Murilo se reporta aos poetas, mestres da Espanha, "da linguagem concreta iniciadores":

AOS POETAS ANTIGOS ESPANHÓIS

Da linguagem concreta iniciadores,
Mestres amigos, secos espanhóis,
Poetas da criação elementar,
Informantes da dura gesta do homem;
Anônimos de Castela e de Galícia,
Cantor didático de Rodrigo El Cid,
Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo,
Poetas do Romanceiro e dos provérbios,

Vossa lição me nutre, me constrói:
Espanha me mostrais diretamente.
Que toda essa faena com a linguagem,

---

[18]. *Orfeu Transubstanciado*, Tese de doutoramento, UFRJ, 1996, pp. 79-70.

Mestres antigos, secos espanhóis,
Traduz conhecimento da hombridade
(O homem sempre no primeiro plano).

(*Tempo Espanhol*, *PCP.*,p.579)

Em sua *faena* com a linguagem, e ao priorizar "o homem sempre no primeiro plano", Murilo reconhece que a lição poética apreendida com os espanhóis em sua poesia, fundamenta-se, sobretudo, no "conhecimento da hombridade". Lição extraída tanto através dos "mestres" da Espanha, quanto da doutrina essencialista de Ismael Nery. Conforme o próprio Murilo

> O espírito do homem moderno caracteriza-se sobretudo pelo cansaço que tem das pesquisas inúteis; qualquer idéia de inutilidade nos repugna, sobretudo hoje, em que descobrimos que poderemos usar toda a ciência acumulada pelos homens de outras épocas, com a seleção inconsciente de um sistema de vida para fundarmos o domínio da pura consciência e da razão, pois já podemos dizer que o campo experimental da vida foi todo explorado, se bem que não esgotado[19].

Dentre seus "mestres" espanhóis, Murilo cita o nome de dois poetas épicos – Gonçalo de Berceo e Arcipreste de Hita. Os demais são evocados como "Poetas do Romanceiro e dos provérbios", gêneros que abrilhantavam à época reportada no texto (séculos XIII ao XIV).

Os ecos de uma lição lírica "ministrada" pelos espanhóis a Murilo encontram-se, também, no poema "Arco de Góngora":

A aurora bética abre a máquina de cem portas
Para acolher Góngora.

Mulheres que trazeis
A lua e o sol no corpo
Sustentado por duas colunas

[19]. *Recordações de Ismael Nery*, São Paulo: EDUSP, 1996, p. 51

De pórfiro e granito,
Também colunas do templo de Córdova:
Formastes Góngora.
O poeta corporal dos quatro elementos
Por amor de vós
Transformou o conceito em poesia
E abriu as curvas barrocas da palavra.

*

Arquitetura e música deram a Góngora
O sentido da ordenação plástica do verso
E o timbre do rigoroso cristal
Ressoando ao toque das consoantes.

(*Tempo Espanhol*, *PCP.*,p. 594)

O poema é apresentado em dois planos denotadores da formação estética de Góngora: "arquitetura" e "música". O primeiro plano concentra traços específicos do universo da arquitetura (versos 1 e 2), bem como as "duas colunas/De pórfiro e granito", "colunas do templo de Córdova". O segundo plano concentra a harmonia marcada pelo rigor na composição do verso marcado pelo "timbre do rigoroso cristal" ressoando no toque das consoantes". Desta forma, o arco do poema expressa a técnica calculada, medida, pautada da construção do objeto e remete ao arco, instrumento que, na área específica da música, seu uso atribui-se "às necessidades de imitar a voz humana, mantendo o som e executando uma melodia"[20]. Na última estrofe do poema, Murilo expressa bem essa necessidade de ordenação nas letras da canção.

No poema "Santa Teresa de Jesus" Murilo procura traçar, esteticamente, o "itinerário da alma" na busca de libertação do tempo finito para alcançar a imortalidade.

Teresa, corpo de glória,
O romance de cavalaria desde cedo

Conduziu-te à aventura celeste.
Da dura terra aprendeste a defrontar
A arma do touro, a cruz ponteaguda, o grito árabe.
Das casas fortificadas de Castela
Extraíste a imagem objetiva
Para fundar teus *castillos* interiores.
Da pedra de Ávila extrais a resistência.
O vazio do espaço dilatado de Castela
Corresponde ao deserto de Deus.

Teresa, decifras o <mistério> masculino de Espanha.
Teu íntimo substrato é o fogo:
Convida-te a elidir o supérfluo.
Vendo oculto Deus desnudo
- Minério subjacente de Castela –
Concentraste-o num ponto mínimo.
Descreves com precisão o itinerário da alma.

*

Altas cristas de Ávila desertas.
Alta Teresa de Ávila, intocada,
- Rigor e lucidez na intensidade –
Consegues tornar didático o absoluto.

(*Tempo Espanhol*, *PCP.*,p. 585)

O poeta começa por exaltar a luta de Teresa rumo à "aventura celeste". Uma luta espelhada na resistência da luta terrena (versos 4 e 5) pela qual o poeta apresenta um processo de doutrinação, percorrido por Santa Teresa, estruturado em três estágios de iniciação mística. No primeiro, o poeta trabalha a matéria a partir do jogo das circunstâncias das quais Teresa extrai os instrumentos indispensáveis à travessia - "a arma do touro, a cruz pontiaguda, o grito árabe", "casas fortificadas", "pedra de Ávila".

Neste estágio é interessante a atualização da luta explícita na flexão verbal – "Das casas fortificadas de Castela/Extraíste a imagem objetiva"

---

[20]. Adolph Pissarenko, *O violino: aspectos pedagógicos*, Tese de Livre-Docência, UFRJ, 1966, p. 9 (mímeo)

e "Da pedra de Ávila extrais a resistência" (grifos nosso). Tal fato denota, em outro nível, uma identidade do poeta, na qualidade de adepto da doutrina ascética.

O segundo estágio é marcado pelo vocativo, "Teresa", detentor de um rito iniciático marcado pela revelação(verso 12), purificação (versos 13 e 14), depuração da matéria (versos 15 a 17) e de consagração (versos 18 a 22). Neste estágio, o poeta enfatiza a lírica mística de Santa Teresa para quem "Deus habita a morada da alma, razão pela qual o indivíduo deve mantê-la limpa e purificada para receber dignamente o hóspede"[21]. Toda existência se resumiria no exercício do encontro com Deus, sem mediações institucionalizadoras. O Deus de Santa Teresa se esconde, a alma deve procurá-lo num exercício contínuo e árduo: é preciso decifrar "o mistério", "elidir o supérfluo", ver o "Deus oculto" e concentrá-lo "num ponto mínimo" para só assim descrever o "itinerário da alma". Para Santa Teresa, Deus não está longe, não é inatingível.

O terceiro estágio se constitui na didática do "absoluto", que vai traduzir a dimensão do processo que unifica Teresa às "cristas de Ávila", ambas "altas", "desertas", intocadas. A alma, na ânsia de unir-se a Deus, consegue ensinar (versos 4 e 5) porque atingiu o estágio das coisas que nada valem além de si mesmas, antes estão centradas em sua essência.

Tal como a mística espanhola, Murilo Mendes centraliza em sua poética uma forma de comunicação, revelação e encontro com Deus; a realidade absoluta é atingida através da realidade do mundo dos sentidos, em seu limite mais terreno. Em Murilo, o mundo material e os sentidos são apenas vias para o sublime, pois o místico apenas parte dessa instância tendo como objetivo o despojamento e o desnudamento diante de Deus.

Ao ilustrar a Espanha, Murilo Mendes absorveu a diversidade,

---

[21]. Teresa Cabanas Mayoral. *Tradição e modernidade na obra de Adélia Prado.* Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1993, pp. 46,7.

o híbrido, a aridez e a secura, para com rigor filtrar a relação do homem com o mundo, sem perder o prumo do real na junção do concreto-abstrato.

E onde o poeta é conduzido
Pelas mãos alternativas
Do irreal e do concreto

("Pausa de Antonio Machado", *Tempo Espanhol*, *PCP.*, p.606)

Em *Tempo Espanhol*, Murilo faz um questionamento acerca da condição humana até o limite vida/morte. Desse modo, ele estrutura, a partir do espaço espanhol, o espaço do homem e problematiza temas como a esperança do homem (em "Santiago de Compostela"), a fadiga do homem (em "O dia de Escorial"), o homem sempre em primeiro plano (em "Aos poetas antigos espanhóis"), a loucura lúcida do homem (em "Toledo"), o ocre do homem (em "Toledo") e a matéria do homem (em Valásquez).

O poeta transcende toda a oposição entre os contrastes e procura a ordenação das coisas, como se pode ver em "Lida de Góngora":

[.....]
Quem disse que o sim e o não se excluem?
Quem disse que o corpo, refratário a deus,
Quem disse que a história é estática,
Quem disse que a morte mata,
Quando se cavalga o mito em pêlo?

(*Tempo Espanhol*, *PCP.*, p. 594)

Em "Inspirado em Lope de Vega", o poeta tenta captar, no extremo hiato do tempo, a fugacidade da vida detida no instante da reflexão poética:

[...]
Lope, tu sabes, esta vida é breve:
Que vivendo, já falta ao homem tudo,

Que morrendo, já sobra ao homem tudo.

(*Tempo Espanhol*, *PCP.*, p. 596)

Vida e morte são duas faces cravejadas na Espanha que se encontram para afirmar e perpetuar a poesia, dando continuidade à criação: por elas, o ato poético é configurado como o momento de união. Não se trata de uma criação metafísica, mas obra concreta, terrena, como atestam as imagens do "diamante", "touro", "tempo físico", contidas no poema "Morte situada na Espanha", em que o poeta faz um hino à morte:

Distingo perto as ruínas de Don Juan,
Advertência didática da morte.
Morte que fascina o espanhol
Trazendo-lhe a vida à tona.
Morte para o espanhol: odiada força
Que extingue o livre-arbítrio e seu diamante,
A honra vertical e a marca de cada um.

*

Morte:
Objeto adormecido no átomo
E sabe explodir antes da Bomba.
Nascestes mineral, a ele regressarás.

Morte: rito decisivo
Onde touro e toureiro se consomem.

*

Morte de Sevilha, Córdova, Toledo.
Morte de Museu romântico da Catalunha.
Operário e estudante espanhóis,
Mortos que sois na flor da greve!
Tua morte; morte dos amigos essenciais; minha morte.
Morte da Espanha; morte de qualquer objeto;
Morte que explode na mão do universo – criança.

Morte da morte de ouvido.

Morte da palavra gasta,
Restaurada com rigor, corrompida outra vez.
Morte da dinastia sucessiva de palavras.

Morte da palavra.
Morte da palavra morte.
Gozaremos futuros bens entressonhados na infância?

*

O real explode com a morte.
A contenção espanhola da morte
Explode em fogo e fim.
Explode a morte agredida pelo espanhol.
Explode o silêncio espanhol da morte.

Morte: tempo físico que explode
Largando a pele da memória,
Tempo da memória que explode
Substantivamente.

(*Tempo Espanhol,PCP.*, p. 619)

O poema se apresenta como um réquiem poético composto em três atos. No primeiro ato, o poeta reporta-se à morte da Espanha e não apenas à morte situada na Espanha. É uma condensação de muitas mortes que se somam num processo cumulativo explicitado nos versos 14 a 17.

No segundo ato, o poeta enfatiza a morte da palavra gasta. Paradoxalmente, o poeta mata a palavra morte e a restaura com rigor, conforme as 25 ocorrências dessa palavra no poema. Tal procedimento, em *Tempo Espanhol*, Murilo Mendes consagra à redenção da palavra - a palavra essencial, "a palavra fundida em metal novo/ Que ataca a matéria estagnada e a destrói". Com a restauração da palavra "morte", Murilo reforça a fertilidade e espiritualização via poesia, e ilumina um caminho para a situação contemporânea vivida pelo homem que sofre a crise da falta de solução para seus dilemas. Vista sob esse prisma, a poética de Murilo Mendes opera o movimento do baixo para o alto, no sentido de uma procura do sublime (a eternidade) no que se apresenta corriqueiro (a morte).

No terceiro ato, a morte é o "tempo físico que explode/ largando a pele da memória". Aqui, já não é a morte particular "Tua morte; morte dos

amigos essenciais; minha morte", mas a morte como "tempo de memória que explode substantivamente", eternizando o tempo.

Nessa síntese poética, pela Espanha, a multiplicidade de vozes (a exemplo de Jorge Marique, Santa Teresa de Jesus, São João da Cruz, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Calderón, Unumano, Garcia Lorca, Jorge Guillén, Miguel Hernandes, dentre outros) se funde no arco do tempo: tempo espanhol. Um tempo mesclado pelo contraponto da "dupla tradição: a remota e a próxima"- a da ancestralidade poética da Espanha e a de Murilo Mendes, respectivamente.

Murilo Mendes faz-se poeta universal, pois constrói sua poética a partir de ressonâncias de leituras passadas, convidando o leitor para um mergulho em seu idealismo poético desprovido de fronteiras entre o real e o imaginário, entre o tempo e eternidade.

Situado no tempo e no espaço, o poeta Eros relaciona-se como mediador entre as pessoas e as coisas que o circundam. Para Murilo, o hoje é o momento do tempo no qual ele recupera o passado num trabalho de integração interior das vivências que estruturam a sua existência e se prepara para construir o amanhã, onde a "voz dos homens abafará a voz da sirene e da máquina" e "a palavra essencial de Jesus Cristo/ Dominará as palavras do patrão e do operário". Enquanto o amanhã não chega, o poeta eterniza o presente através de um modo especial de viver: a poesia. Para comprovar essa aposta que faz na palavra poética como mediadora do tempo/eternidade, Murilo encerra seu livro *Convergência* com o poema "Texto de Consulta", e ali se pode ler:

A palavra nasce-me
fere-me
mata-me
ressuscita-me
.....
O juízo final
começa em mim

nos lindes da
minha palavra.

(*Convergência*, *PCP*, pp. 738-740)

Enquanto reflete na finalidade de sua existência agônica (nascer, ferir, morrer) o poeta exalta o juízo final da palavra que motivou a ressurreição como a conquista de uma calma limitada em sua memória ecumênica. E para quem se incomoda e corre atrás de um ponto final na poesia de Murilo Mendes, ele mesmo sinaliza que o repouso encontra-se na própria palavra poética. Em repouso, na incursão mnemônica, só há lugar para um incessante movimento de mediação na busca da redenção poética.

Capítulo 4

O IMAGINÁRIO NOTURNO DE MURILO MENDES

"Vou onde a poesia me chama
[...]
A poesia sopra onde quer"

Os versos acima correspondem, respectivamente, aos 1° e último versos do poema "Novíssimo Orfeu" e nos permitem sintetizar, de uma maneira óbvia, que o espaço poético é um dos redutos do imaginário. Um lugar de sedução que induz o poeta a seguir, também, a linha dos devaneios, conforme defende Gaston Bachelard: "A aventura, que tende a descobrir o mundo, descobre ao mesmo tempo a intimidade humana"[1]. Segundo o autor, a presença do imaginário faz-se necessária para "conferir interesse aos espetáculos novos"[2] causados pela intermediação da imagem que inaugura um novo relacionamento entre palavras e coisas.

É nessa perspectiva de soberania da imagem que Gilbert Durand, em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*[3] se coloca para estudar os arquétipos fundamentais da imaginação humana. Nesta obra, o autor situa o imaginário sobre um trajeto antropológico em cujo espaço o ser busca respostas para suas angústias diante da temporalidade.

Gilbert Durand divide em "diurno" e "noturno" os regimes ou dinamismos impulsionadores da mente e do comportamento artístico social. O

---

[1]. *O Direito de Sonhar*. São Paulo, Difel, 1986, p. 108.

[2]. Idid. *Ibidem*.

[3]. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à arquetipologia geral*, Lisboa, Presença, 1989.

regime diurno da imagem é constituído por esquemas antitéticos de ascensão e queda. O simbolismo da queda é detentor de todos os comportamentos da angústia humana face ao tempo. Por outro lado, ascender, subir, constitui em vencer a ameaça do tempo (queda ou caos, morte) pela ascese. Assim, o regime diurno estabelece a luta contra o tempo pelo distanciamento, pela separação, pela fuga para o alto. A este regime corresponde a antítese, a heterogeneidade, concentra imagens de claridade e ação assim como seus contrários.

O regime diurno, esquizomorfo ou regime heróico se materializa em símbolos privilegiados como o gládio, a espada, as armas em geral, consequentemente, a luta, a agressão, o corpo-a-corpo

O auto "Bumba-Meu-Poeta" apresenta alguns traços de ascensão e verticalidade, indicadores do regime diurno. O início do texto ostenta uma imaginação heróica onde "a família do poeta" louva sua decisão:

> Salve, salve, seu poeta.
> Você hoje anunciou
> que vai dar uma função
> na praia do Acaba-mundo.
> (.....)
>
> (*Bumba-Meu-Poeta, PCP.*, p.,127)

Ao longo do texto, a fala do "Poeta" impera soberanamente, suavizando a voz dos demais figurantes que cumprem todas as suas ordens. A voz do "Poeta" é a arma que atinge uma transcendência olímpica e se caracteriza por seu domínio sobre: o tempo e o espaço (ao falar para a primeira namorada); a terra e o céu (ao falar para o anjo da guarda); a realidade e o sonho (ao reverenciar São Francisco); o visível e o invisível (a última fala do Poeta).

O último "duelo" do texto é estabelecido entre o Coro e o Poeta e configura uma das direções que compõem a trilha múltipla da poética muriliana:

a do "poeta crítico-irônico"[4]. Para Sebastião Uchoa Leite, em "Bumba-Meu-Poeta" Murilo critica "a situação do poeta no quadro social, de onde acaba sendo deslocado, como os poetas são expulsos da república platônica"[5]. No entanto, se por um lado o Coro afirma e repete que não há lugar para o poeta, por outro, pode-se perceber mais uma conciliação dos contrários em Murilo: não há lugar para o poeta, todavia há lugar para a poesia, já que é preciso "buscar outro poeta". Assim, a fala do Coro se confunde com a própria voz poética capaz por sua magia de apontar horizontes ilimitados. O novo poeta, que fará a nova poesia, tocará a mesma canção de magia poética associando-a com o poder transfigurador de unir os contrários, valendo-se da estrutura de combate de seu antecessor.

Ao regime noturno da imagem, de acordo com Gilbert Durand, pertencem as imagens de "descida', de "entranhamento", de "aclimatação" à condição temporal. Este regime trata de inverter em positividade os valores negativos do regime diurno. Negar o negado é o trabalho de aclimatação aos terrores do tempo para exorcizá-lo, não mais pela separação, mas pela síntese dos contrários. Recuperar o tempo, retornar pela matéria arquetípica, ora terrestre ora aquática, eis a busca da imaginação ontologista da imanência. Nesse caso a queda não forma uma dicotomia com a purificação (característica do regime diurno) mas, eufemicamente, transforma-se em lenta descida às entranhas materiais. O nascimento, o erotismo e a morte são imagens dinâmicas da queda.

Na obra de Murilo Mendes a convergência das imagens articuladas pela predominância das imagens noturnas possibilita uma poética da continuidade, para a qual afluem a interpenetração dos planos promovidos pelas inúmeras metáforas. Também reforçam o espaço noturno o apagamento dos limites através de imagens como: "nebulosa", "fluido", "penumbra",

---

[4]. Sebastião Uchoa Leite, "Jornal de resenhas: Especial 15" in *Folha de São Paulo*, 3/07/1995.
[5]. Id. *Ibidem*.

"espaço", "ar"; imagens abstratas como: "espíritos", "almas", "linhas", "curvas"; a capacidade de expandir-se como em "família elástica", o "espreguiçar-se", o "alongamento", e a capacidade de permanecer seja conservando a forma, como em "o mundo que subsiste no porão da minha memória" ("Registro Civil") ou através de metamorfose, como "uma menina[...] sai daquele navio que afundou e vira uma sereia" ("Panorama").

A continuidade através do ritmo e do movimento prazeroso também é uma constante na obra de Murilo Mendes e, as imagens da "música" e da "dança" desempenham um papel fundamental. Elas estão por toda parte: "bandas de músicas", "pianos", "violões", "sonatas", "realejos", "valsas", "saxofones", sanfonas", "flautas", "gaita", "baterias", "concerto", "violoncelo", "clarins", "trombetas", "pistões", "vitrolas". A própria natureza se revela musical – os "gaturamos de Veneza", as "águas", o "rio", todos cantam; a "noite" é uma "soma de sambas", o "mundo nasce com os sinos cantando a glória de Nossa Senhora"("Registro Civil"), "o vento em ré maior" ("Estudo Quase patético"). As danças apresentadas têm ritmo fortes – "lundu", "maxixe" e são dançadas por "mulatas de brutas ancas" em toda parte: "no crioléu, na planície, na usina e no/dancingue" ("Casamento"). Os movimentos do corpo se revestem de sensualidade.

Há ainda as imagens associadas à lentidão e ao equilíbrio como: "preguiça", "moleza", "madorna", "sonolência", "rede mole", "cadeira de balanço", "Aqui tudo está no seu lugar" ("Panorama" e "Vertigem"), tudo "entra na ordem" ("Paisagem" e "Imparcialidade"). Tudo é tranqüilo, certo, saneado, claro, geométrico, comportado, lavado e polido.

Assim, o que era finito tornou-se contínuo, o que era imobilidade converteu-se em languidez e o que era movimento brusco se transformou em ritmo. Este mecanismo ocasiona uma atenuação através da qual o que é complexo se torna simples, o solene em informal e o sagrado em profano, a exemplo de:

[.....]
as estrelas não são mais constelações célebres,
são lamparinas nos ares domingueiros,"
[...]

("Noite Carioca", *Poemas*, *PCP*.,p. 96)

Uma criança empinou o arco-íris como um papagaio.
Os pássaros vieram beber no sol
[...]

("Estudo N° 5", *As Metamorfoses*, *PCP*.,p. 325)

[.....]
O imperador bocejando responde
"Pois não meus filhos não se vexem
Me deixem calçar as chinelas
[.....]

("Quinze de Novembro", *Poemas*, *PCP*., p 87)

[...]
Alguém desfolha um ciclone
Os aeromoços corteses
Penteiam a cabeleira das filhas do demônio
Deus com fome
Mata um homem e come.

("Delírio Divino", *Os Quatro Elementos*, *PCP*., p. 281)

A música torna-se o principal instrumento de eufemização – ela exorciza o "gigante escondido no bosque escuro" (Registro Civil"), a "noite", o "mundo" e a própria "morte", tornam-se a "música do aniquilamento"("Idílio Unilateral"), como as "notas do último clarim" ("Serão"), e o "saxofone dos anjos" ("Ritmos alternados").

O ritmo não reúne apenas imagens de instrumentos musicais, músicas, vozes humanas, cantos e danças, mas desenvolve-se também no nível fônico, onde percebemos uma tendência a cadenciar os versos e uniformizar a extensão dos poemas. Para isso concorrem, especialmente em *Poemas*, alguns processos de repetição como "a rua comprida, comprida"("Registro Civil"), "Mulheres sólidas[...]/mulheres grandes[...]"("Aquarela"); o resgate de brincadeiras do folclore: "Carneirinho carneirão olha pro céu olha pro chão"("Homem Pensando"); "Cadê o luar?/ Gato comeu" ("Sonata sem luar, quase uma fantasia") e, principalmente a repetição de determinado compasso dentro do mesmo verso, como em "Um mulatinho magro com o desenho certo" ("A sesta"), "Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido" ("Cantiga de Malazarte"), "sinos vibrando na alma da gente" ("Paisagem").

O ressurgir de "ritmos" parece indicar a existência de um centro vital fora do tempo para o qual a escrita poética se direciona. Neste centro as imagens ligadas aos sentidos, ao invés de servir de propósito para captar uma realidade extra-corporal, vão agora ocasionar um adormecimento e uma interiorização. Através da visão temos as "linhas repousantes" ("A Sesta"), as "ruas alinhadas da vida" ("Paisagem"), as cores suaves "azul", "cor-de-rosa", "verde", "lilás", a contemplação do balanço do "mar"; através da audição temos as canções de ninar, os "cantos de inocência" ("A luta"), os "corpos de meninas de quinze anos"("Vertigem") e até mesmo, por redobramento, sons incômodos como a "buzina" e as "serrarias" vão aumentar a "sonolência". O cheiro das flores torna-se tão inebriante quanto o "parati". "O cheiro dos jasmins bate no nariz dos cutuba/ mas eles não sentem nada/ e ficam ali a noite inteira bobos ao ar livre matutando" ("Xodó"). Cheiro e gosto se unem e aproximam o corpo do alimento – "o vestido amarelo de organdi/distribui cheiros apetitosos de carne morena"("Perspectiva da Sala da Jantar") e, paradoxalmente a "aproximação dos cheiros e dos sons do carnaval "convidam ao sono" ("Alegoria").

Em Murilo Mendes, particularmente em *Poemas*, o processo de inversão destina-se a compatibilizar os elementos contrários, promovendo uma

neutralização do conflito. Esta neutralização ora se dá através da conversão da desordem em ordem, como em "Família Russa no Brasil", onde o comunista se revela um burguês, ou em "Casamento", em que a revolução se transforma em dança; ora se dá por uma subversão da ordem aparente em desordem implícita, como a terra natal que se revela exílio em "Canção do Exílio", ou ainda pela impossibilidade de realizar o poema diante da abundância e diversidade de imagens em "Noturno Resumido":

A noite suspende na bruta mão
que trabalha no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho
atravessado na cama
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna
brigam no poema em branco.

A vizinha sestrosa da janela em frente
tem na vida um camarada
que se atirou dum quinto andar.
Todos têm a vidinha deles.

As namoradas não namoram mais
porque nós agora somos civilizados,
andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.

A noite é uma soma de sambas
que eu ando ouvindo há muitos anos.

O tinteiro caindo me suja os dedos
e me aborrece tanto:
não posso escrever a obra-prima
que todos esperam do meu talento.

(*Poemas. PCP.*,p, 89)

Neste poema os conflitos entre o passado e o presente contribuem para a permanência do vazio no papel (versos 6 e 7). Imagens como a "noite", a

"lua" e a "namorada", usuais nas estéticas "passadistas"[6] dividem o espaço do poema com imagens contemporâneas da estética modernista, como : "sestrosa", "camarada", "automóvel" e "cubismo". Opera-se uma mudança do tipo espaço-temporal: no "circo das idades anteriores" havia a "lua" e a "namorada", na atualidade há o contraste entre a "vizinha sestrosa" e as "namoradas que não namoram mais". Apesar destes opostos, o poeta não descreve revolta contra a mudança, ao contrário, ameniza as imagens negativas e unifica as partes, pois "todos têm a vidinha deles".

O poeta observa uma realidade paradoxal. Os versos que parecem remeter ao mundo no qual o poeta escreve não caracterizam a vida nacional, mas apontam para a forte influência de culturas estrangeiras consideradas "civilizadas". A imagem da província, com suas "casas" onde o "pessoal dorme comportadinho" se mistura com a metrópole onde se compra objetos "a prestações", se é "vizinho de janela", se anda em "automóveis" e se pensa no "cubismo". Como uma obra cubista, o poema resgata a simultaneidade das situações – ele é ao mesmo tempo fragmentado e uno, abrange diversos ângulos de um mesmo cenário.

A obra de Murilo Mendes, especialmente a inicial, mesmo estando em consonância com a tendência cubista das formas aparentes vai ainda além ao sobrepor não apenas os planos físicos, mas também planos psíquicos da realidade interior, aproximando-se do surrealismo.

Num primeiro plano, em "Noturno Resumido", a noite do poema – entendida aqui como a escrita paradoxal – "suspende" a forma exterior da "casa" e vemos em seu interior "o pessoal que dorme comportadinho". Num segundo plano, tem-se uma parte da 'vida" da "vizinha sestrosa"; e, num terceiro plano, vemos o poeta que é o ponto de convergência de todos estes

---

[6]. Termo usado pelos primeiros modernistas ao se referirem às duas estéticas anteriores, a parnasiana e a simbolista, ligados a uma "realidade retrograda que vive de academicismos, de culto da gramática e de regras", Cf. F. Igésias, *Modernismo*, Perspectiva, São Paulo, s/d, p. 21.

planos. Estas percepções simultâneas do "eu" "todo","mundo","vida" parecem reforçar a idéia de uma escrita muriliana "con-vergente", como foi defendida por Laís Corrêa de Araújo[7].

Imagens fantásticas convivem em "Noturno Resumido" com as imagens mais rotineiras, chegando mesmo a se evocarem. A "bruta mão" da noite do início do texto evoca a mão do poeta suja de tinta nos versos finais. A primeira ecoa, ainda, um certo misticismo simbolista, enquanto a outra apresenta o cotidiano do poeta em que a inspiração tropeça em acidentes banais, típicos da estética modernista. Assim, o "noturno" que resulta desta miscelânea, termina sendo mesmo uma "soma de sambas". Tudo está aí suspenso na noite e como a escrita não se propõe a separar estes sambas, a ordenar o caos noturno, o eu esmorece diante das contradições e o poema fica "resumido" ao branco do papel vazio ou ao negro da noite/tinta onde tudo se confunde, e o conflito é neutralizado.

Essa "soma de sambas", na medida em que supõe a sobreposição da imediata realidade, constrói uma impessoalidade para a qual o sujeito poético – embora se afirme desejoso de compor sua obra prima – representa apenas um ponto de emanação da experiência, já que o fundamental, em "Noturno Resumido" é neutralizar os conflitos.

Trata-se, portanto, da necessidade de uma atitude de neutralização da vivência para que a experiência possa construir um espaço de autonomia com a linguagem. A realidade conflitante, tipificada pela "lua" e "manifestos de arte moderna" nesse modo de ver, é refutada enquanto significação em si, posto que o objetivo final do ato poético deve ser o criar.

Temos como síntese, portanto, o fato de a vivência dos conflitos poder ser anulada ou ativada de acordo com o jogo que o poeta empreende em suas imagens. Murilo Mendes palpita em seus poemas uma vivência ativada

---

[7]. "A poesia modernista de Minas" in Afonso Ávila, *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 191.

e acelerada pela multiplicidade de estímulos advindos da síndrome civilização – técnica, industrialização, apanágios da modernidade. A partir daqui não é difícil supor que o desespero muriliano possa ser, então, uma matriz estética que busca empreender, com radicalidade, uma poética de sensações capazes de reproduzirem, pela voz do poeta, as dissonâncias do enfrentamento do poeta com o mundo, culminando na neutralização dos conflitos.

No poema "A Sesta" ao invés de desarticular os elementos, o poeta mostra-se conciliador de tendências opostas, enfatizando o lado positivo das imagens. Talvez por isso é que ele se apresente apenas como um "aqui" que se torna ponto de convergência e de conversão das imagens.

A SESTA

O sol bate em chama nas casas antigas.
O mar embalança,
rede mole sem corpo de mulata,
verde azul lilás verde outra vez.
As praias espreguiçam-se malandras,
é a hora das linhas repousantes.

A buzina distante dum automóvel
chega até aqui com um som de lundu.
Um mulatinho magro com o desenho certo
chupa um pirolito devagarinho.
Dentro das casas pensativas
as meninas caem na madorna.

A música das serrarias aumenta a sonolência...
Os comerciantes torcem pra nenhum freguês entrar.

(*Poemas, PCP.*, p. 93)

Em "A Sesta" a interferência do eu sobre a realidade não tem mais aquele sentido negativo de "Cantiga de Malazarte," e revela-se uma

transformação para melhor[8]. Daí surgirem os redobramentos: os sons agudos e dispersos da "buzina do automóvel" se articulam e ganham ritmo transformando-se em "lundu", os ruídos geralmente incômodos das "serrarias" tornam-se "música" e, ao invés de perturbarem o sono, "aumentam a sonolência"; o próprio comércio que vive da agitação dos fregueses é negociado em troca da preguiça, da moleza. A hora em que "o sol bate em chama nas casas antigas", ao invés de causar aflição pelo calor que consome, se transforma na "hora das linhas repousantes". Tudo se torna lento e pequeno – o "mulatinho", contrariamente a seu apetite de criança, chupa um pirulito devagarinho".

O "desenho" do corpo é "certo" e as cores do cenário são "repousantes"- "verde azul lilás verde outra vez", e, além disso, a atmosfera de quietude é reforçada pela imagem da repetição destas mesmas cores em série e pela exploração das consoantes fricativas. A própria linguagem torna-se mais familiar usando expressões coloquiais: "o sol bate em chama", "as praias espreguiçam-se malandras", "as meninas caem na madorna". Até a distribuição dos acentos nos versos parece conferir à leitura um tom de suavidade e segurança.

De modo análogo, em "Homem Morto", temos a conversão da morte em vida:

Homem estendido na mesa,
a roupa preta faz ele fica maior,
os quatro tocheiros arrumados simetricamente
constroem na sala pobre um túmulo imaginário.

Os retratos da família emoldurados em pelúcia
esfregam as mãos de alegria.

A botina polida
mostra o selo novo de consumo.

---

[8]. Neste sentido vale lembrar o pensamento de Gilbert Durand para quem a base de todo o processo imaginário encontra-se no eufemismo, que está intrinsecamente ligado a um "poder de melhoria do mundo". Op. Cit. p. 287.

As crianças pobres do vizinho
tiram retrato na botina.

(*Poemas, PCP.*,p. 96)

O texto promove um jogo de relações implícitas que ocasiona as inversões: o que é imóvel se torna móvel, a cor preta não apaga os contornos mas faz "ficar maior", o consumo de bens materiais prevalece sobre a consumação do corpo, e, ao invés de tristeza e humildade perante a morte, temos alegria e verdade. A sobreposição das imagens da "sala" e do "túmulo" não só transforma a sala em túmulo imaginário, mas também deixa a possibilidade de o túmulo ser uma sala imaginária.

A aproximação de elementos opostos corrobora a intenção de converter a morte em vida – tanto o homem morto quanto as crianças estão numa mesma sala túmulo. No mesmo espaço estão o que ainda nem foi usado e o que já se consumou, o que mal começou a andar e o que já chegou ao fim do caminho. Fim e princípio se encontram.

A degradação do corpo ocasionada pela morte e, principalmente, o fim da visão, são eufemizados pela presença dos "quatro tocheiros arrumados simetricamente". A luz, a ordem, o novo e o movimento prevalecem sobre a morte. Mesmo que o animado se imobilize no "retrato"- "as crianças pobres do vizinho/tiram retrato na botina" – os "retratos", por sua vez, ganham vida e "esfregam as mãos de alegria". Através da predominância dos sentidos sobre a razão é que a escrita vai chegar à conversão máxima das tendências opostas, à antífrase.

Gilbert Durand está sempre atentando para a existência de uma progressão para a antífrase dentro das estruturas místicas. Ele coloca a antífrase como ponto máximo do processo de eufemismo. Ela constitui "uma verdadeira

conversão que transfigura o sentido e a vocação das coisas e dos seres conservando no entanto seu inelutável destino das coisas e dos seres"[9].

Em "Evocações Simultâneas" podemos observar a intensidade da antífrase, onde o poeta forja um jogo de reflexos a fim de uniformizar o caos, transformando uma imagem na outra: o "quarto nupcial" torna-se um "túmulo", o "olho da morta é um seio". Em outro momento o poeta coloca a solução ao lado do problema, "abismos/ pontes da noite", ou apenas torna nebulosa a imagem que existe, "estrelas escarlates vagamente entrevistas".

A noite curva...
Seios pendurados nas janelas da terra.
Uma larga mão vermelha
me chama em alguma parte.
Mensagem do tacto dum espírito do ar,
cheiro das namoradas, noite curva.
Minha cabeça levanta-se acima do abismo e do pensamento,
o espírito do ano de 1917 revive em mim.
Dêem lugar aos mortos, nivelados no tempo...
Relâmpagos, me abracem no quarto nupcial que é um túmulo,
o olho da morta é um seio, a asa do vento desligou-se da noite,
entrou em mim e desanda a bater. Abismos,
pontes da noite, estrelas escarlates vagamente entrevistas
num delírio perpendicular ao sonho, existo somente
pras sombras acima de mim e da miragem da morte,
sono das imagens... cortam-me a cabeça.

(*Poemas, PCP.*,p. 111)

O paradoxo da guerra pela paz é a estratégia utilizada pelo poeta para eufemizar o conflito entre vida e morte. A morte não se apresenta aniquiladora, mas revela-se niveladora do tempo (verso 9). Ela é comparada ao rito nupcial. O "abraço" do relâmpago que se articula com as imagens de

---

[9]. *Op. Cit.* P. 205

união corporal e do seio materno torna-se ambíguo, pois é, simultaneamente o abraço aniquilador da morte e o abraço acolhedor do útero. É a fusão de princípio e fim.

Em "Evocações Simultâneas", a sobreposição das imagens do "olho" e do "seio" parece corroborar o prevalecimento do tato sobre a visão. Neste ponto, há uma tendência a tornar tangível o que é abstrato (versos 3-5) e tornar nebulosa a visão dos contornos enquanto os outros sentidos ganham mais relevância através das imagens do "cheiro", do tato, do "gosto", dos sons.

A antífrase também parece estar subjacente no aparente desejo de aniquilação total presente em "Canto do Desânimo":

> Dorme, mundo!
> Estrela, deita-te a meus pés,
> tempo, some da minha memória,
> infância, família aparvalhadas olhando para mim,
> sumi.
> [.....]
> som, movimento, vontade, tempo, energia, desaparecei.
>
> (*Poemas*, *PCP*., p. 117)

Tem-se, aí, o desejo de dominação do tempo, ainda que pateticamente, impondo sua sentença de morte a tudo o que se subordina ao tempo. Daí a "estrela", isomorfa do "sol" submeter-se à dominação do eu (verso 2).

Esta aparente aniquilação total se justifica pelo redobramento antifrásico da morte em fim do fim e se repete em tantos outros poemas de Murilo Mendes, a exemplo de "noite fim do dilúvio" ("Atmosfera Desesperada"), "Já estou sentindo meu fim se aproximar" ("Abstração da Perspectiva") e "espero sem paciência o fim do mundo" ("A peregrinação"). Em "Vertigem" podemos observar o entrelaçamento máximo de neutralização dos conflitos:

Venho do ar, da multiplicação de sombras,
Cheiros se cruzando.
A noite se espreguiça elástica, em todos os pontos da terra
Movem-se desejos,
uma outra vida transparece no azul, danças.
Coros de meninas de quinze anos em igrejas do interior,
Namorados pressentindo o aviso dos sentidos,
Um morto cruzou o espaço, treme o céu, a lua
Penteia os cabelos, todas coisas se comunicam,
as crianças chegam mais perto do seio materno,
os chefes de família vêem no espaço a projeção da vida deles.
Ritmos lânguidos, cadeiras de balanço, tudo no seu lugar.
Eu intervenho, chego de viagem nas almas,
Tonto, vários planos me invocam, estou em relação
com as estátuas andando na terra,
mulheres que voltam pra trás sentindo o meu olhar,
um barulho vem do fundo da terra, estrelas caindo,
vidas rodando, os sete arcanjos tardam, estou vendo
minha vida pra trás e eu balançando na asa do vento.
Me socorram, me levem pra outro mundo
Onde as mulheres sejam tão bonitas como aqui
E o desânimo ainda maior.

(*Poemas*, *PCP*., p. 111-2)

O cenário noturno envolve os elementos contrários e as prosopopéias promovem a interpenetração dos planos: a "noite se espreguiça", a "lua penteia os cabelos" e a "estátua" anda na terra. "Formas", "almas" e "sombras" se harmonizam. Há um retorno ao limitado e ao passivo: após a "viagem nas almas" o eu chega à terra e se assemelha às estátuas. Os verbos no imperativo – "me socorram", "me levem" – evidenciam a confluência entre ação e passividade.

O desejo de buscar um "outro mundo", um refúgio, sobrevive à consciência do limite. Aliás, a própria imagem deste "outro mundo" é antifrásica. As comparações de igualdade e de superioridade, nos versos 20 e 21, mostram que não é bem um outro mundo que se deseja, mas uma continuação deste. Assim, o "desânimo" buscado não implica numa derrota, mas na conversão deste sentimento negativo em motivação para a continuidade de

busca de uma ultrapassagem. A imobilidade, pois, se torna premissa da mobilidade e, por isso é que, desejando "ânimo" o eu perde o seu oposto.

Há um andamento de ânimo (ritmo rápido) e desânimo (ritmo lento) na leitura do poema. A leitura dos versos 1 a 11, e 13 a 19 é fluida, e diversos elementos concorrem para essa fluidez. Um deles é o tamanho dos versos que se tornam maiores pelos *enjambements* e pela pontuação escassa. O uso de vírgulas ao invés de pontos abrevia as pausas e confunde os períodos. Outro elemento que concorre à aceleração do ritmo é a presença de verbos de movimento "movem-se", "treme", "chegam" e, especialmente, os gerúndios – "cruzando", "andando", "caindo", "rodando" e "balançando".

No verso 11 o andamento torna-se mais moderado devido à combinação das vírgulas, da repetição de sons nasais e da própria imagem de languidez. Nos três últimos versos do poema, também há uma desaceleração de ritmo chegando por fim ao silêncio.

Outro aspecto que contribui para a interpenetração dos planos é a representação do espaço no poema. Tem-se, num primeiro plano, um espaço infinito, sem limites, que envolve todas as coisas – o "ar", as "sombras", a "noite elástica". Dentro deste espaço, há outros menores: a "terra" e "outra vida". Na terra estão os "desejos", as "meninas de quinze anos", os "namorados", as "crianças", as "mães", os "chefes de família" e as "mulheres". Na "outra vida" estão o "céu", as "almas", "vários planos", as "estrelas" e "os arcanjos". O poeta se situa entre estes dois espaços e sua vertigem constitui o auge desta indefinição no espaço e no tempo. Diversas imagens, porém, encarregam-se de apagar a fronteira que divide os espaços. A inversão do verso 8, por exemplo – "um morto cruzou o espaço", implica numa passagem de um espaço a outro, repercutindo em ambos: no primeiro "treme o céu", e, no segundo, "as crianças chegam mais perto do seio materno". O próprio eu poético transita do primeiro para o segundo espaço, analogamente às "estrelas" que caem na terra. Essa interpenetração de espaços vai culminar na sobreposição entre o "outro mundo" e este.

Em Murilo Mendes, a exemplo dos textos de *Poemas*, percebemos que os mesmos elementos que antes foram repelidos como antagônicos e como obstáculos ao bem estar do eu, e que depois serão ultrapassados e esquecidos, as "sombras", a "destruição", a "morte", o "desânimo", o "Nada", são valorizados e transformados em via de acesso a esse bem-estar. Daí poder equiparar essa estratégia ao mecanismo da antífrase.

A antífrase abre um novo caminho dentro da poética de Murilo Mendes, pois se o obstáculo se tornou acesso e o adversário, adjuvante, então o poeta vale-se deles para chegar onde não há tempo nem angústia, lá naquele lugar das quietudes pré-natais. E é desse modo que se delineia uma nova vertente do imaginário muriliano sobre a orientação de um esquema de busca de refúgio.

A tendência ao adormecimento e à interiorização pertencentes ao esquema da conversão vai se prolongar agora na construção de imagens de refúgio, de espaços privilegiados livres da ação do tempo. O "sonho" será o grande nivelador destes espaços. Ele vai tornar o "corpo", que antes era visto como molde limitador, em "amparo" e em fonte de prazer; o "céu", duplo da terra, em lugar de recompensa. Temos pois um movimento de interiorização do corpo e outro de transporte para um espaço idealizado. Estes movimentos se convergem, pois, conforme Victor Hugo, "é dentro de si mesmo que se deve olhar o exterior"[10].

Porém não são apenas as imagens do refúgio que vão caracterizar esta mobilização na poética muriliana mas também a constatação de um movimento para tais lugares. E diversos elementos contribuem para a imagem do movimento direcionado: o uso de verbos como "caminhar", "andar" e "chegar", "entrar" (geralmente com a preposição "em"); substantivos como "caminhos", "ruas", locuções como "dia a dia", "pouco a pouco", a preposição

---

[10]. Cf. Gilbert Durand. *Op.Cit.* P. 209.

"até", como em "Arrastarão solenemente a cauda do vestido/até a alcova toda azul, que finura" ("Aquarela"), "lá vai até o oco do mundo onde as mulheres deste lado/afagam o seio [...]"("Alegoria"). Tudo parece ganhar uma desatinação: o "caminho pro trabalho"("Os dois lados") , "Talhado pra eternidade das idéias" ("O Poeta na Igreja"), "existo somente/pras sombras acima de mim e da miragem da morte" ("Evocações Simultâneas").

Como busca de refúgio, o "corpo" torna-se verdadeiro lugar do sonho em oposição à "cabeça", que é lugar do pensamento. Em "Os dois Lados", de um lado, "deste", estão o "corpo", o "sonho" e a "namorada", e, do "outro lado", os "Pensamentos sérios" e a "morte". Ainda buscando a "preguiça", como em "A Sesta", mas voltando-se para seu espaço íntimo, o poeta se reconhece como corpo: "tudo está no seu lugar [...]/ eu estou no meu corpo"("Panorama").

Mas não é só o "corpo" enquanto arcabouço próprio que se torna refúgio. O "corpo" do outro também o é, especialmente o da "mulher", seja a "namorada", a "noiva", a "mulata", a "mãe" – "me aninharei nos recantos do corpo da noiva" ("Mapa"). E certas partes do corpo feminino, como os "braços", os "seios" e a "cabeleireira" vão se tornar símbolos do aconchego buscado.

Em "Alegoria", o poeta não só duplica a imagem do útero no "quarto pendurado na terra morena", como também mostra imagens do movimento para o "aniquilamento", tais como o "cavalo mecânico" que vai até o "oco do mundo" e do convite ao "sono" pela "aproximação dos cheiros e sons do carnaval".

Alegoria

Sombras movendo o sonho
onde uma densa cabeleira cheirosa
aparece entre dois raios de pensamento
no quarto pendurado na terra morena;
de repente desloca-se a bruta massa do corpo dum santo, estátua me [invocando,
e um diabo verde me levando pro aniquilamento.

Nos jardins claros
gramados geométricos
a árvore dum vestido amarelo deixando adivinhar a forma
Que nenhum sovaco úmido complica no gesto de apanhar uma bola,
um resto de som de seresta
agarra-se nas orelhas do cavalo mecânico
que rompe o espaço,
lá vai até o oco do mundo onde as mesmas mulheres deste lado
afagam o seio pensando no cavaleiro amado,
doce meditação debaixo das lâmpadas elétricas
sentindo a aproximação dos cheiros e dos sons do carnaval,
convidando ao sono
numa cama que mal dá pra um homem de estatura mediana.

(*Poemas, PCP.*, p. 109)

Neste poema, a tendência do eu lírico é movimentar-se da luz para sombra a fim de retornar, posteriormente, à luz, ao conhecimento das coisas. A imagem da "lâmpada elétrica", por exemplo, situada no "quarto", torna-se isomorfa do 'seio", que remete ao "corpo". Ela está "pendurada" no teto do quarto como o seio está pendurado no corpo.

Os "cabelos" ligados à cabeça solar ou lunar migram em direção à "sombra" do "corpo", sede dos sentidos cenestésicos – "sombras movendo o sonho/onde uma densa cabeleireira cheirosa/ aparece entre dois raios de pensamento". O próprio corpo guarda o aspecto térmico do fogo solar – o "sovaco úmido" remete aos "sovacos mornos" de "O Poeta na igreja" e às "carnes morenas" que se esfregam nos "crioléus suarentos"(em "Casamento" e "Noite Carioca").

A "varanda" é um lugar semi-aberto e semi-fechado, a "cabeleireira" evoca ao mesmo tempo os raios do sol e a escuridão, os seios estão simultaneamente no corpo, evocando os sentidos do tato e do gosto, e na cabeça, evocando a visão. Assim, dessa zona intermediária vai resultar uma

outra percepção "curva" que se liga às imagens do "pressentir" e do "adivinhar".

Mas o atributo aquático da imagem feminina não se resume no isomorfismo mar/cabeleireira. O ritmo embalador do mar se liga ao ritmo do balanço da "rede" e da "cadeira de balanço", bem como à canção de ninar, e aos "cantos de noivas" ("A Luta"). Na "praça"/ "jardim", que também parecem simbolizar o útero, há sempre a imagem da "música", que às vezes se associa à água: "água cantando na fonte mecânica, embalando a praça" ("Paisagem"). "Mar", "canto" e "mulher" também convergem na imagem da "sereia" que aparece em "Panorama".

A escrita busca suspender o destino mortal voltando ao estado primitivo de comunhão com o cosmo, de indistinção dos limites. Daí serem freqüentes as imagens do "estar suspenso", "pendurado", "no ar", que também remetem à "rede", à "cadeira de balanço" e aos "braços" da mulher. A inversão da gravidade, a perda do "peso" – "não sinto mais meu peso/ me perdi, ("Atmosfera Desesperada") - e o esquecimento – "Não sei onde estou" (Ritmos Alternados"), "não me lembro mais quem sou" ("Corte transversal do Poema") também se ligam à busca de "suspensão" do tempo.

Diversos poemas trazem imagens do "céu", do "outro mundo" e da "outra vida". Estas imagens de refúgio parecem traduzir um lugar de recompensa pelo sofrimento desta vida. Em "Glória de Cícero Dias" o eu lírico antevê a chegada do "poeta" neste lugar imune ao tempo destruidor:

O homem chega no céu que os olhos dele
Acham a arquitetura muito equilibrada.
Traz ainda a lembrança da gente obscura da terra.
Os grandes querubins segurando estrelas na mão
não conseguem convencê-lo completamente.
Ele procura nos recantos da morada celeste
Os poetas anônimos
Jejuadores
Dançarinas de café barato
Quitandeiros assassinos pobretões.

Anjinhos comportados de cabelo rente
Abrem sanfonas enormes que ele se baba de gozo.
Uma banda de músicos toda pachola
Acolhe-o com dobrados
Que aumentam o ar de festa.
Meninas convencidas
Apresentam buquês de flores que formam a palavra Amor.
O poeta entra na glória definitiva
Enquanto os anjinhos gritam
Batendo palmas com emoção:
Meu padrinho! Meu padrinho!

(*Poemas, PCP.*,p. 101)

Neste poema, o céu aparece como projeção espacial do desejo não realizado. O poeta que na terra vivia "anônimo", "jejuador", no meio de "dançarinos de café barato/ quitandeiros assassinos pobretões", é acolhido com festa, se "baba de gozo" e "entra na glória definitiva". Porém toda homenagem celeste apenas duplica a homenagem terrestre que não permitiu decorações, flores, banda de músicos tocando dobrados, crianças chamando de "padrinho". E, neste cenário típico de homenagens oficiais, há "anjinhos comportados", "banda de músicos pachola" e "meninas convencidas", que fazem lembrar as "pessoas de destaque" e os "anjinhos de calça larga e gravata borboleta" descritos no poema "Biografia do Músico". No poema em apreço, temos também o tema do reconhecimento póstumo e do "céu" como lugar onde as coisas se invertem, onde os "grandes" servem aos "pequenos" porque na verdade estes é que são "grandes".[11]

Pelo que vimos, pois, podemos considerar a busca de refúgio como uma imagem intermediária entre o noturno e o diurno. Aponta para o noturno

---

[11]. Neste ponto, Murilo Mendes vale-se de um princípio do Cristianismo acerca da humilhação terrena para que através dela o ser receba a exaltação futura, no céu, conforme asseguram as palavras de Jesus em "São Mateus" Cap. 11, v. 11, na *Bíblia Sagrada*.

pelo esforço para subtrair-se ao tempo construindo refúgios ideais através da eufemização e da antífrase, por outro, ela aponta para o diurno ao utilizar imagens de progressão, sejam elas um afastamento sucessivo na finitude ou uma aproximação sucessiva do não-tempo.

Esta interseção de imagens parece estar bem representada nos dois últimos versos de "Prelúdio": "caminharemos devagar como pessoas do outro mundo/Abafando a explosão de nossas almas despedaçadas". Aí se misturam a consciência do tempo, evidenciada na necessidade de "caminhar" para o futuro, com a tentativa de impor um ritmo moderado a esse caminhar. A explosão das almas é "abafada", atenuando a aparência deste mundo ao aproximá-lo do "outro mundo".

A progressão vai aos poucos perdendo esta característica teleológica e se aproximando do ritmo próprio do tempo. Até mesmo a tentativa de diminuir a velocidade deste ritmo desaparece e cede lugar a uma reconciliação com o tempo que flui juntamente com o ser e independente de sua vontade. De certo modo, a escrita vai retomar a atitude de subverter aparentemente a ordem para depois lograr uma melhor conversão, semelhante ao que vimos no mecanismo da antífrase. Ela vai agora simuladamente aderir ao fluxo próprio do tempo a fim de conhecer melhor suas leis em suas manifestações concretas, para melhor ultrapassá-lo posteriormente.

Em "Canto do Noivo" o poeta simula sua aceitação do tempo, supostamente igualando-se a Cronos, colocando-se no ponto de vista do próprio deus-Tempo, para empreender seu poder e seus modos de ação.

Eu verei tuas formas crescerem pouco a pouco,
verei tuas formas mudarem a cor, o ritmo,
teus seios se dilatarem na noite quente,
os olhos se transformarem quando brotar a idéia do primeiro filho.

Assistirei ao desenvolver das tuas idades,
guardando todos os teus movimentos.
Já está na minha memória a menina mãe de bonecas,
depois a que ficava de tarde na janela,

e a que se alterou quando me conheceu,
e a que está perto da união das almas e dos corpos.
As outras virão. Tuas ancas hão de se alargar,
e os seios caídos, o olhar apagado, os cabelos sem brilho
hão de te arrastar pra mais perto do sentido do amor,
ó minha mártir, forma que eu destruí, integrada em mim.

(*Poemas*, *PCP*., p. 118)

O poeta toma a imagem do corpo da mulher cujas alterações vão marcar a passagem do tempo. Passado e futuro convergem no presente de sua memória. A evolução encontra pontos semelhantes: a "menina mãe de bonecas" anuncia a mãe de crianças, e também pontos contrários: ao movimento de expansão – "Eu verei tuas formas crescerem [...] teus seios se dilatarem [...]", segue-se um movimento de contração – "os seios caídos, o olhar apagado, os cabelos sem brilho". O tempo se mostra linear e irreversível, não há retorno do mesmo, mas uma constante transformação. Para cada idade da mulher há formas e movimentos diferentes. É como se cada idade particularizasse um ser diferente – "As outras virão".

Mas não é o "corpo" que é enfatizado, e sim a capacidade de "pensamento" de transcendê-lo. No verso 4, por exemplo, não é ao nascimento do primeiro filho que remete o verbo "brotar", mas sim à idéia de possibilidade deste nascimento, e ainda não é a transformação do corpo da mulher devido à gestação que é apresentada, mas a alteração dos "olhos", que tornaram-se mediadores entre o mundo das formas e o mundo do espírito.

Assim, o "noivo" torna-se um agente do tempo, um verdadeiro catalisador --ora retardando a ação do tempo através da função conservadora da memória, ora acelerando o tempo através da projeção mental do futuro. Ele é pois pensamento que absorve e transporta, mas que também integra e destrói. Enquanto isso, a mulher é apresentada como ser passivo e passível de sofrer a ação do tempo – "Ó minha mártir, forma que eu destruí, integrada em mim".

Para essa passividade da mulher concorrem também os particípios: "caídos", "apagado", "integrada", os quais indicam uma ação recebida, além do verbo "arrastar" que sugere a impossibilidade de resistir à força do tempo.

Os verbos exercem um papel fundamental. Uma parte deles remete ao passado, outra ao futuro mas a ênfase parece estar na ação de ligar duas instâncias temporais. Daí que a ação básica seja "guardar", único verbo que aparece no gerúndio. A memória pode então ser comparada com um repositório das formas e dos movimentos que deixaram de existir no plano físico. Mas ela é também o ponto de projeção das possibilidades futuras – o antes prefigura o depois. Por isso é que o "noivo" afirma já ter destruído a forma da noiva – foi através da memória que isso se deu. A memória tornou-se um outro tempo fora do tempo cronológico e também um verdadeiro lugar do paradoxo, pois aí o "desenvolver" se substantitifica.

Para Lévi-Strauss, a memória "não é mais que um incidente"[12] da função fantástica que, como esta, também é regida pelo eufemismo e pela revitalização de mitos. Seu papel, portanto, é o de, recorrendo ao mito, "domesticar o tempo e a morte e de assegurar no tempo, aos indivíduos e à sociedade, a perenidade e a esperança"[13]. Durand relaciona à memória os conceitos psicanalíticos de uma "dupla regra de continuidade e regressão[14]" e atribui a ela o "poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido[15]". Daí que

> longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao morno e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância. [...] Porque a memória, permitindo voltar ao passado, autoriza em parte a reparação dos ultrajes do tempo[16].

---

[12]. Cf. cit. Gilbert Durand, *Op.Cit.* p. 403
[13]. Bastide, "Le château intérieur de l'homme noir" cf. cit Gilbert Durand, *Op. Cit.* p. 405
[14]. *Op. Cit.*P. 402
[15]. Id. *Ibidem*. P. 403.
[16]. Id. *Ibidem*. P. 402.

Este conceito de memória resume, pois, uma estratégia imaginária semelhante à que vimos analisando: o uso de uma regressão, de uma volta ao passado, a fim de organizar um todo e possibilitar uma progressão, uma continuidade. Havendo pretensamente desistido de fixar o tempo ou de se fixar no tempo, o eu decide acompanhá-lo, numa posição de igualdade ou mesmo de transcendência, como se o poeta é que guiasse o tempo e não o contrário.

Assim, não é mais um princípio de analogia que rege a articulação das imagens, mas um princípio de causalidade. O eu não quer mais confundir os opostos para fugir do tempo, mas organizá-los no próprio tempo. O uso de advérbios como "quando" e "depois" corroboram para este propósito, bem como o uso do relativo "que" destinado a definir os diversos estados da mesma mulher. Inserindo-se na própria substância do tempo, o "canto do noivo" é agora um ato da experiência, ao contrário dos "cantos das noivas" que eram "cantos de inocência" em "Ritmos Alternados".

A possibilidade de permanecer pela memória, apesar de superar a busca de refúgios idealizados, não parece ser suficiente para garantir a ultrapassagem do tempo. Por isso é que a escrita vai buscar na linhagem biológica a solução para a continuidade do homem.

Essa busca de continuidade na poesia de Murilo Mendes, de certa forma retoma a atitude heróica do regime diurno, porém, aqui o inimigo máximo, que é o tempo destruidor, não vai ser ocultado por trás de faces tenebrosas a serem eliminadas pelo herói. Ele será simplesmente o tempo, simbolizado por imagens como o "fogo", a "roda", a "árvore" e a "música". Trata-se de uma luta interna, uma luta entre os tempos – o cronológico e o psicológico, o do corpo e do pensamento. Diante desta luta, o poeta permanece otimista e elabora uma espécie de antecipação da evolução natural do tempo para o seu contrário. Cabe ao eu, portanto, apenas esperar por sua futura libertação. Daí o freqüente uso do futuro em imagens como: "século futuro",

"espaços futuros", "formas futuras", o "tempo que virá", o "outro lado do século".

As imagens da "roda", da "árvore" e da "música", que aparecem em diversos textos, simbolizam uma progressão contínua, uma ultrapassagem do tempo. A "roda" vai se ligar, por um lado, a "bola" (que, por sua vez, remete à cabeça" e ao "astro"), e, por outro ao "caminho". Aí se situa, pois, a junção de visão e movimento, traduzida por: "Eu sou [...]/ um olho andando com suas pernas" ("Corte Transversal do Poema"), onde o olho se liga à forma circular e à cabeça, e o "andar"/as "pernas", relacionando-se, assim, com "movimento", com os "caminhos do mundo". A visão e o movimento acrescentam-se à transformação: em "Mapa" o eu torna-se "chama com dois olhos andando, / sempre em transformação". A transformação se liga ao "crescimento", tão enfatizado em poemas como "Homem Pensando", "Canto do Noivo" e "Idílio Unilateral". Neste último temos: "os seios dela estão crescendo dia a dia". Podemos comparar o crescimento do "corpo" com o da "árvore" – "a árvore dum vestido amarelo deixando advinhar a forma" ("Alegoria"). Daí o convite que o poema nos faz: "vamos colher as flores grandes que crescem nos abismos" ("Reflexão e Convite"), não apenas convertendo a "queda" em "descida" lenta, mas transformando a ascensão em uma possível conquista da verticalidade.

Em "Serão" tem-se, especialmente, o simbolismo da "roda" e da "árvore", que apontam para uma progressão em direção a um fim, simbolizado pela "música":

A sombra; e a noite do século passado,
gemendo; e a lança no flanco do mártir;
e a implacável mão da humanidade
pesando sobre o dorso da estátua...
Violência!
Rosas de fogo ardendo no céu plano!
E os cactos da violência, e a sombra
dos desertos futuros, e o magnetismo
dos olhares guardados através de gerações...

A bola noturna do mundo
roda no deserto da memória de Deus.
A árvore vermelha coberta de noivos
e de assassinos
estende a sombra até ainda o século futuro.
Estende a sombra
para lá da memória e das vontades pensantes,
sem o som das aves idiotas,
até que se possa ouvir um dia
as notas do último clarim.

(*Poemas,PCP.*, p. 105)

Os opostos – "noivos e assassinos" - estão dispostos sobre a "árvore", símbolo máximo de renovação e de ascensão. Portanto, não se trata aí de um confronto, mas de uma dialética entre morte e vida. A progressão estabelecida pela árvore não se dirige a um espaço protetor, mas apenas avança para um além da "memória e das vontades pensantes". Podemos perceber também um prenúncio da "linhagem biológica", ou seja, da "árvore genealógica" que caracteriza o esquema rítmico da sintaxe da aceitação simulada do tempo.

Por fim, a progressão da "sombra da árvore" antevê seu ponto culminante, o fim dos tempos: "até que se possa um dia ouvir as notas do último clarim". Porém a música que tem-se, como na imagem dos saxofones, em "Idílio Unilateral", "Ritmos Alternados" e "História Sobrenatural" liga-se à idéia de fim e que também já serviu ao "adormecimento" e vai se tornar em símbolo à eternidade: "Músicas contínuas tocam a manivela nas entranhas do mundo"("Reza").

A vitória final da eternidade, da "luz enorme" de "Alma Numerosa" anunciada pelo pensamento é também a vitória do pensamento. E não é à toa que o último texto de *Poemas,* "Tentações Paralelas", nos deixa como resposta à angústia frente à dominação imposta pelo tempo, que se revelou desde o primeiro texto, a imagem da "cabeça pensando" colocada no "lugar mais alto do

mundo", verdadeiro troféu que faz evocar a própria imagem do astro-rei, do deus Sol, "olho do mundo".

Em Murilo Mendes a ação destruidora do tempo se internaliza e o próprio homem torna-se agente desta destruição. Se o espaço do texto constitui uma reposta única e insubstituível às angústias do tempo, tal resposta está intimamente ligada ao processo de conversão das imagens conflitantes oriundas do contexto histórico-cultural do poeta.

Em "Novíssimo Prometeu" o tema de "Iluminações" envolve a reparação de uma rebelião cósmica perpetrada pelo homem em sua natureza angustiada, desesperada.

Eu quis acender o espírito da vida,
Quis refundir meu próprio molde,
Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
Me rebelei contra Deus,
Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
Contra minha família, contra meu amor,
Depois contra o trabalho,
Depois contra a preguiça,
Depois contra mim mesmo,
Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
Mandou me prender no Pão de Açúcar:
Vêm esquadrilhas de aviões
Bicar o meu pobre fígado.
Vomito bílis em quantidade,
Contemplo lá embaixo as filhas do mar
Vestidas de maiô, cantando sambas,
Vejo madrugadas e tardes nascerem
- Pureza e simplicidade da vida!
Mas não posso pedir perdão.

(*O Visionário, PCP.*, p. 237)

No "desejo de acender o espírito" se afirma o propósito de destruir o vínculo de hereditariedade. É contra a cadeia cíclica (versos 6 a 8) que o eu

lírico investe e procura desfazer os elos de suas "três dimensões" que asseguram a continuidade. O poeta quer romper com a continuidade rotineira e já antecipou isso no desejo de "refundir o próprio molde". A imagem de ruptura e a busca pelo novo descontínuo reproduz o combate entre Eros e Tânatos. É próprio de Eros promover a adesão, mantendo juntas as formas, conforme se viu em "Os impulsos de Eros", enquanto Tânatos opera no sentido da ruptura.

Outra imagem que se repete é o desejo de mudança. Tal desejo encontra-se impresso na rebelião contra a "escola antiga" (verso 5). Esse adjetivo denotador da insatisfação do poeta, não deixa de evocar a necessidade de ruínas, que, para Arrigucci, "indiciam os fatos históricos e resumem em si todas as catástrofes"[17], mas, também, preludiam o renascer da "pureza e da simplicidade" (verso 19).

Assim, em "Novíssimo Prometeu" o poeta situa-se no centro do dilema da civilização da modernidade. O eu-lírico aparece como aquele ser que busca sua própria individualidade e a de todos os seres. Nessa busca, rebela-se contra tudo e contra todos e até contra si mesmo. Entre tantos relativos (fugir do próprio molde; papas, banqueiros, escola antiga, família, amor, trabalho, preguiça) a busca do Absoluto - acender o espírito da vida – prossegue numa tragédia prometéica: o poeta vê-se acorrentado à secularização ("Pão-de-Açúcar"), enquanto o progresso ("esquadrilhas de aviões") tenta impedi-lo de alcançar a infinitude. No entanto, o poeta não desiste. Ao vomitar "bílis em quantidade" abre-se uma senda que transgride os limites da secularização e nela se projeta uma aspiração religiosa de unir o céu e a terra. Mas essa busca é mediada pelo sentido obsessivo do cosmos e da circularidade do tempo como finitude, evidenciado no verso 18.

Segundo Murilo Marcondes de Moura, o tema de Prometeu, na poesia de Murilo Mendes, está

---

[17]. "Arquitetura da memória" in *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo, Duas Cidades, 1979, p. 120.

> envolvido com o próprio ato de criar, o qual se transformou, para Murilo Mendes, em um desafio de alcance ético, cuja função primeira seria a de ampliar o campo da consciência, ao propor uma abrangência de associações que, no entanto, encontra sempre o mesmo obstáculo do qual é forçoso (e vão) tentar se desembaraçar: o tempo[18]

Isto posto, romper as barreiras do tempo, imposição da imaginação noturna, é um dos reclames da poética muriliana. A figura característica da linguagem noturna é o oxímoro, a superposição dos contrários. As imagens tendem a justapor-se, e, no fundo, essa ambição do imaginário noturno aspira eternizar o tempo e temporalizar a eternidade como em "O Poeta, a Musa e a Noite".

> A noite foi feita para se vigiar e se contemplar.
> [.....]
>
> A noite faz o homem voltar lentamente para os enigmas de Deus, para o ilimitado. A noite é a esfinge, o oráculo, o sonho, a majestade, a profecia, a volúpia. A noite é nupcial, virginal e maternal. A noite assiste à gestação de todos os poemas. A noite assiste às bodas do homem com a eterna, volúvel e universal Mulher
>
> A noite é a confidência, o desligamento do universo de Satã. Através do tempo e do espaço comungo com todos os seres vivos, mortos e por nascer. Minha alma rompe a camada hereditária, voa na órbita dos planetas e gravita em torno da Imaculada Conceição!
>
> (*O Sinal de Deus*, *PCP.*, p. 755.)

A valorização do instante da vigília e da contemplação é o trampolim para o atemporal e o eterno. A presença de todos os verbos no

---

[18]. *A poesia como totalidade*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 129.

presente, coloca o poeta no tempo absoluto da contemplação noturna. Trata-se de uma viagem que contém todo o potencial da existência em imagens de fundação, de inauguração, onde se dissolvem os limites entre o bem e o mal como nas cosmogonias antigas.

Conseqüentemente, o que a contemplação muriliana coloca em movimento é marcado pela inscrição da vigília noturna. Uma postura como essa intenta sugerir um lugar privilegiado para a atividade poética, acreditando que a sua circunstância enigmática constituiria, na verdade, um adentramento maior no mistério do mundo, pela "confidência" da noite.

A feliz expressão "a noite assiste à gestação de todos os poemas", torna-se a chave de uma atitude subjetiva que, em essência, procura construir a observação poética a partir de uma multiplicidade de visões que se equivalem e que colocam o sujeito poético em estado de (des)centramento, pelo menos em atenção quanto ao vertiginoso desdobramento da realidade.

O poder da poesia, sob uma contemplação noturna, portanto, seria o inverso do que qualquer visão racionalista poderia formular, e o centro de sua ambição seria fundamentalmente a auscultação vidente, acreditando o poeta que "a noite é a confidência, o desligamento do universo de Satã".

CONCLUSÃO

O texto poético de Murilo Mendes, conforme pudemos verificar traz em si as marcas fundamentais da sensibilidade poética moderna no que esta tem de dissonante e anormal tanto em relação a si mesma, enquanto ser de linguagem com suas formas e forças imanentes, como em termos de uma emergente busca de espaços de representação de uma outra realidade.

Pela análise que fizemos da obra de Murilo Mendes, apesar de reiterar algumas possibilidades previstas anteriormente pela crítica, acreditamos que nossa leitura também inaugurou possibilidades novas. O ponto central da poética muriliana parece ser exatamente a conciliação de contrários, dito por Manuel Bandeira, que produziu um impacto por ocasião de sua estréia. Esta conciliação passa pela hipótese de um projeto poético subjacente à obra muriliana, cuja base estaria na busca, dentre outras, de um equilíbrio, ou na busca de um real que é a própria fala, para chegar a um trajeto direcionado à ordem pela desordem, conforme entendia Laís Corrêa de Araújo[1]. Nossa leitura coloca-se como um prolongamento das abordagens anteriores – realizadas pela crítica de Murilo Mendes, porém, seguindo a orientação da própria poética do autor inscrita, para nós, sob os signos do desespero e da redenção.

Apesar dos vários títulos dados a Murilo Mendes, acreditamos nãoser possível classificá-lo com categorias ou conceitos muito definidos, embora seja uma preocupação constante e até inevitável daqueles que se propõem a avaliar e analisar a sua produção poética. Murilo Mendes buscou seu caminho seguindo uma via antropológica e antropofágica recebendo influência das pulsões e impulsões do poeta quanto das pressões sociais a que este

---

[1] . *Poetas Modernos do Brasil: 2 Murilo Mendes*, Rio, Vozes, 1972, p. 107.

encontra-se sujeito. E assim, os textos murilianos ganham uma função fecundadora balizada no intercâmbio das imagens que recusam o conflito permanente entre os opostos.

Podemos dizer que os posicionamentos tão firmes que a crítica atribuiu ao escritor com relação ao essencialismo, a visão transcendental do mundo, à sensualidade manifesta entre o sagrado e profano, a gênese do poético, etc., não são posicionamentos já resolvidos. São sim, parte de um processo de afirmação. E exatamente por isso a produção muriliana é tão instigante. O poeta garimpa contradições, acentua tensões ao mesmo tempo que explora possibilidades de convergências.

É dentro dessa perspectiva que podemos entender a questão do desespero e da redenção em Murilo Mendes. O diálogo com a própria negação é uma estratégia utilizada pelo autor para colocar-se frente à problemática crucial da lírica moderna, cuja produção leva em conta a expectativa da sociedade e a do poeta. No primeiro caso, dentre tantos apelativos, a lírica deve ser portadora de uma palavra virginal, livre da coerção objetiva e, no segundo, considera a confluência do poeta querendo afirmar-se como sujeito identificado na singularidade da linguagem. Esta convergência constitui-se como tensão, dentro da qual o poeta inscreve o seu imaginário e toca, pela linguagem, a ressonância social.

No geral, se infere que o desespero é tão antigo quanto a vida humana. É inerente à criatura, conduzindo-a a um conhecimento mais amplo de si mesmo e da própria existência. As revelações das manifestações do desespero na poética de Murilo Mendes como a angústia da finitude, a solidão, destroem as finidades do homem, despertando-o para a consciência do seu ser. O ser poético apresenta-se ciente do sentido transitório da vida, da certeza da limitação humana. E neste universo ambíguo, onde não há ponto de referência fixo, mas um movimento circular de uma "rede mole" ou de uma "cadeira de balanço" há de se encontrar a verdadeira redenção através do confronto com os impasses definitivos.

A sensibilidade desesperada do poeta reforça a autonomia das imagens que, embora estejam designadas por um eu particular, tocam o outro pela essência de seu desespero. Valendo-se das categorias da lírica moderna – dissonância, anormalidade e acidentalidade – Murilo Mendes faz-se surrealista para dar conta de um clamor que o transcende.

Com isso, o poeta demonstra ter a consciência de que, diante da sensibilidade do leitor, enquanto circunstância representante do coletivo – seus versos intentam construir a "Eternidade do homem":

> Minha história se desdobrará em poemas:
> Assim outros homens compreenderão
> Que sou apenas um elo da universal corrente
>
> Começada em Adão e a terminar no último homem.
>
> (*Tempo e Eternidade*,*PCP*.,p. 255)

Que história contará um sujeito que se inscreve sob a égide de um "elo da universal corrente"? Invadido pelo desespero de abandonar todas as "formas de expressões finitas", "a música de todos os dias e das noites", "os amores improvisados", a "ciência imediata", Murilo Mendes leva a cabo a negatividade, ainda que suas imagens sejam "testemunha de um mundo que caiu". Tocado pelo ceticismo moderno dos anos 20, experimentado e desdobrado ao longo de uma existência também facetada, Murilo Mendes acena com a inversão dessa perspectiva. A sua negatividade, ainda que seja um espetáculo de imagens representativas de uma subjetividade, deixa como rastro final a negação do sujeito. Ou seja, aquilo com que nos deparamos, enquanto leitores dos seus poemas, conforma um desenho de emoções e sensações que estão ligados a um desespero que busca equilibrar-se apenas na necessidade de ruptura.

Confrontando com o plano social, essa necessidade do sujeito poético romper com o institucionalizado caracteriza o desejo de redenção pelo qual a poética muriliana se afirma e guarda o sentido intrínseco da negação da sociedade. No caso de Murilo Mendes, a negatividade apresenta-se como uma tendência à passividade, manifestada, fortemente em *Poemas*, pela abundância de verbos no particípio – "arquivados", "estendido", "vencido", "acabado", "sitiado", "coroado", [...] além de formas passivas "Me leva", "me colocaram no tempo, me puseram[...], "Alguém está me segurando[...]". Essa passividade que a poesia testemunha em forma de desespero, funda conjuntamente uma significação oposta, a mobilidade que conduz a redenção. O poeta teria, então, a demiurga tarefa de restabelecer espaços simbólicos em que o sentido existencial do ser e do poema seja positivamente redimensionado no interior da práxis histórica.

Esse percurso estético existencial é bastante complexo e comporta formas diversas de realização. Observamos, com Alfredo Bosi, que a poesia moderna é uma forma de "resistência simbólica [multifacetada] aos discursos dominantes"[2]. Dentre as muitas faces dessa resistência, o crítico ressalta a "recuperação do sentido comunitário perdido"[3], revelado através das poesias mítica e da natureza; do lirismo de confissão e, por último, pela "crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, dos *epos* revolucionários, da utopia)"[4].

Vimos, ao longo do trabalho, uma série de evidências que reforçam a sensibilidade muriliana e apontam para uma confluência entre o movimento das imagens de seus poemas e a subjetividade do poeta. A poesia de Murilo Mendes, enquanto poética do desespero, expõe, em seu corpo, a dramática consciência da condição humana em meio às formas desgastadas e alienadas da

---

[2]. *O Ser e o Tempo na Poesia*. São Paulo, Cultrix, 1993, pp. 144-5

[3] . Id. *Ibidem*.

[4] . Id. *Ibidem*.

vida moderna. Dessa forma, transparecem as fraturas nas imagens do mundo e nas imagens do ser, a marca pungente da subtração, da perda, da falta de referências básicas do ser humano diante dos valores ditados pelas ideologias dominantes. Nesse campo de batalhas Murilo constrói sua poética de redenção. O poeta vai revelar e ao mesmo tempo desestruturar e negar essa poética do desespero, buscando, assim, recuperar o sentido da poesia.

Num duplo movimento que reflete e ao mesmo tempo refrata as formas conflitantes da vida moderna, Murilo Mendes atualiza em vários textos os arquétipos míticos de Jacob, Narciso e Eros. Esses mitos articulam-se como formas e forças simbólicas capazes de penetrar em profundidade nos porões existenciais da vida contemporânea, não só refletindo o que esta tem de negativo, de destrutivo, como buscando reconstruir zonas de sentido ao alcance de poder simbólico inerente ao ato poético.

Vimos no arquétipo mítico de Eros uma perspectiva simbólica que seria capaz de redimensionar o ser, tendo como elemento impulsionador dessa nova realidade o verbo criador cheio de valores metafísicos, capaz de realizar a união entre os opostos. Esta perspectiva erótica, na poesia muriliana não se baseia na exploração de pequenas coisas para recuperar uma relação mais harmônica do homem com o mundo, não advém de uma sensação de vazio da existência, mas sim obedece a um princípio ético cristão da valorização do fugaz como uma forma de comunhão e de redenção. Ou seja, um procedimento que se apresenta como moderno, na verdade, está calcado numa tradição milenar que Murilo Mendes incorpora sem esquecer de sua brasilidade, visto que suas "raízes, transplantadas de Portugal, da Grécia, da França e de Israel (pela religião, não pela raça)"[5] estão no Brasil.

Ainda dentro da perspectiva erótica, o aspecto religioso é um elemento central e organizador. Murilo Mendes trabalha um duplo movimento expressivo marcado tanto por uma sexualidade tencionada entre o sagrado e o profano, que rende muito poeticamente, quanto pela abstração espaço-temporal que renega sua poética ao puro essencialismo.

No arquétipo mítico de Jacob, conforme foi atualizado pela poesia de Murilo Mendes, vimos a busca de materialização do sentido poético e existencial dentro de uma ordem redundante das possibilidades do ser e de manifestar-se do poeta e do poema. O texto é marcado pela articulação de uma escada-palavra metalinguística que possibilita a ascensão e queda da palavra poética num movimento incessante em busca de sua expressividade. Ao assumir esta forma de ser, a poesia, no seu movimento de subir e descer, transcende as margens do *nonsense* e instaura o sentido existencial no processo ascendente e descendente infinito. Torna-se existência e resistência. Universaliza-se. Redime-se.

Na atualização do mito de Narciso, viu-se um ser poético debatendo-se nas tensões simbólicas do texto em busca de imagens de si e do mundo. A visão narcísica, característica de toda poesia moderna, agora eleva-se como ponto de convergência das buscas fundamentais do poeta e do poema. Nesta visão, em que todo o olhar busca se ver e se conhecer, o texto poético funciona como um dínamo gerador de imagens e reflexos no horizonte textual, poético e humano.

Observamos, então, no desenrolar-se desses três arquétipos míticos, que mito e modernidade se entrecruzam, se articulam dialeticamente na poesia de Murilo Mendes para que esta possa dar conta da autoconsciência desesperada do autor que busca incessantemente restaurar a poesia.

No entanto, durante a leitura do texto muriliano e a escritura deste trabalho, um problema veio à tona: como conciliar essa atualização mítica, que implica numa saída do texto, com a imersão total no universo singular do autor? A fim de encontrar uma saída, buscamos seguir o trajeto textual no qual o poeticista se propõe a organizar uma combinação particular de possibilidades semânticas abertas pelo processo de imaginação, através de imagens diurnas e noturnas.

---

[5]. "Resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo", in *PCP.*, p. 48.

Assim, inaugura-se uma nova estratégia de rejeição à finitude do tempo com a idealização e conseqüente busca de espaços imaginários que, inicialmente, apresentam-se como "sombras" e "sonho" para, em seguida, desembocarem numa busca de refúgios fora do tempo, na eternidade. Aí se sobrepõe as imagens da "mulher" e do "céu", que auxiliam o poeta a solucionar a abstração temporal.

Conhecendo a ação do tempo, o ser se volta para o futuro, para o "tempo que virá" e, principalmente, para a eternidade que, "um dia" substituirá o tempo e nela recai a vitória da luz sobre a sombra, do bem sobre o mal, da essência sobre a forma.

Como vimos, ocorre uma evolução no modo de as imagens noturnas e diurnas ocuparem o espaço da escrita. De uma recusa do tempo que apresenta, por um lado, uma neutralização dos conflitos por ele ocasionados e, por outro, um afastamento sucessivo destes conflitos em busca de um refúgio para uma aceitação simulada do tempo, na qual o eu acompanha as mudanças no espaço visando ultrapassar o tempo e alcançar o refúgio supremo – a eternidade. As tensões murilianas são insolúveis. Mesmo que em vários poemas tenhamos chegado a uma resolução, a estratégia serviu apenas para o fechamento da leitura do texto analisado. No poema seguinte, tem-se um recomeço. Os textos murilianos não terminam em repouso, mas exploram o choque, quer partindo da coisa mais banal para depois jogar o leitor diante de uma revelação mais profunda, quer partindo do sublime e transcendente para convidar o leitor à finitude.

Com o eu muriliano estamos sempre diante de um ser a nos tornar interlocutores de seus desesperos e suas alegrias, de suas memórias e de suas esperanças, de suas tradições e de suas filosofias, abrindo um ardente espaço de troca no universo modernizado de homens divididos e de relações reificadas.

Assim, a expressão de todos esses elementos num universo poético, sob uma perspectiva mística-religiosa, oferece uma alternativa para o desolado quadro de falência das utopias da modernidade, posto que Murilo Mendes

ordena: "recolhamos da tradição o que é espiritualmente vivo – e queimemos suas formas caducas" (*O Discípulo de Emaús)*.

RÉSUMÉ

Le but de ce travail est de situer Murile Mendes en tant que poète de la sensiilité et des perspectives modernes, à partir de rèférences du modernisme brésilien. Sous le signe du désespoir, les textes de ce poète présentent son rapport de tension avec son art au milieu des conflits de représentation du monde moderne en quête de l'identité et de la légitimité touchant l'être et le monde, jusqu'aux structures d'expressions artistiques. En réfléchissant sur les rapports de l'être avec lui-même, la société et le sacré, le poèt veut récupérer l'unité perdue en s'imposant pour modifier une situation Qui n'est pas satisfaisante. Cette récupération, faite à travers la médiation de l'humour et de l'ironie dans les premiers travaux, acquiert une force majeure dans les travaux postérieurs. L'actualisation d'anciens mythes et la représentation de l'érotisme das une perspective mytique-religieuse caractérisen la recupération, le désir de renouvelement, en s'harmonisant sous la surveillance de l'imaginaire nocturne du poète avec un élan de redemption.

ABSTRACT

This work tries to place Murilo Mendes in the poetic current of sensibility and modern perspectives, considering aesthetic references of the brazilian modern. Under the sign of the despair, the murilian texts configure a tense relationship of the poet with his way produce, amid the conflicts of representation of legitimacy, that go beyond the being and the world, reaching the structures of artistic expressions. When reflecting the relationships of the being with himself, with the social context, with the sacredness, the poet looks for to rescue a lost unit and he imposes himself with the purpose of modifying an unsatisfactory situation. The ransom that is made bay the mediation between humor and irony, in the first works, acquires larger force in posterior works. The modernization of old myths, the representation of the erotic situation in a mythical and religious perspective characterizes the ransom, the renewal desire ant they are harmonizes under the poet's nocturnal imaginary surveillance with a redemption impulse.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE MURILO MENDES:

MENDES, Murilo. *Antologia poética.* Sel. João C.M. Neto. Rio de Janeiro : Fontana; Brasília : INL, 1976.

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

_____ . *O menino experimental:* antologia. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Mundo enigma.* (1942). *Os quatro elementos.* (1935) Rio de Janeiro: Globo, 1945.

_____. *A poesia em pânico.* Rio de Janeiro: cooperativa Cultural Guanabara, 1938.

_____ . *Transistor.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____ . *Poesia completa e prosa.* Org. Prep. e Notas de Luciana S. Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ . *Recordações de Ismael Nery.* São Paulo: Edusp, 1995.

"A poesia e o nosso tempo", *Suplemento Dominical.* Jornal do Brasil, 25, julho – 1959

"Conflito de culturas em três poetas brasileiros". Ata I. In: *Instituto Universitario Oriental – Annali* – Sezione Romanza- III, 1.p.101, gennaio 1961

"Interpretações" in: Letras Brasileiras, Rio de Janeiro: A Noite, nº 18, out.,1944.

"O eterno nas letras brasileiras modernas" in: Lanterna Verde, Boletim da Sociedade Felipe d'Oliveira, Rio de Janeiro: Nº 4, nov., 1936.

"Comentários aos poemas de Ismael Nery". *A ordem.* Rio de Janeiro, ano 15, vol.13, abr. 1935, p.315 – 317.

"Invenção de Orfeu. A luta com o anjo. Os trabalhos do poeta (Jorge de Lima)". Letras e Artes. Supl. de *A Manhã.* Rio de Janeiro, ano 6, ns. 210, 211 e 212,10,17 e 24 jun. 1951, p.3.

"Ismael Nery, poeta essencialista". *Boletim de Ariel.* Rio de Janeiro, ano 3, 1933-34, p. 268-269.

"Maria Helena Vieira da Silva". *Revista Acadêmica.* Rio de Janeiro, n.61, ago. 1942.

"Nova Liminar". In: Lima, Jorge de. *A pintura em pânico.* Rio de Janeiro./ s.e./ , 1943.

BIBLIOGRAFIA SOBRE MURILO MENDES

AMARAL, A (org.). *Ismael Nery; 50 anos depois.* São Paulo: MAC/USP, 1984.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno.* São Paulo: Edusp, 1997.

ANDRADE, Mário. "A poesia em pânico" in: *Murilo Mendes: poesia Completa e Prosa.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes.* Petrópolis: Vozes,1972.

_____. "O modernismo desarticulado de Murilo Mendes". In: *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 5, n^0 11/90, pp. 73-78.

ARAGÃO, Maria Lúcia G. Poggi de. *Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Educação e Comunicação, 1976.

ARGAN, Giulio Carlos. "O olho do poeta ou les éventailss de Murilo Mendes". Trad. Murilo Marcondes de Moura. *Folha de São Paulo*,11 de maio de 1991, caderno Letras. p.6.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O Cacto e as Ruínas – A Poesia Entre Outras Artes*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1997.

ASCHER, Nelson. "Murilo Mendes e o mistério da poesia" in: "Mais", *Folha de São Paulo*, 13 de maio de 2001.

BANDEIRA, Manuel. "Apresentação de Murilo Mendes", in *Murilo Mendes: poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.

BARBOSA, João Alexandre. "Convergência poética de Murilo Mendes", in: *A metáfora crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 117-136.

CAMPOS, Haroldo de. "Murilo Mendes, romano". *Correio da Manhã"*, Rio de Janeiro, 7 de abril de 1964.

CANDIDO, Antonio. "Pastor pianista/pianista pastor". In: _____. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. São Paulo, ática, 1985. P. 81-95.

_____. "poesia e ficção na autobiografia". In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987. P. 51-69.

CORREA, Roberto Alvim. Cf. "Nota comentada". In: MENDES, Murilo (int. e org.). *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Livraria Editora Agir, 1964.

COUTO, Alda Maria Quadros de . *O sinal de Deus na Cartografia crítica de Murilo Mendes.* Tese de dourado. Campus, Unicamp, 2 vlls. 374 fls, 1997.

DAIBERT, Arlindo – "A poesia e a pintura surrealista". *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro. Ano 5, n. 11/90, p. 95-99

DELGADO, Luís. Notícias de livros: "Tempo e Eternidade". *Diário da Manhã*, Recife, mar., 1936, 5c., p.8.

ESPESCHIT, Rita. "Murilo Mendes e o amor pelos quadros", in: *Hoje em dia*, 23 de dezembro de 1991.

FRANCO, Irene Miranda. *Pânico e flor: projeto ético e fazer poético em Murilo Mendes.* Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Campinas: UNICAMP, 2001.

GUIMARÃES, J.C.C. – *Murilo Mendes - A invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

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

LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

LEWIN, Willy . "Saudação a Murilo Mendes". *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano III, n. 12, Set.1934. p. 321.

LIMA, Luís Costa. "Da dispersão à intensidade", in: "Mais", *Folha de São Paulo*, 13 de maio de 2001.

LUCAS, Fábio. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

LUCAS, Fábio. Murilo Mendes. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A de (org.).*Poetas do modernismo*. Vol.5. Brasília, INL, 1979. 6 vol. 205p.

MACHADO, Aníbal. "História do Brasil". *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, ano 2, n 10, julho de 1933. P.260-261.

MAIMONE, Raul Henriques. *Murilo Mendes: História, Tempo e Linguagem poética*. Tese de doutorado. São Paulo, USP, 1994, 291 FLS, mímeo.

_____. "Ipotesi: o livro italiano de Murilo Mendes". In: *Revista Let*. São Paulo, 1990.

MASSI, Augusto. "O autor de 'A poesia em pânico', morto em 75, completaria 90 anos na próxima Segunda". In: "Caderno de Letras", *Folha de São Paulo,* 11 de maio de 1991.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: EDUSP, 1974.

_____. "Murilo Mendes ou poética do visionário". In: _____, *Razão do poema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 51-68.

_____ . "À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes". In: Mendes, Murilo. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro, Fontana; Brasília, INL, 1976. P. XI-XXII

_____. "A pulga parabólica" . In: _____ *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.

_____. "Notas para uma Muriloscopia" in: STEGAGNO, Luciana Picchio, *Murilo Mendes: Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janiro, Editora Nova Aguilar, 1994, pp. 11-21.

MORAES, Dênis de. "Duas vezes Murilo". In: *Veredas*, Rio de Janeiro, ano6, n^0 63, março de 2001.

MORAIS, José Mariz. "Tempo e Eternidade". *O Jornal*. Rio de Janeiro, ABR., 1934.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes – a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. "Um poeta que queria unir coletivo e particular". In: "Letras", *Folha de São Paulo*, 27 de janeiro de 1990.

_____. "Os anjos tutelares de Murilo Mendes" in: "Mais", *Folha de São Paulo*, 13 de maio de 2001.

NAVA, Pedro - *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PACHECO, João. "Tempo e Eternidade". In: _____ *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, n° 4, 1934, 1935.

PAES, José Paulo. "O poeta /profeta da bagunça transcendente". in: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.174.

_____. "O Surrealismo na literatura". *Folhetim*, suplemento da Folha de São Paulo, 30 de dez. 1984.

PAVIANI, Jayme. "Murilo Mendes poeta da transcendência". In: _____. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1996, pp. 79-96.

PEDROSA, Mário. "Murilo o poeta crítico". *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 jan. 1960.

PEREIRA, Lúcia Miguel. "Jorge de Lima e Murilo Mendes: harmonia e diferença". In: _____. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro, Graphia, 1992.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "O itinerário poético de Murilo Mendes". *Revista do Livro*. Rio de janeiro, INL, ano 4, n. 16, dez. 1959.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Orfeu Transubstanciado*. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura e Teoria Literária. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de letras, 1996, 221 fls. mímeo.

SUSSEKIND, Flora. "Murilo Mendes: um bom exemplo na história". *Revista Civilização Brasileira,* n. 7, jan. 1979.

UCHOA LEITE, Sebastião. "Jornal de resenhas; Especial 15". In: *Folha de São Paulo*, 3 de julho de 1995.

XAVIER, Jairo José. "Murilo Mendes: visão teilhardina do mundo". In: "Suplemento literário", *Minas Gerais*, 17 de julho de 1971.

ZAGURY, Eliane. "Murilo Mendes e o poliedro". In: _____MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1972.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. "Lírica e sociedade" in *Benjamim, Adorno/ Horkheimer/Habermas*. São Paulo: Abril, 1880 (Os Pensadores).

_____. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1976.

_____. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____ & HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1943.

_____. *O empalhador de passarinhos*. 3. Ed. São Paulo, Brasília: Martins Fontes, INL/MEC, 1972.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra Completa*. Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre, Globo, 1966.

ARRIGUCHI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ATHAYDE, Tristão. *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ÁVILA, Afonso. *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. (org. e intro. Geral). *Poetas do modernismo: antologia crítica*, vol. 1, Brasília, MEC, INL, 1972.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace.* Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

_____. *O direito de sonhar.* São Paulo: Difel, 1986.

BARBOSA, João Alexandre, *A metáfora crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As ilusões da modernidade.* São Paulo: Perspectiva,

BARTHES, Roland. *O Grau zero da escritura.* São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *Mitologias.* São Paulo: Difel, 1987.

BATTAILE, Georges . *Breve historia del erotismo*: Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1976.

_____. *O erotismo.* Porto Alegre: L & PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade Baudelaire.* Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1988.

_____. *As Flores do Mal.* São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense (Obras Escolhidas, v.1), 1994.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional.* (Síntese universitária, 36). Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 1992.

BOSI, Alfredo. "Sobre alguns modos de ler poesia: memória e reflexões" in: *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Céu e Inferno*. São Paulo: Ática

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O ser o tempo na poesia*. São Paulo; Cultrix, 1993.

_____. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia Grega*. Rio de Janeiro: Vozes, 3 vols. 1989.

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do modernismo*. Rio de janeiro: Civ. Brasileira, 1968.

BRULOTTE, Gaétan. *Poétique: revue de théorie et d'analyse literaire*. Paris, 85, 1991.

BRUNEL,Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1977.

CACCESE, Neusa Pensard. *Festa: contribuição para o estudo do modernismo*. São Paulo: IEB-USP, 1971, v.8.

CAMPBELL, Joseph. *A imagem mítica*. Trad. M. Kenney, G. E. Adams. Campinas: 1994.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1967.

_____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____ e CASTELO, J. A. *Presença da literatura brasileira –III – Modernismo.* Rio de Janeiro: Difel, 1975.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Vol. II.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1985 (coleção Debates)

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense. Primeiros Passos, 1987.

CASTRO, Armando López. "La palabra experimental de Juan de la Cruz". In *Horadepoesia*, Barcelona: Prodisa, nº 77/78, Septiembre-diciembre, 1991.

CHAVES, Flávio Loureiro et al. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre, UFRS, 1970.

CHÉNIUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. ver o verbete "elementos" em *Dicionário de Símbolos*. Rio: José Olympio, 1990.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2ª ed. Vol. IV, Rio de janeiro, Sul-Americana AS, 1969.

DIAS, Romualdo. *Imagens de ordem – A doutrina Católica sobre autoridade no Brasil: 1922-1933*. São Paulo: UNESP, 1996.

DUPLESSIS, Yvone. *Le surréalisme*. 8ª ed. Paris, Press Universitaires de france, 1969.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*, Lisboa, Presença, 1989.

DUROZOI, Gerárd et LECHERBONNIER, Bernard. *André Breton: l'écriture surréaliste*. Paris, Libraire Larousse, 1974.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

_____. *Tratado de historia de las religiones, I-II*. Madrid: Cristiandad, 1974.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *El ordem del discurso*. Barcelona: Lumem, 1981.

_____. *Problemas brasileiros de antropologia*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1973.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento – ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

HALAND, André. Ver o verbete "espiritualismo" in: *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes. 1993

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária.* São Paulo: Perspectiva, 1975 (Estudos 14).

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte.* São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HELENA, L. *Modernismo brasileiro e vanguarda.* São Paulo: Ática, Princípios, 60,

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses.* Trad. Ana Lúcia Cirqueira e maria Therezinha Arêas Lyra, Niterói, UFF, 1979.

IGLÉSIAS, F. *Modernismo.* São Paulo, Perspectiva, s/d.

KARL, F.R. *O moderno e o modernismo – a soberania do artista 1985 – 1925.* Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LALANDE, André. *Dicionário técnico e crítico de filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos.* Rio de Janeiro; Ed. 34, 1994.

LIMA, Alceu A. *O crítico literário.* Rio de Janeira: Agir, 1945.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa.* 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LIMA,Sérgio. *A Aventura Surrealista.* Rio de Janeiro: Vozes, Tomo 1, 1995.

MARTINS, Wilson. "O Modernismo" in: *A literatura brasileira.* São Paulo: Ciltrix, 1969. Vol. VI.

MEAD, Gerald. *The surrealist image: a stylistic study.* Las vegas, Peter Lang, 1978.

MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: M. Fontes, 1994.

MOREIRA LEITE, Dante. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo, ática, 1992.

NUNES, Cassiano. "Características da poesia moderna no Brasil". In: *Revista de Letras*, v. 8-9, 1966.

ORLANDI, Eunice P. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1987.

_____(org.) *Palavra fé poder*. Campinas: Pontes, 1987.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1974.

OVÍDIO. *Les Métamosphoses*. Paris: Gargnier Frères, 1966.

PAZ, Octavio. El arco y la lira, Mexico: Fondo de Cultura econômica, 1998.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PLATÃO. "O Banquete" in *Diálogos* (Os Pensadores). São Paulo: Abril, 1983.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *História da poesia modernista*. São Paulo, João Scortecci editora, 1991.

SENNA, Homero. *República das letras.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SCHWARTZMAN, Simon et alli. *Tempos de Capanema.* Rio de Janeiro: Paz e terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo.* São Paulo: Perspectiva, 1993.

SCHWARTZ , Roberto. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1981.
_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui.* São Paulo: Companhia das letras, 1990.

TRINGALI, Dante. "As origens míticas e musicais do modernismo". In: IVO, Oscarino da Silva (org.). *Ensaios de literatura e filosofia,* vol 4, Publicaçào do Dept. de Letras Clássicas e vernáculas da UFMG, s/d.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria literária.* Trad. José Palla e Carmo. 2 ed. Lisboa: Europa-América, 1971.

WERNECK SODRÉ, Nélson. *Histórira da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.