

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS – PÓS-LIT

WESLEY THALES DE ALMEIDA ROCHA

**TENSÕES E DISTENSÕES:
A POÉTICA AGÔNICA DE MURILO MENDES**

Belo Horizonte
2018

WESLEY THALES DE ALMEIDA ROCHA

**TENSÕES E DISTENSÕES:
A POÉTICA AGÔNICA DE MURILO MENDES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M538p.Yr-t

Rocha, Wesley Thales de Almeida.

Tensões e distensões [manuscrito] : a poética agônica de Murilo Mendes / Wesley Thales de Almeida Rocha. – 2018.

263 f., enc. : il, color.

Orientador: Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975 – Poemas – Crítica e interpretação – Teses. 2. Mendes, Murilo, 1901-1975 – As metamorfoses – Crítica e interpretação – Teses. 3. Poesia brasileira – Estudo e ensino – Teses. 4. Poética – Teses. 5. Ambivalência – Teses. I. Alcides,

CDD : B869.13

Para Pablo Henrique, presença constante.

Para Tulipa, afeto em pelúcia.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é fruto de muitas forças que se juntaram às minhas, em todo o período do Doutorado, ajudando-me a viver, a trabalhar, a ler, a pensar e a escrever como partes recíprocas de uma mesma tarefa. São, portanto, muitos os agradecimentos a fazer:

Em primeiro lugar, ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, pela oportunidade de desenvolver meus estudos com as melhores condições possíveis. E ao CNPq, pelo apoio financeiro indispensável, através de bolsa.

Agradeço imensamente ao Professor Sérgio Alcides Pereira do Amaral, por toda a serenidade e a inteligência aplicadas na orientação deste estudo. A admiração, que veio do aprendizado em suas aulas, foi se tornando sempre maior a cada encontro e a cada retorno do texto. Toda minha gratidão ao Professor Jacyntho Lins Brandão e a Júlio Castañon Guimarães, que participaram do processo de Qualificação desta pesquisa. Ao mesmo professor Jacyntho e, também, às professoras Ligia Gonçalves Diniz, Francine Fernandes Weiss Ricieri e Betina Bischof meus agradecimentos pela participação na banca de Defesa e pela contribuição capital ao estabelecimento final do trabalho.

A Edinília Cruz, que começou comigo este Doutorado e se tornou grande parceira de leituras e discussões, além de amiga de vida. A Luana Balieiro e Bergston Santos, parceiros de vida e de pensamento em um momento crucial. Aos amigos de sempre: Rosana Santos, Yasmin Bispo, Dilemar Bispo e Jildésio Oliveira. Aos mestres e amigos, desde a graduação, Ilca Vieira e Anelito de Oliveira. Aos colegas do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais, Campus Almenara; em especial aos companheiros de área Olden Farias e Virgínia Ávila; e aos mais que colegas, amigos: Sueli Guimarães, Aline Carraro, Christiano Titoneli, Thiago Peixoto e sua esposa Rafaela Santos, Rosilene Santana, Regina Araújo e Deivson Vinícius, que tanto deram o incentivo para terminar este trabalho e que muito me ensinam a ser melhor e feliz.

A minha família, especialmente, a minha mãe, Giselda Maria de Almeida, sempre preocupada em me ver bem e realizado; a minha irmã, Giselle Francine, pelo carinho acalentador; e a meu tio Antônio Carlos de Almeida, que me recebeu em sua casa e sempre me inspirou a gostar de estudar, ler e pensar o mundo. A Pablo Henrique, que comigo trilha esta estrada sem paragens.

*Donc le poète est vraiment voleur de feu.
Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter
ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme; si c'est informe,
il donne de l'informe. Trouver une langue.*

(Arthur Rimbaud, *Les lettres du voyant*)

ABSTRACT

This dissertation develops Murilo Mendes' poetry study, in first books (from *Poems* [1930] to *Metamorphoses* [1945]), highlighting the way in which the *agonist's* sense (the sense of tension and disarticulation) is expressed. Starting from the notion of *agôn*, which in the extension of its meanings, it can mean both "strife," "confrontation," "dissension," as well as "affliction," "anguish," "atonement," we will analyze how the tearing of human experience and aesthetics constitutes the primordial foundation of this poetics. The subject of poems is always shown in a dilemma: "tortured" by longings and commitments that do not adjust themselves and lead to despair, to agony. A corresponding formal process, based on the "tension between opposites", expresses such conflict experiences: distinct and opposing perspectives are confronted, confusing the references of the poem and the formal elements that constitute it. Among the effects of these constants there are the disorder, the irregularity and the discontinuity stand out on the formal plane; and, on the plane of the senses, there are the contradiction and the ambivalence. These aspects have been pointed out by critics of the poet, however, under perspectives that, in our view, lead to fundamental incomprehension: on the one hand, they are treated as indices of a formal neglect on the part of the poet, with his creative practice far from notions such as balance, harmony, unity; on the other hand, the senses and effects of this sense of tension and disorder are supplanted as a way to affirm that the poet attains unity and harmony by promoting, through language, the "conciliation of opposites". As we have thought, permanent tension is the foundation of Murilo's poetics in his first books, and the aspects related to it provide expression to the tearing that placates the poet in his relation to the world, to himself, to the other and to his own poetry. The many directions, voices, perspectives that shuffle in the matrix of the poem relate to the disordered experience, the "disjointed souls of the subject," the "disjointed bodies" of the collective.

Key words: Murilo Mendes; *Agôn*; Tension; Disarticulation; Ambivalence.

RÉSUMÉ

Cette thèse développe une étude de la poésie de Murilo Mendes, dans ses premiers livres (*Poèmes* [1930] à *La métamorphose* [1945]), mettant en évidence la façon dont il est exprimé le sens de l'agonie, c'est le sens de tension et de désarticulation. À partir de la notion de *agôn*, que parmi leur significations peut signifier “se battre”, “confrontation”, “dissidence”, ainsi que “détresse”, “angoisse”, “expiation”, il est discuté comme la lacération de l'expérience humaine et de l'esthétique constitue le fondement primordial de cette poétique. Le sujet des poèmes apparaît toujours dans une situation de dilemme: “torturer” par des aspirations et des engagements qui ne correspondent pas et qui, ainsi, conduisent au désespoir, à l'agonie. Ces expériences de conflit sont exprimées par un processus formel correspondant, assis sur la “tension entre les contraires”: perspectives distinctes et opposées sont confrontés, mélanger l'ensemble de références du poème et les éléments formels qui le constituent. Parmi les effets de ces constants, il y a le désordre, l'irrégularité et la discontinuité dans le plan formel; et, dans le plan des sens, la contradiction et l'ambivalence. Ces aspects ont été largement souligné par les critiques du poète, cependant, sous optique que, à notre avis, générant malentendus significatif: d'une part, sont considérés comme des indices d'un manque de maîtrise formel du poète, don't le travail poétique es mis à distance des notions telles que l'équilibre, l'harmonie, l'unité; de l'autre, les sens et les effets de tension et de désordre sont supplantés, arguant que le poète atteint l'unité et l'harmonie en promouvant, à travers la langage, la “conciliation des contraires”. Comme nous le pensions, la tension permanente est le fondement de la poésie muriliane dans cette premiers livres, et les aspects liés à lui donner expression aux lacérations vécues par le poète, dans sa relation avec le monde, avec lui-même, avec les autres et avec la poésie elle-même. Les nombreuses directions, voix, perspectives qui se mélangent dans la matrice du poème se rapportent à l'expérience désordonnée, aux «âmes décousues du sujet», aux «corps disjoints» du collectif.

Mots Clés: Murilo Mendes; *Agôn*; Tension; Désarticulation; Ambivalence.

RESUMO

Esta tese desenvolve um estudo da poesia de Murilo Mendes, em seus primeiros livros (de *Poemas* [1930] a *As metamorfoses* [1945]), destacando o modo como nela se exprime e domina o senso do *agônico*, isto é, o senso de tensão e de desarticulação. A partir da noção de *agôn*, que, na extensão de suas acepções, pode significar tanto “luta”, “confronto”, “dissensão”, como também “aflição”, “angústia”, “expição”, analisa-se como o dilaceramento da experiência humana e da estética constitui o fundamento primordial dessa poética. O sujeito lírico dos poemas apresenta-se sempre em situação dilemática: “torturado” por anseios e compromissos que não se ajustam e que, assim, o conduzem ao desespero, à agonia. Tais experiências de conflito se exprimem por um processo formal correspondente, pautado na “tensão entre os contrários”: perspectivas distintas e opostas se confrontam, embaralhando o conjunto de referências do poema e os elementos formais que o constituem. Entre os efeitos dessas constantes, destacam-se a desordem, a irregularidade e a descontinuidade, no plano formal; e, no plano dos sentidos, a contradição e a ambivalência. Esses aspectos têm sido largamente apontados pela fortuna crítica do poeta, porém, sob óticas que, a nosso ver, ensejam incompreensões capitais: de um lado, são tratados como índices de um descuido formal da parte do poeta, por sua prática criativa distante de noções como equilíbrio, harmonia, unidade; de outro, suplantam-se os sentidos e os efeitos desse senso de tensão e de desordem, afirmando que o poeta alcança, ao fim, a unidade, a harmonia, ao promover, junto à linguagem, a “conciliação dos opostos”. Conforme pensamos, a tensão permanente constitui o fundamento da poética muriliana nesses seus primeiros livros, e os aspectos a ela relacionados dão expressão aos dilaceramentos que aplacam o poeta em sua relação com o mundo, consigo mesmo, com o outro e com a própria poesia. As muitas direções, vozes, perspectivas que se embaralham na matriz do poema relacionam-se com o desordenado da experiência, as “almas desencontradas do sujeito”, os “corpos desencontrados” da coletividade.

Palavras-chave: Murilo Mendes; *Agôn*; Tensão; Desarticulação; Ambivalência.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. “Visão interna - agonia” (Óleo sobre cartão), de Ismael Nery.....137

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO 1: A POÉTICA AGÔNICA DE MURILO MENDES	21
1.1. A encruzilhada da poesia.....	22
1.2. Os signos da agonia.....	37
1.3. Pontos e contrapontos críticos.....	55
1.4. Uma bagunça transcendente.....	73
CAPÍTULO 2: UM MERGULHO NA MULTIPLICIDADE	88
2.1. O poema plural.....	89
2.2. Um complexo de vozes.....	105
2.2.1. Modernidade agônica.....	105
2.2.2. Surrealismo: um <i>coup de foudre</i>	119
2.2.3. O Essencialismo de Ismael Nery.....	129
2.2.4. Os mártires da fé: cristianismo agônico.....	141
2.2.5. O <i>agôn</i> da experiência amorosa e erótica.....	159
CAPÍTULO 3: AS AGONIAS DO POEMA	175
3.1. A tensão entre perspectivas díspares.....	176
3.2. “Texto de argila e fogo”: o agônico no plano estético.....	198
3.3. “Entre choques”: o agônico no horizonte de sentidos.....	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS	248
REFERÊNCIAS	252

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A poesia de Murilo Mendes, desde o primeiro contato que com ela tive, ainda na adolescência, sempre me chamou a atenção por sua estranheza: aquela fala desconexa, aquela voz entrecortada a expressar sentimentos e percepções para os quais eu não conseguia formular uma ideia compatível de sujeito. A própria foto do poeta, na capa do livro (tratava-se da *Antologia Poética*, editada em 1976 pela Editora Fontana) não me ajudava muito nessa confusão em que eu me via, pois mostrava um senhor com uma feição terna demais, quase a de um padre, para a tensão que eu via manifestar verso a verso, no interior do volume. Depois, já no curso de Letras, a leitura de *A idade do serrote*, o texto mais autobiográfico de Murilo Mendes, me levou para mais dentro do universo pessoal do poeta. Ali, eu o ouvia falar ainda desarticuladamente, ainda confusamente sobre sua infância e a adolescência problemáticas; mas, a ideia que ia tendo era de que aquela era a melhor experiência com a poesia que eu podia ter (era confuso já aí, porque era prosa, mas era poesia), pois era tudo demais complexo.

Essa percepção se estendia aos outros livros, através dos quais apreendia mais da inquietude e da excentricidade daquele poeta “doido”. Era incômodo, perturbador, e, por isso mesmo, fascinante atravessar planos e planos díspares no raio de sua imaginação tão vigorosa quanto espantosa. Aprendi, então, com Murilo a ver a poesia como uma “*máquina construtora-destruidora*”, produtora de desordens porque de vertigens, a começar pelo âmbito da própria leitura. Passei a procurar em todos os demais poetas algo da tensão e da intensidade com que me deparava singularmente ali, de modo que esses dois aspectos passaram a ser, para mim, signos primordiais de *força poética*. Claro que encontrei em tantas e tantas outras obras um alcance até maior dessa *força*. Mas, em Murilo, ela era perpassada por problemáticas específicas, que envolviam tanto uma esfera pessoal – o modo de ser do poeta: “viveiro de contrastes”, tudo nele convergindo para a divergência, como anotou o mestre Antonio Candido – e uma esfera coletiva, a experiência humana (existencial e histórica) sob o signo da crise e da aflição. Com essas problemáticas, essa poesia se colocava diversos impasses, que me pareciam mais instigantes quanto mais se mostravam insolúveis.

Lendo a fortuna crítica de Murilo Mendes, no entanto, eu encontrava quase que somente uma espécie de “recalque” dessas situações de impasse, principalmente quando

se dizia ser essa poesia fundada na *conciliação dos contrários*. A decisão de propor este estudo vem do incômodo ante essa incompreensão e do desejo de ver ressaltada aquela *força* que vem da tensão e da intensidade, que conheci justamente através da poesia muriliana. Esta tese persegue a acuidade desses dois aspectos na poética em questão a partir da noção de *agôn* (do grego *ἀγών*), que, na extensão de suas acepções, pode significar tanto “luta”, “confronto”, “dissensão”, quanto também “aflição”, “angústia”, “expição”. Com foco nas experiências de conflito manifestas, como no modo propriamente conflituoso de se exprimi-las, as análises aqui desenvolvidas incidem tanto sobre os elementos que marcam essa poética em seu plano temático quanto no plano da forma. Nesse sentido, a própria experiência poética é vista a partir do signo da dilaceração, com o poeta embaralhado em meio a diversas visões e perspectivas, para as quais não encontra uma síntese.

Mas, esta leitura encontra alguns limites no conjunto da obra de nosso autor, de modo que é preciso fazer um recorte, privilegiando os livros em que o senso de tensão permanente se faz sentir de modo realmente irrefutável. É, de certa maneira, até lugar-comum falar da obra de Murilo Mendes como heterogênea e dinâmica, movida por vetores diversos. O que permanece demandando discussão é o modo como os múltiplos polos envolvidos nessa trama sempre complexa se relacionam entre um e outro momento dessa produção. Como há uma forte diferença de poéticas (isto é, de matrizes de criação e de visão de mundo) entre etapas distintas da escrita de Murilo, torna-se necessário adotar como premissa crítica uma distinção de períodos na obra em questão. Isso evita, inclusive, que este estudo incorra numa incompreensão oposta à que visa se contrapor: a de colocar sob a *tensão dos contrários* livros e poemas em que se faz mais forte mesmo a *conciliação*. É que o conflito e a desarticulação, sem atenuação, se fazem mais patentes mesmo nos primeiros livros murilianos, enquanto que na produção posterior, a partir da década de 1950, as diferenças são trabalhadas num regime mais harmônico e convergente.

Concebemos, então, a obra muriliana como dividida em duas etapas distintas, mas havendo um período de transição entre elas. O que, aqui, se entende por primeira etapa iria de *Poemas* (1930) a *As metamorfoses* (1944) e sobre ela este estudo se concentra; o período de transição estaria entre *Mundo enigma* (1945) e *Contemplação de Ouro Preto* (1954); e a segunda etapa partiria de *Siciliana* (1955) e iria até *Ipotesi*

(1968), coincidindo com a fase europeia da vida e da produção literária de Murilo Mendes.

Na primeira etapa, encontramos o poeta enredado em múltiplos e intensos conflitos (existenciais, históricos e até com a própria poesia), sendo, justamente, a manifestação destes o princípio de seu lirismo. Isto significa que a criação atende mais à gravidade da expressão, de modo que a ênfase é na relação entre “conflito” e “poesia”, “tensão” e “expressão”. A instabilidade que o sujeito lírico experimenta e exprime se transfere para a linguagem poética. Assim, um correspondente jogo desarticulado entre os elementos formais faz o senso de conflito e de aflição mais se aguçarem do que tender a uma resolução, provocando a dissonância e não a harmonia.

Os pontos altos dessa poética serão os livros *A poesia em pânico* (1937) e *As metamorfoses*, em que o caos parece se constituir com a deflagração de todos os elementos possíveis: a fantasia, a espiritualidade, o desejo erótico, o olhar crítico para a realidade, a angústia ante os limites do tempo e do espaço. Nessa poética, tanto o mundo quanto o poeta e o poema mostram-se tocados por um senso de desordem e dispersão, que lhes vêm da experiência humana e histórica entre conflitos e aflições.

Na segunda etapa, já se tem outro Murilo. Entre diversas temporadas e a mudança definitiva para a Europa, seu modo de ser poético vai se tornando mais contemplativo e menos inquieto. Agora sob a face de um explorador consciente e disciplinado dos limites da linguagem, seu exercício criativo passa a atender às determinações de um *projeto*. O poema não mais tende a expressar um drama subjetivo, mas a compor uma visão crítica e criativa de lugares, paisagens, obras e objetos, personalidades artísticas ou literárias de eleição do poeta.

Siciliana, *Tempo espanhol* (1959) e *Convergência* (1963-1966) são os volumes mais representativos desse período. Os dois primeiros, inspirados na paisagem e na cultura da Itália e da Espanha respectivamente, trazem os signos da nova poética que aí se afirma. A aspereza e a intangibilidade que se extraem de um mergulho físico e imaginativo por esses “lugares de eleição” dão fundamento a um processo criativo pautado na concreção do verbo, na síntese entre os elementos formais e, sobretudo, na contenção da enunciação. Como assinalado por Júlio Castañon Guimarães, tem-se aí a

ênfase no “equilíbrio entre o artesanato e as grandes questões fundamentais do ser humano, entre a construção do poema como linguagem e sua dimensão sensível”.¹

Convergência, por sua vez, explora ainda mais fundo essas bases, porém com um veio experimental mais acentuado. Marcará esse último livro de poemas publicado em vida por nosso autor uma disciplina exercida sobre a matéria poética, com a construção e a ordenação, em bases gráficas inclusive, atuando como princípios norteadores. A “inteligência superintendente” (que Mário de Andrade viu como deliberadamente ausente no livro *Poemas*) comparece agora, fundindo os elementos díspares, fazendo-os convergir a um centro de irradiação dos significantes e das significações. Em “Texto de informação”, abaixo citado, temos o poeta expondo as bases de sua escrita, nesse segundo momento, e como afinada com a estética de diversos artistas em destaque na cena contemporânea de então:

Eu tenho a vista e a visão:
Soldei concreto e abstrato.

Webernizei-me. Joãocabralizei-me.
Francisponjei-me. Mondrianizei-me.²

Como salienta Castañon Guimarães, essas referências não apenas apontam afinidades estéticas, mas acabam por “compor uma arte poética, ainda que não sistemática e abrangente”.³ Nesses versos, Murilo estaria, além de indicando os criadores que operaram a linguagem (a matéria artística) de uma maneira afim à sua nesse período, explicitando a reformulação por que passou sua prática criativa, tal como atestado no modo como são grafados os nomes dos homenageados: em forma de verbo, e no pretérito perfeito, o que indica um antes e um depois e um processo de mudança, de conversão a uma nova matriz de criação.

Esse processo de mudança se verifica sensivelmente nos volumes que figuram no que, aqui, se indica por etapa de transição. São livros cujos poemas partem, ainda, da expressão de uma subjetividade dilacerada, mas em direção a um ponto de harmonização entre as forças em dissenso. A instabilidade e a inquietude continuam

¹ GUIMARÃES, 1993, p. 198.

² “Texto de informação”, *Convergência*; MENDES, 1997i, p. 706.

³ GUIMARÃES, 1993, p. 212.

dando o tom, mas as múltiplas aspirações parecem encontrar um veio comum, representado pela necessidade de reordenação do caos em que se transformou o universo humano. A ambivalência entre esses dois registros domina nessas composições. Pode-se vislumbrar em *Mundo enigma* (escrito sob as sombras da Segunda Grande Guerra), a presença de um forte anseio conciliador, entravado, contudo, pela visão de um mundo em ruínas e por uma subjetividade macerada, reconstituindo-se ainda.

Em *Poesia Liberdade* (1947), o segundo livro nesse período interstício, tal ambivalência se faz ainda mais expressiva. O “anseio de conciliação” se cogita junto à busca por promover através do poema um novo “concerto” do mundo, como se pode ver por estes versos de “Ofício Humano”:

O poeta abre seu arquivo – o mundo –
E vai retirando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo seu coração
Sejam reajustadas na unidade.⁴

Entretanto, essa “unidade”, por mais ansiada que seja, é, digamos, apenas *agonicamente* ansiada e não chega a configurar-se de modo a aplacar as forças em dissenso; antes dá expressão ao tormento subjetivo que serve de ensejo à elaboração lírica. As angústias e embates com um “mundo mutilado” ainda ressoam em muitos versos desse livro, tal como nestes do poema “Elegia nova”:

O horizonte volta a galope
Curvado sob o martelo.

É noite: e dói.⁵

Se *Poesia Liberdade* apresenta essa ambivalência entre a conciliação ansiada e as feridas ainda abertas de uma “luta corpo a corpo” com o mundo, *Contemplanção de Ouro Preto* não deixa de marcar, ele também, uma posição ambígua, tanto no que diz respeito à experiência histórica (que constitui seu tema base) quanto acerca do domínio estético. Em ambos, o passado ressoa como uma voz perturbadora, que desarranja o que o tempo acomodou. No plano estético especificamente, apesar de ser possível

⁴ “Ofício Humano”, *Poesia Liberdade*; MENDES, 1997f, p. 408.

⁵ “Elegia nova”, *Poesia Liberdade*; MENDES, 1997f, p. 419.

identificar, nesse livro, a propensão a uma maior contenção e concreção, tal como na poética do autor a partir da década de 1950, marcam significativamente os poemas “o recurso às desconcertantes imagens contrapostas, à sua reverberação cromática, ao ritmo largo ou sincopado da frase, à habilidade da inserção do coloquial entre as tonalidades soturnas da voz poética”, conforme distinguido por Laís Corrêa de Araújo.⁶

Desse modo, temos ainda, em *Contemplação de Ouro Preto*, os signos de uma poética dilacerada, marcada por um “confrontar-se” constitutivo, inspirado no cenário entre clássico e barroco, entre concreto e abstrato, da cidade setecentista mineira homenageada, como ilustram os versos abaixo de “Motivos de Ouro Preto”:

Ouro Preto para o futuro um dia se voltara,
Gerando no seu bojo a nova tradição...
Acelerando a história, a vida deslocou.
Mas a lenda combate aqui a história:
Seus espectros e igrejas permanecem
Pelo ciúme da morte resguardados.⁷

Para Luiz Costa Lima, no ensaio “O agônico na abertura de *Contemplação*”, esse livro marca o alcance por parte de nosso autor de sua maturidade poética. De acordo com o crítico, Murilo Mendes teria demorado a encontrar sua “dicção singular”, sendo seus primeiros livros compostos por poemas em que domina o “caos tumultuário” não convertido em uma forma, mas tendendo à dispersão. No livro de 1954, é que sua poesia atingiria a intensidade, principalmente porque nela atuaria um elemento conciliador, fazendo convergir os contrários em uma “forma configurada”.⁸ Discordamos do crítico quanto a essa avaliação por considerarmos a dispersão nos primeiros livros como, justamente, componente e estímulo da intensidade e da tensão. A alta voltagem de excitação e agitação, nesses poemas, produz variados efeitos de sentido e na fatura poética. Como não ver força de expressão nas estupefações, interpelações e obsessões do sujeito lírico? E como não ver riqueza formal na exuberância metafórica, na plasticidade das imagens, no movimento turbulento do ritmo, na politonalidade, na construção antitética? Talvez seja justamente quando submete a incompostura à ordem que essa poesia perde em intensidade.

⁶ ARAÚJO, 2000, p. 103.

⁷ “Motivos de Ouro Preto”, *Contemplação de Ouro Preto*; MENDES, 1997g, p. 459.

⁸ COSTA LIMA, 2002, p. 98.

Evidenciar esses aspectos definidores dos poemas dos primeiros livros de Murilo Mendes como configuradores de uma *poética agônica* é uma das tarefas deste trabalho. O estabelecimento de um recorte para esta pesquisa, centrado no que se discerniu como primeira etapa da produção muriliana, atende, pois, a esses intuitos: marcar uma leitura da poética em questão como fundada sob o signo da tensão e da intensidade e ressaltar mesmo a confusão, a irregularidade e a contradição como significantes de uma poesia viva, queimando na boca e nas mãos do poeta enquanto ele a elabora.

Entre os volumes que se situam no período contemplado por esta pesquisa, quatro recebem maior destaque: *Poemas*, escrito entre 1925-1929 e que marca a estreia de Murilo; *Tempo e eternidade*, produzido em 1934, em parceria com Jorge Lima, e em cujos versos vem inscrita a crise existencial que levou o poeta à conversão ao Catolicismo; *A poesia em pânico*, de 1936 e 1937, que leva essa crise a um grau máximo, mostrando o poeta entre tantos e intensos conflitos, inclusive com Deus e com a própria poesia; e *As metamorfoses*, produzido entre 1938 e 1941, no qual a crise subjetiva se coaduna com a crise do mundo, com as “almas desencontradas” do sujeito lírico esbarrando na “miragem brutal” de uma realidade em chamas.

Em *Poemas*, já nos deparamos com a tônica do choque entre perspectivas díspares e a extensão de seus efeitos para o plano dos sentidos e o da linguagem. O livro marca o momento de surgimento dessa poética *agônica*, lançando signos, motivos e formas de expressão que serão recorrentes na produção posterior do poeta. Seus poemas apresentam a imagem de um mundo no qual o sujeito se sente asfixiado e com o qual ele se debate, forçando, assim, seus limites e a ele contrapondo a visão da eternidade. Em síntese, o livro expõe uma série de dilaceramentos que afetam o sujeito e a sua imagem do mundo, provocando a tensão entre o plano material e o plano espiritual.

Essa tensão se agudiza em *Tempo e eternidade* (1934), pela entrada nesse complexo poético do discurso religioso e do místico. Nesse livro, Murilo Mendes busca afirmar a poesia em Cristo, mas acaba por ressignificar o que nela há de mais humano, principalmente, o humano em suas contradições e antinomias.

Em *A poesia em pânico* (1936-1937), o embate entre o sagrado e o profano domina fortemente. O caráter agônico da poética muriliana mostra-se aqui ainda mais intenso, principalmente, pela acuidade do pecado como princípio detonador da relação do sujeito consigo mesmo, com o outro e até com Deus. Veja-se por estes versos do poema “O impenitente”:

Eu digo ao pecado: Tu és meu pai.
Eu digo à podridão: Tu és minha irmã.
A presença real do demônio
É meu pão de vida cotidiano:
Minha alma comprime a aleluia gloriosa.⁹

A experiência do pecado conduz ao sentimento de culpa e este à autocondenação. Deus, aliás, é comumente visto pelo poeta mais como o “Grande Inquisidor” do que como um “Pai Misericordioso”. E, invariavelmente, o “Julgamento Divino” transfere-se do plano individual para o plano coletivo, assumindo uma conotação escatológica. A morte, a Guerra, o “Fim do Mundo”, a “Volta do Cristo” surgem, na poesia de Murilo Mendes, como formas de se punir a humanidade pelo Mal por ela feito.

Em *As metamorfoses*, o domínio da história, em seu senso trágico, agudiza a problematização do homem em suas dimensões existencial e ética. Em vários poemas desse livro especialmente, temos o poeta diante de Deus e da amada (que, por si só, já lhe infundem sentidos contraditórios), dilacerado principalmente pelas notícias da guerra e pela visão de um mundo em ruínas. A fuga para outra realidade, para uma dimensão mística, é recorrente. Porém, nessa transposição de planos, o que não se perde é o senso agônico da experiência. Ainda que numa outra dimensão, em que impera o “princípio de prazer”, vemos o sujeito lírico se debatendo com forças ambíguas e misteriosas. Como diz à sua amada, “as fronteiras entre amor e morte são secretas”.¹⁰

Outros dois volumes desse primeiro momento da poesia de Murilo Mendes se mostram indispensáveis a este trabalho, embora não devam constituir o foco das análises. São eles: *O visionário*, escrito entre 1930 e 1933, mas publicado apenas em 1941; e *Os quatro elementos*, de 1935. Esses livros, embora contenham poemas significativos no que diz respeito à matriz poética aqui perseguida, diferem bastante por, no conjunto, serem demasiado irregulares em termos de temas e de forma, o que prejudicaria a abrangência da leitura a ser desenvolvida. Assim, a algumas de suas composições se recorrerá sempre que for propício.

Bumba-meu-poeta (1930-1931) e *História do Brasil* (1932), por sua vez, não entrarão mesmo em consideração, por destoarem inteiramente da proposição lírica a ser caracterizada. Trata-se o primeiro de um livro-poema de base folclorística que entoa

⁹ “O impenitente”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 286.

¹⁰ “Poema lírico”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 316.

como que um louvor à figura do poeta situado dramaticamente numa ordem social adversa; o segundo, bem dentro da proposta do primeiro modernismo, faz, através de poemas-piadas e paródias bem próximas das cultivadas por Oswald de Andrade, uma reconstituição às avessas dos eventos marcantes na formação histórica do país.

Esse último livro ocupa uma posição polêmica no conjunto da obra de Murilo Mendes. Fora pelo próprio poeta renegado, quando da publicação de suas *Poesias* (compilação de seus livros de poemas até 1955), sob o argumento de que “quebraria o conjunto lírico da obra” por ser “demasiadamente superficial”.¹¹ Certamente, Murilo quer aí dizer por “superficial” a ausência daquela gravidade psicológica e filosófica que marca a maior parte de sua produção poética. *História do Brasil*, com seu senso de humor ferino, que coloca contra a narrativa oficial da história uma outra versão, anárquica e irreverente, bem poderia ser lido numa linha de abordagem que destaca o senso de tensão e de desajuste como primordial. Mas, como esta pesquisa tem como foco, não apenas um livro, mas toda uma etapa de produção, na qual são justamente questões mais graves, relacionadas à existência, que estão em jogo, precisa ela deixar de lado esse interessante volume.

Este estudo privilegia um modo de leitura vertical, recorrendo ao trabalho de pesquisa de fontes, materiais, depoimentos apenas em função da discussão. Por isso, apresenta, o mínimo possível, dados novos, e mais (conforme buscado) leituras novas ou em nova chave. A discussão segue do âmbito geral da poética para os poemas em específico. Estes são analisados de acordo com os problemas e debate. A análise privilegia os aspectos da expressão, observando como os recursos da forma e da linguagem estão implicados na produção dos sentidos. Busca-se, na interpretação, ressaltar, de um lado, as questões envolvidas na criação e, de outro, os signos da experiência existencial e histórica que dá impulso à expressão.

Sigo, com afinco, a lição do poeta e crítico Michael Hamburger de se buscar “nas imagens de um poeta, sobretudo, e nos gestos que envolvem o ritmo, a cadência, a sintaxe e o léxico” a consciência da época.¹² Não busco, contudo, uma leitura das tensões da história através dos poemas. Meu foco é inteiramente nas tensões do poema como históricas. Nesse sentido, sigo também Octavio Paz, que proclama: “El poema no es eco de la sociedad, sino que es, al mismo tiempo, su criatura y su hacedor, según

¹¹ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 251.

¹² HAMBURGER, 2007, p. 96.

ocorre con el resto de las actividades humanas”.¹³ Ou, também, o filósofo Theodor Adorno, que chama a atenção para como “as formas da arte registram a história da humanidade com mais exatidão do que os documentos”.¹⁴

A edição da poesia de Murilo Mendes com que trabalhamos é a do volume *Poesia completa e prosa*, organizada por Luciana Stegagno Picchio e publicada pela Editora Nova Aguilar. Apesar dos problemas relativos ao estabelecimento do texto (principalmente, no que se refere à fidelidade às primeiras edições dos livros), esta edição é a que permite a consideração da obra em geral do nosso poeta, por conter reunida toda a sua produção poética. Durante a pesquisa, procedemos recorrentemente à consulta de edições variadas dos livros de Murilo Mendes, mas não consideramos necessário o cotejamento, ao longo das análises dos poemas, de cada tiragem.

A divisão dos capítulos simula um movimento de penetração no universo complexo, múltiplo e desconexo da poesia de Murilo Mendes. O primeiro capítulo lança as bases da discussão que buscamos fomentar. Nele, interrogando melhor a primeira etapa da produção poética muriliana, vislumbramos a tensão e a desarticulação como seus rudimentos fundamentais. No tópico que se segue, articulamos a esses rudimentos os sentidos contidos no signo de *agôn*. Percorrendo algumas das extensões desse termo chave, nos domínios variados em que ele se mostra produtivo (como o desportivo, o bélico, o religioso, o filosófico e o artístico), temos mais precisamente as condições de aplicação de seus sentidos à leitura que propomos.

No passo seguinte, estabelecemos um diálogo com a fortuna crítica de Murilo Mendes, observando como, nela, a percepção do senso do agônico na poética em questão enseja interpretações várias. Nesse debate, um ponto chave é a relação entre os problemas da forma e a questão da subjetividade (de como o sujeito poético mantém o domínio de suas palavras e representações). Colocando-se na linha da exegese clássica, a crítica tenderá: ou a tomar a descontinuidade, a irregularidade, a desarticulação como índices de um descuido formal da parte do poeta, ou a suplantá-la, afirmando incidir sobre os poemas murilianos um senso de unidade, de harmonia, de equilíbrio, por intermédio da conciliação dos contrários. Desenvolvemos, então, um debate teórico com essas vertentes, mostrando como elas seguem uma base comum: a da exegese clássica, contra cujos pressupostos a arte moderna (a que Murilo Mendes se

¹³ PAZ, 1999a, p. 211.

¹⁴ ADORNO, 2011, p. 42.

alinha) se voltaria radicalmente. Ainda, no primeiro capítulo, mostramos como o senso de tensão e de desordem que se imprime na experiência poética está relacionado à experiência existencial e histórica do sujeito moderno. A partir de análise do antológico poema “Mapa”, mostramos como a errância, a fragmentação e a tensão, que marcam a constituição desse sujeito, determinam também a forma do poema em que ele se “mapeia”.

O segundo capítulo, tendo por base a multiplicidade de eus que avultam na manifestação da subjetividade lírica (tal como visto, na discussão anterior), interroga o multifacetamento próprio à obra muriliana. Conforme vemos, é o próprio poeta marcado por uma inquietação profunda, que o leva, em sua produção, a caminhos vários, o que explica tantas mudanças de rumo, como também, as múltiplas opções e compromissos que sua escrita assume (“com a história e a sociedade, com a responsabilidade ética e religiosa, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária”, como assinala Laís Correia de Araújo¹⁵). O mesmo multifacetamento marcaria seu poema, que se mostra “plural”, polifônico e dialógico (na linha do pensamento de Mikhail Bakhtin sobre o romance dostoievskiano), uma vez que composto de perspectivas díspares.

Delineadas essas premissas, passamos, também neste segundo capítulo, ao mapeamento de cada uma dessas perspectivas, identificáveis com as linhas de opinião e tendências estéticas com que Murilo Mendes esteve em relação direta. Discutimos, então, o que ele extrai da tradição poética moderna, em que pesa (a partir da figura fundadora de Baudelaire) um senso de contraposição à modernidade histórica; o que tira do Surrealismo, tomado, principalmente, como projeto de revolução da vida e não apenas da literatura; do Essencialismo de Ismael Nery, doutrina que pregava a abstração do espaço e do tempo como forma de atingir a essência; do Cristianismo, expresso em sua poesia pelo signo da “luta interior”, lembrando Santo Agostinho e Miguel de Unamuno; e, por fim, o que extrai do Erotismo, a voz do corpo, a voz do desejo, que participa da tensão entre o sagrado e o profano, central na sua poesia.

O terceiro e último capítulo trata do agônico no plano da forma e da configuração de sentidos dos poemas: no primeiro tópico, discutimos como as múltiplas e contrastantes perspectivas, vozes, se embaralham na matriz do poema. O segundo

¹⁵ ARAÚJO, 2000, p. 75.

tópico aborda os procedimentos artísticos recorrentemente empregados pelo poeta com vistas a esse efeito de tensão. No que diz respeito ao verso, o complexo de cortes e justaposições a que ele é submetido; na estruturação estrófica, o recurso à montagem, que vem do cinema; quanto à imagem, a técnica da *colagem* e o jogo contrastante entre elementos de realidades díspares que ela implica; e, no plano da sonoridade e do ritmo, as dissonâncias, que lembram a música contrapontística e atonal do Dodecafonismo. No último tópico, o foco recai sobre as implicações de *agôn* no plano dos sentidos, com a ambivalência e a contradição sendo destacadas como principais efeitos de uma poética que reúne, em um mesmo plano expressivo, perspectivas, dados e anseios de esferas as mais díspares. São discutidos, principalmente, a metáfora e o símbolo como fontes de sentidos múltiplos e a antítese e o paradoxo como de sentidos divergentes.

Capítulo 1:

A poética agônica de Murilo Mendes

A poesia sopra onde quer.

(Murilo Mendes, “Novíssimo Orfeu”)

No fundo o que Deus solicita a Admeto? Talvez nada menos do que quebrar o jugo do deus e sair enfim do círculo onde ele permanece fechado pelo círculo da unidade. E não é pouco, certamente, porque isto quer dizer: deixar de pensar apenas tendo em vista a unidade; isto quer dizer então: não ter medo de afirmar a interrupção e a ruptura, a fim de chegar a propor e a expressar – tarefa infinita – uma palavra verdadeiramente plural. Palavra que precisamente encontra sempre de antemão sua destinação (sua dissimulação também) na exigência escrita.

(Maurice Blanchot, “Uma palavra plural”)

1.1. A encruzilhada da poesia

A obra poética de Murilo Mendes é marcada por diversos vetores, que vão desde o universo pessoal (o cosmopolitismo, o visionarismo, a ginofilia, a heterodoxia religiosa e o envolvimento com as outras artes, principalmente a música e a pintura) até o universo coletivo (a crise da cultura e da vida social num contexto de acirramento da luta de classes e do autoritarismo, o colapso da espiritualidade na modernidade capitalista, o humor iconoclasta, que vem dos primeiros modernistas, e a ruptura com a tradição e, principalmente, com a própria criação). Todos esses núcleos de força, além de outros, podem ser divisados em um mesmo poema, o que faz com que este possa ser considerado, dependendo do foco de quem o lê, como modernista, ou surrealista, ou romântico, ou religioso, ou metafísico, ou erótico-amoroso, ou de cunho político-social.

Aproveitando um aforismo do próprio Murilo, colhido em seu livro *Poliedro*, digamos tratar-se essa obra de um “território” composto de várias ilhas, que têm suas “fronteiras” incertas e fluidas, com os elementos de um domínio projetando-se para o outro, numa oscilação constante e intensa:

Evasão, consciência saturada do real.

O Oriente da ilha ou do santuário, ao oriente geográfico, ou melhor, no interno de nós mesmos. Quantas ilhas nos habitam! No microcosmo, ainda tipográfico, do macrocosmo topográfico.

•
As ilhas: dos teoremas. As ilhas: dos insetos. As ilhas: das plantas. As ilhas: dos peixes. As ilhas: do jornal.

Fugimos ou ficamos?¹⁶

Indo, então, do macrocosmo (o conjunto da obra, já palmilhado na introdução) ao microcosmo (o poema), podemos ver como a movimentação por múltiplos campos de referência constitui um princípio geral da criação poética muriliana, com os múltiplos polos, nos primeiros livros, sendo relacionados de modo contrastante, desarticulado, compondo um caos tumultuário. Trata-se de uma poética que tem como destaque a força que nela assumem o intrincado de desejos e imprecações, bem como o transe entre delírios e crenças, o anseio do eterno e as amarras do mundo contingente;

¹⁶ “Setor Texto Delfico”, *Poliedro*; MENDES, 1997k, p. 1040.

uma poética vertiginosa, que faz vibrar na linguagem e na imaginação os dilaceramentos vários que ecoam no nível da expressão.

Buscando compreender os fundamentos e os efeitos desse senso de tensão e de desajuste na poesia de Murilo Mendes, este trabalho desenvolve uma leitura da poética em questão a partir do signo do agônico. O termo *agôn* alude etimologicamente aos sentidos de luta, conflito, dissenso, e também aos de angústia, tormento, expiação. Em sua raiz grega, está implicado nas noções diferentes, mas afins, de: “combate, jogos atléticos”, “concurso”, “ação militar, batalha”, “luta judiciária, processo”, “reunião, assembleia”, “debate, interesse em jogo”, “jogos sacros, jogos de luta”, de um lado; e, de outro, nas de “perigo”, “momento crítico”, “terror”, “ansiedade”.¹⁷

O termo ainda se faz elemento de composição de formas verbais do grego com o sentido de “levar”, “carregar”, “conduzir”, “guiar”, “comandar”, “marchar em guerra”.¹⁸ Por essa implicação, podemos pensar *agôn* como signo, também, de movimento, agitação, incitamento e até de arrebatamento, o que não deixa de estar em relação com o sentido primordial do termo, que é o de luta, combate (e até o de guerra), já que estes sempre envolvem toda uma dinâmica de movimentos e força que um corpo tem de impor sobre o outro. O marco de uma luta é, sempre, a condução do outro ao chão, ou, no mínimo, a colocação desse outro sob seu domínio. Daí que, entre os gregos antigos, *agôn* fosse um termo ambivalente, podendo estar em relação tanto com o sofrimento do derrotado quanto com o êxtase do vencedor.

Indo mais adiante da lexicografia grega, em direção ao latim tardio e eclesiástico, quando se concentra o uso do termo na variante *agonia*, vislumbra-se *agôn* também nas acepções de “sofrimento agudo nos momentos que precedem o fim”, “grande medo e aflição” e, ainda, na de, “martírio”, “vítima sagrada”.¹⁹ Aqui, *agôn* assume toda a carga trágica que marcará seu emprego desde a modernidade, estando o termo sempre relacionado à ideia da morte, e a mais sofrida possível. E, nessa vinculação com o trágico, *agôn* (via *agonia*) ganha contornos existenciais, sendo emblema da luta do homem contra a opacidade irreduzível da existência.

¹⁷ Cf: MACHADO, 1967, p. 147-148; HOUAISS, 2001, p. 117.

¹⁸ Agon. In: Wiktionary. Disponível em: https://en.wiktionary.org/wiki/%E1%BC%84%CE%B3%CF%89#Ancient_Greek. Acesso em: 13 de junho de 2018.

¹⁹ Cf: MACHADO, 1967, p. 148; HOUAISS, 2001, p. 117.

É nessa extensão de sentidos que o signo de *agôn* nos serve como principal operador de leitura da obra poética de Murilo Mendes em seus primeiros livros. Essa poesia tem como cerne a expressão de um sujeito dilemático, se debatendo entre seus anseios tanto opostos quanto inconciliáveis, ou um sujeito em luta desesperada com forças superiores (as do plano imanente, as do plano transcendente ou, mesmo, as da própria subjetividade).

Posso eu mesmo parar na esquina da rua,
Entrar subitamente no automóvel
Aos gritos
E, derrubando os anjos da Assistência,
Boxear com a eternidade.²⁰

E essa expressão, como se pode perceber pelos versos acima, assume sempre a forma de um dizer tenso, instável e desarticulado. Como viu Mário de Andrade, o canto de nosso poeta tem a contextura de uma “galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes”.²¹ Assim como a “noite” de que tratam os versos abaixo, de “O poeta nocaute”, é o poema muriliano composto por um tumulto de palavras, vozes e corpos, tão excitados quanto dilacerados:

A noite é um resumo de cios,
De soluços de mártires anônimos,
De choros, vitrolas na sombra.²²

Assim é que temos o agônico, nessa poesia, já desde o plano subjetivo e enunciativo do poema, especialmente na manifestação recorrente de um eu que, disperso em planos descontínuos, apresenta-se como conflituoso (em conflito consigo mesmo, com o mundo, com o outro e até com Deus). Esses dilaceramentos trazem implicações significativas para a constituição desse sujeito, a ponto de tornarem-no fragmentado e multifacetado. Outros eus o invadem por dentro e lançam-no para fora de si mesmo, fazendo-o, assim, assumir diversas faces e facetas, numa espécie de desarticulação subjetiva e enunciativa que impede a fixação do poema em uma voz única.

²⁰ “A palavra Lisol”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 221.

²¹ ANDRADE, 2002, p. 53.

²² “Abismo”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 350.

nós somos outros. Alguém
está andando dentro de mim, me segurando pelos cabelos,
não sinto mais o meu peso,
me perdi...²³

A essa errância subjetiva e enunciativa corresponde a dispersão que caracteriza o poema no plano da forma. Dissonância imagética e rítmica, metáforas fulminantes e perturbadoras e a constante contraposição de elementos díspares configuram uma poética pautada na dispersão dos signos e no choque de perspectivas. Além disso, é o poema, em sua estruturação, sua sonoridade e suas imagens, tomado por uma dinâmica de movimentos violentos (choques, cortes, ruídos, asperezas), que lembram os da própria subjetividade em expressão. E, nessa confusão de vozes, a descontinuidade e a contradição se ressaltam e dominam entre os versos, tornando o poema uma máquina de visões e perspectivas que pouco se ajustam.

Desde então
Meu peito é zona de guerra,
Fiz um eixo com as estrelas.

A poesia em pára-quadras
Tanto desce como sobe.²⁴

O que devém dessas desarticulações todas é o movimento constante e um complexo desarticulado de vozes, instaurando-se, como disse o poeta, um “estado de bagunça transcendente” ou, como disse Mário de Andrade²⁵, em seu antológico ensaio “A poesia em 1930”, uma “confusão de planos” (o poético e o metafísico, o religioso, o ético, o erótico, o histórico-social etc).

Essa “confusão de planos”, aliás, terá implicações pontuais no processo de recepção e compreensão da obra de nosso autor. Não é difícil ouvir da crítica que estudar a poesia de Murilo Mendes é um desafio imenso, principalmente pelas dificuldades de entendimento que ela coloca. A esse respeito, Davi Arrigucci Jr. assinala: “Até hoje não sei se o esforço crítico para conhecê-la foi de todo feliz, *por sua complexidade e muitas dimensões*. Tendo a crer que não, pois continua mal

²³ “Atmosfera desesperada”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 112.

²⁴ “Abismo”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 350.

²⁵ ANDRADE, 1974, p. 42.

compreendida em pontos decisivos, quando não objeto de equívocos ou de total incompreensão”²⁶ [grifos nossos].

Conforme sugere o crítico, as dificuldades seriam impostas pela própria obra em questão e relativas à complexidade de seu pensamento (“uma espiritualidade nova em nosso meio, enlaçada a um sensualismo que exalta o mundo material”²⁷) e à multiplicidade de planos envolvidos em sua linguagem (“uma linguagem maleável, que pode manter o tom e a nobreza do discurso elevado ou mesclar-se à oralidade da fala popular, sem perder qualidade nas mudanças de inflexão do sério ao jocoso”).²⁸

José Guilherme Merquior, em texto de 1965, intitulado “Murilo Mendes ou a poética do visionário”, também assinala tais dificuldades sentidas pela crítica, salientando que a admiração lograda pelo poeta em meio aos seus comentadores viria mais do “assombro” do que propriamente do entendimento:

Marginal de nossa corrente lírica, poeta sem precedentes, Murilo não obteve compreensão por parte da generalidade da crítica. Ganhou mais admiração pelo assombro do que pelo entendimento; e até bem recentemente, numa obra de objetivos analíticos como é *A Literatura no Brasil*, Péricles Eugênio da Silva Ramos, encarregado do capítulo sobre a poesia modernista, pasmava diante do meteoro Murilo sem conseguir enriquecer-lhe a compreensão.²⁹

Na visão de Merquior, toda essa “estupefação” da crítica dever-se-ia, principalmente, à singularidade do verso muriliano, que “foge à média de uma tradição poética estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação”.³⁰ Daí, a condição de “poeta deslocado na tradição dominante de língua portuguesa” lograda por Murilo Mendes, de acordo com o crítico.³¹

Luiz Costa Lima também faz referência aos problemas relativos à recepção da obra muriliana. O crítico primeiro ressalta o reconhecimento alcançado pelo poeta, mas salienta que tal reconhecimento “pouco se tem traduzido em análises sistemáticas sobre

²⁶ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 96.

²⁷ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 96.

²⁸ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 96.

²⁹ MERQUIOR, 2013, p. 71.

³⁰ MERQUIOR, 2013, p. 71.

³¹ MERQUIOR, 2013, p. 71.

sua obra”.³² Essa defasagem atingiria, principalmente, os primeiros livros de Murilo, que, na visão do crítico, apresentam uma voz ainda não segura de si, isto é, seriam livros de um autor que ainda não teria alcançado a maturidade poética.³³ Tal proposição não deixa de assentar-se, também ela, numa incompreensão capital, ao tomar a instabilidade ou inconstância que marcam a poesia de Murilo, nesses seus primeiros livros, como sinal de imaturidade criativa, e não como parte de uma criação fundada nos dilaceramentos que marcam o homem moderno e que se inscrevem no plano da expressão, inclusive no enunciativo.

Como se pode depreender de todos esses comentários, a poesia de Murilo Mendes impõe enormes dificuldades a seu leitor crítico, dificuldades essas relativas, principalmente, à complexidade de pensamento e de domínios expressivos que ela apresenta. Conforme propomos, são essas dificuldades, principalmente, de compreender a experiência humana e poética manifesta no poema, por se tratar sempre de uma experiência contraditória, fundada sobre o conflituoso; e, também, de fixar o sentido do poema num único plano interpretativo, uma vez que sua linguagem transita por campos discursivos diversos, ultrapassando as fronteiras entre eles. Como viu Augusto Massi, o projeto poético de Murilo Mendes é abrangente, marcado por uma amplitude de interesses, que leva à incorporação de diversas e contrastantes vertentes estéticas e ideológicas.

Essa “impureza” levaria o poeta a uma falta de identidade e a uma indefinição estética ou ideológica (que justificaria a impressão de Costa Lima de que, nesses primeiros livros, Murilo demonstra não ter assumido uma voz própria) e colocaria como tarefa ou a escolha de um desses caminhos ou a “reordenação prismática das diferentes faces” em uma fisionomia unitária. Há os que seguem na primeira linha de abordagem, fazendo recortes e estabelecendo proeminências, e os que (a maioria, diga-se de passagem) preferem dizer que o poeta chega à conciliação das perspectivas contrárias. De nosso lado, defendemos como aspecto central da poética em questão a confrontação entre perspectivas díspares, que, aliás, opera com (e reforça) o senso de confrontação que marca o plano da significação e o da linguagem. As experiências de conflito manifestas e o modo propriamente conflituoso de exprimi-las se assentariam em um processo formal pautado na “tensão entre os contrários” e não na conciliação.

³² COSTA LIMA, 2002, p. 71.

³³ COSTA LIMA, 2002, p. 97.

Com essa abordagem pretendemos, então, problematizar a visão quase hegemônica na crítica de que a poesia muriliana estaria fundada na *conciliação dos opostos*, pela qual ensejaria a passagem da multiplicidade à unidade, do fragmentário à totalidade. Esses princípios, que podem ser vistos como dominantes no conjunto de livros da produção final do autor, quando tomados como signos do conjunto da produção muriliana, escamoteiam o que, a nosso ver, constitui a tônica dos poemas da primeira etapa: a força de expressão dos dilaceramentos que assaltam o poeta em sua relação com o mundo, consigo mesmo, com o outro e com a própria poesia. Tais núcleos de sentido geralmente se exibem por uma linguagem e um complexo formal igualmente tocados pelo senso de crise e de desordem. Sendo assim, seria mais certo dizer que é a *tensão entre os opostos* a marca principal dessa poética.

Em suma, se, como vimos, o múltiplo apresenta-se como uma constante de toda a obra muriliana e na etapa atinente aos primeiros livros do poeta os diversos “polos” se relacionam não de forma harmônica, mas sim com muitos choques e atravessamentos, temos como signo primordial dessa poética um senso de contraposição e de desarranjo que lhe vem, além do modo como se dá a experiência subjetiva manifesta no poema, de uma confrontação de base entre o conjunto de perspectivas ou referências que enformam o seu horizonte de criação.

Tais perspectivas ou referências podem ser identificadas com discursos muito particulares com os quais Murilo Mendes estaria em constante diálogo (e que, por ora, fazemos apenas indicar, deixando sua problematização para o capítulo próximo): o da poesia moderna, especialmente a linhagem mais próxima de Baudelaire e Rimbaud, na qual a obscuridade e a dissonância pesam como signos de oposição à modernidade histórica; o surrealismo e seu mergulho no universo indistinto dos sonhos e do inconsciente; o discurso religioso cristão, de um cristianismo, porém, heterodoxo e por vezes herético em relação às convenções da Igreja Católica; o marxismo, na compreensão do mundo humano como marcado pela luta de classes, como também no impulso revolucionário de transformação da vida social; o discurso erótico, a vestir as imagens sagradas de sensualidade e a intervir na relação do poeta com Deus e com os outros (a amada, a musa); e, ainda, o discurso mítico e o escatológico, a imprimir sentidos caosmogônicos (que dão a visão da gênese do mundo como a do caos) à vida moderna, nela lançando signos e símbolos indicadores de um tempo na emergência do Princípio e do Fim.

Entre os que não veem uma articulação harmoniosa, por parte do poeta, dessas suas múltiplas e, por vezes, contrastantes faces predomina a consideração da lírica muriliana sob o signo da *irregularidade*. O multifacetamento e a ausência de um princípio geral seriam, conforme diversas análises, índice de falta de rigor da parte do poeta. Porém, como salienta Augusto Massi: “Na verdade, a indeterminação e a descontinuidade atuam na obra de Murilo Mendes como espaço permanentemente experimental”.³⁴ Mais até que isso, segundo pensamos, a *irregularidade*, pautada pela “indeterminação” e pela “descontinuidade”, vem constituir o gesto estético primordial de uma criação que tem por *princípio* o agônico da experiência humana e da experiência poética. Este é o ponto central de nossa discussão, que visa pensar o senso de contraposição e de tensão, não como um mero componente de uma ou outra esfera dessa poética (como fazem os demais trabalhos voltados para essa questão), mas como fundamento mesmo de sua linguagem, de sua visão de mundo e de sua criação.

Esta linha de abordagem supõe os impasses relativos à criação (a indeterminação e a descontinuidade, de que fala Augusto Massi, mas também diversos outros críticos) como relacionados ao forte senso de tensão e de contraposição que marcam o plano da matéria expressa. A relação de conflito do sujeito com o mundo, com Deus, com o outro e consigo mesmo estende-se ao processo de criação, que se apresenta igualmente sob o signo da luta, da tensão, ou, tal como preferimos, do *agônico*. Nesse sentido, é o próprio poético princípio de confrontação, de desarranjo, de dispersão, de modo a constituir-se o poema como um “campo de forças”, isto é, o poema como um espaço de contraposição entre os elementos que o compõem, sendo eles desde os relativos à experiência humana expressa aos que se situam no próprio horizonte criativo.

Trata-se, aqui, de uma concepção de poesia radicalmente *moderna*, no sentido da que propõe Theodor Adorno, em sua *Teoria estética*:³⁵ uma poesia que em seu próprio modo de configuração é pautada no senso do antagonismo, com as relações antinômicas marcando-se na própria *coisa*, e desse modo denunciando as experiências dissonantes que marcam a existência num mundo fundando numa racionalidade opressiva (que, na linha do pensamento adorniano, submete a natureza e o outro a um processo violento de dominação e alienação).³⁶ Nesse sentido, uma poesia que se oferece no ponto, não de

³⁴ MASSI, 1995, p. 321.

³⁵ ADORNO, 2008, p. 442.

³⁶ ADORNO, 1985, p. 18.

superação, mas de implicação entre o plano da forma e do conteúdo; no ponto, como diria Adorno, que é o do “salto”, na indecisão entre ser bonita, porém falsa, e verdadeira, porém feia.³⁷ Em suma, no ponto em que os impasses da experiência poética, mimetizando os da experiência existencial e histórica, não estão solucionados; pelo contrário, eles se ressaltam na materialidade do texto mesmo, dando a ver um momento *crítico*, em que forças ou tendências contrastantes se cruzam violentamente, configurando uma situação dilemática para o sujeito (sendo essa, inclusive, uma das acepções de *agôn*).

Murilo Mendes pode ser visto como situado no que o crítico Michael Hamburger chamou, a propósito de Baudelaire, de “encruzilhada da modernidade”³⁸, pelo complexo de questões envolvendo o lugar do poeta e da poesia num “período social e artisticamente confuso” como foi o da primeira metade do século XX. Enquanto, no século XIX, o poeta francês do “auge da modernidade capitalista” debatia-se entre dois espaços/destinos para a sua poesia (o submundo de seu quarto e as ruas tomadas pela multidão e por mercadorias), o brasileiro da “modernidade vacilante” do Brasil se vê no centro da crise da poesia analítico-discursiva, anunciada por Mallarmé e levada a um ponto extremo, na literatura brasileira, pelo Concretismo. Para Murilo, que defendia que a poesia é chave de conhecimento e meio de transfiguração da condição humana e não apenas “pesquisa da linguagem”, o avanço da técnica punha em risco não só o mundo humano que se tinha por referência, mas também o alcance da própria literatura enquanto “comunicação escrita”.

Tal questão era tão premente para o poeta que, no ensaio “A poesia e o nosso tempo”, escrito e publicado originalmente em 1959³⁹ como forma de recapitulação dos princípios fundamentais de sua própria obra, um dos pontos mais destacados é a situação do lastro espiritual que marca grande parte da tradição literária ocidental em face de um contexto que é, em suas palavras, de maior adesão da prática poética às constantes da “civilização técnica”, do mundo industrial. Com os traços de sua linguagem característica (a contrapor referentes de tempos remotos com os do presente),

³⁷ ADORNO, 2008, p. 80.

³⁸ HAMBURGER, 2007, p. 14.

³⁹ A publicação original desse texto se deu suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, na data, mais precisamente, de 25 de julho de 1959, véspera de lançamento da reedição de *Poesias*, reunião da obra poética do poeta até a data (com exclusão de *O sinal de Deus* e *História do Brasil*). Ele foi incluído no volume da *Antologia poética* de Murilo, editada em 2014, pela Cosac & Naify, a partir do qual o consultamos e o citamos.

assim Murilo descreve a situação de crise em que via a poesia: “Em pé nos rios de asfalto, assistimos à queda de Babilônia. Suspendemos as nossas líras de ferro nestes salgueiros de hoje, que são os monumentos de concreto armado”.⁴⁰ “Suspende as líras” pode querer dizer aí romper o canto e, assim, a comunicação com o outro. Mais à frente nesse texto, o poeta complementa:

É claro que estamos entrosados na nova civilização técnica e admito que uma forma diversa de poesia possa interpretá-la; mas qualquer artesão, por mais rigoroso e lúcido, se pensa, não poderá deixar de plantar os problemas fundamentais do espírito, que nasceram com o homem e morrerão sempre com ele.⁴¹

Tendo em vista a expectativa despertada pela vanguarda concretista de resolução da crise da poesia pela sintonização do gesto criativo com a “nova civilização técnica”, o poeta levanta questões que recolocam no horizonte da literatura o problema do homem. Para ele, o exercício da criação poética não é só um trabalho com a linguagem, é também a exploração de um “tesouro pessoal e coletivo”.⁴² A crise, portanto, seria muito mais grave e envolveria a crise do próprio homem em sua capacidade de comunicar suas visões e percepções complexas, que abarcam desde dilemas existenciais até os desenredamentos da história.

Murilo Mendes, desde seus primeiros livros, revela uma consciência crítica (tormentosa) dessa crise do ser humano enquanto ser de linguagem e da poesia como manifestação mais plena dessa predicação. O próprio hermetismo que ronda sua poética é sintoma do sujeito dilemático, atacado por tantas forças díspares (o desejo erótico, o anseio de mergulho no divino, as aflições ante o processo histórico, a maldade e a ganância dos poderosos) que tocou a este poeta expressar e com a linguagem própria a essa subjetividade. Assim é que a *aspereza* e a *dissonância* (que, conforme Michael Hamburger, são as marcas da beleza na poesia moderna),⁴³ como também a *flutuação* e a *instabilidade* (signos da vida moderna, segundo Murilo) serão, para nós, mais que resultado de uma certa técnica artística, mas, principalmente, projeção da “consciência da força agressiva do mundo moderno”, que o próprio Murilo dizia ter em vista em seu

⁴⁰ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 248.

⁴¹ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 255.

⁴² “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 255.

⁴³ HAMBURGER, 2007, p. 96.

“trabalho literário”;⁴⁴ ou mesmo traços estilísticos de um fazer poético que não prescinde da experiência com o mundo, antes mergulha nele para conhecê-lo e transfigurá-lo.

Em *Poesia e crise*, Marcos Siscar assinala como o *tópos* da crise não apenas ocupa um lugar privilegiado no discurso poético moderno, mas é fundamentalmente formalizado por ele, constituindo seu *gesto* capital. E isso se dá, segundo o autor, na medida em que a poesia acolhe a contradição como seu elemento estruturante, fazendo da ambivalência, “que frequentemente toma a forma angustiada ou eufórica da tensão ou da contradição performativa”,⁴⁵ seu ponto de denúncia, mas também de dramatização, das antinomias da vida moderna, principalmente, as que marcam o lugar do próprio poeta: “um lugar crítico, de paradoxal resistência”.⁴⁶ Potência que se realiza, como aponta Siscar, “por um certo modo de explicitar o paradoxo, de refundar um outro tipo de uso da palavra, de experimentar a dupla condição (de artífice e de vítima) do tempo presente”.⁴⁷

Na poesia de Murilo Mendes, como pretendemos mostrar, é pelo senso de luta, do conflituoso, do desajuste (em suma, do agônico) que essa denúncia da crise da experiência humana e da poética se manifesta: Murilo Mendes nos dá ver o tempo todo, em sua poesia, um sujeito em luta deliberada com forças estranhas ou superiores que incidem sobre sua existência; dá a ver, também, as lutas constantes que se travam, no interior do mundo, da própria subjetividade e do poema, entre tendências díspares e inconciliáveis; e, ainda, a luta da própria poesia contra forças reguladoras de seu movimento livre e desordenado (entre elas o próprio poeta), assim ousando ela constituir-se com toda a potência desestabilizadora que funda o seu gesto. “A poesia sopra onde quer”, diz o último verso de “Novíssimo Orfeu”.⁴⁸

Esses sentidos mostram-se ricamente dramatizados na composição abaixo, de *A poesia em pânico*. O embate entre o poeta e a poesia que ele próprio realiza é o seu motivo central. Vejamos:

⁴⁴ “Microdefinição do autor”, *Poliedro*; MENDES, 2017, p. 11.

⁴⁵ SISCAR, 2010, p. 13.

⁴⁶ SISCAR, 2010, p. 32.

⁴⁷ SISCAR, 2010, p. 33.

⁴⁸ “Novíssimo Orfeu”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 361.

O Poeta Julga sua Poesia

A grandiosidade do mundo cresce em fogo na minha cabeça.
Pelo espírito faço levantar o sol com um aceno,
As plantas começam a germinar dentro de mim,
A estrela parte de meus olhos,
Deus é andado, processado, crucificado e ressuscitado no meu ser:
Mas não tenho nos braços a bela e singular Regina.

Eu sinto crescer em mim e na minha vida
A mórbida poesia que vem da irrealização.
Estou detestando esta grande poesia negativa.
Antes quisera uma existência serena com Regina
E contemplar meu amor se desdobrando física e espiritualmente
Num filho de nós dois.⁴⁹

O poema, em sua primeira estrofe, parece perder-se do motivo metapoético anunciado no título. Mas, na verdade, esses versos revelam os impulsos deflagradores da experiência poética, quais sejam: primeiro, uma implicação cósmica entre mundo e sujeito, sujeito e mundo, e, segundo, o ponto adverso dessa experiência, o ponto que determinará a impossibilidade do alcance da totalidade nela prometida. Desse impasse, então, devirá a necessidade da expressão.

Temos, pois, no primeiro verso, o mundo com sua exorbitância e absurdidade projetando-se no sujeito lírico. E, no segundo verso, a contrapartida, com o poeta agindo sobre o mundo, fazendo com um aceno o sol se levantar. No terceiro e quarto versos, os movimentos são correspondentes: de um lado, as plantas germinam dentro do sujeito lírico, e do outro a estrela parte de seus olhos, denotando como exterior e interior se confundem. No verso seguinte, o quinto, temos a entrada de um outro universo de sentido, o religioso. A interioridade do sujeito se confunde tanto com o mundo que nela até mesmo Deus é submetido aos seus anseios (tiranos e contraditórios, diríamos). Mas, essa ordem se quebra pela consciência que o sujeito toma do que escapa ao seu domínio: a posse (“não tenho nos braços”) da musa terrena, a “bela e singular Regina”, como mostra o sexto verso.

Entre as razões para essa impossibilidade, poderíamos supor a oposição existente entre os dois anseios relacionados: o religioso e o amoroso. Ambos não podem ser conjugados no ser do poeta, o que deflagra o seu desespero. Temos, aí, insinuada a centralidade do signo da tensão entre os opostos no horizonte existencial dessa poética;

⁴⁹ “O poeta julga sua poesia”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 307.

e, como se pode ver, a tensão sem a possibilidade da conciliação. Os opostos são até mais responsáveis por uma angústia de base, que será o núcleo alimentador dos impasses a que respondem a necessidade da expressão e, por conseguinte, da experiência poética.

Passando à segunda estrofe, já toda ela centrada no motivo metapoético, vemos como o elemento desestabilizador da implicação entre mundo e sujeito, sujeito e mundo, transfere-se para o processo criativo. Ou melhor, ele imprime-se tanto na esfera da criação (“Sinto crescer em mim”) quanto na existencial (“e na minha vida”), dando a ver aquela articulação, de que fala Siscar, entre o horizonte de sentido do poema e seu próprio gesto criativo. E esse elemento desestabilizador, antes relativo à tensão insolúvel entre os anseios opostos, se identifica, agora, com o próprio poético, que se apresenta como “princípio de irrealização”.

Caracterizada como “mórbida”, essa poesia não apenas expressa um *páthos* fundador (atinente à dimensão existencial), mas promove, ela própria, uma nova situação de crise: a da relação do poeta com sua obra, pela consciência que ele toma da não concretização de seus anseios junto a ela (anseios esses relativos, justamente, à conciliação dos opostos em seu ser, pela qual se ensejaria o alcance da totalidade na relação cósmica que ele estabelece com o mundo). Irene Miranda Franco apontou para essa *tensão* entre sujeito criador e objeto poético, na poesia de Murilo Mendes. Evocando Maurice Blanchot, quando este, em *O espaço literário*, se refere à solidão do escritor que “não pode se reconhecer na obra e, tampouco, delimitá-la” – tal qual Orfeu com seu canto doce e elevado (“Ele pode acreditar que se afirma nessa linguagem, mas o que afirma está inteiramente privado de si”) –, a comentadora crítica assinala que “o gesto órfico por excelência, portanto, não é de afirmação mas de vacilação do sujeito, tornando ao mesmo tempo seu objeto impreciso, inútil, errante”.⁵⁰

Veremos o sujeito poético, na obra em questão, sempre nessa situação de “vacilação”, “errância”, sendo jogado (por sua poesia mesmo) para diversas direções. Essa situação, no entanto, não supõe a impotência do poeta frente a seu objeto de criação, de modo que seu fazer venha a ser determinado mais por uma “fatalidade psicológica” ou uma intervenção milagrosa da inspiração, como quiseram entender muitos de seus críticos. O sujeito mostra-se, de fato, como objeto (e impreciso) da

⁵⁰ FRANCO, 2002, p. 15-16.

criação, mas mostra-se, também, como sujeito ativo. Para dizer com Octavio Paz, sua passividade receptora exige uma atividade na qual se sustenta essa passividade.⁵¹

Assim é que, em “O poeta julga sua poesia”, o sujeito poético se coloca em posição provocativa em relação à “poesia”. Ele ergue-se em revolta, por causa do desejo não atendido: o de que a poesia lhe concedesse a “contemplação” de uma comunhão “serena” com a musa Regina. Dessa comunhão, aliás, sairia um “filho” (uma criação, um poema) que seria como que uma síntese dos dois amantes. Mas, mesmo afirmado no final, esse desejo permanece inatendido, ficando dele apenas seu feitio desesperado. E, principalmente, fica o poema como um rebento “bastardo”, enjeitado, desses dois outros amantes inconciliáveis, que são o poeta e a poesia; o poema como o corpo disforme em que o poético materializa o gesto “negativo de recusa à domesticação que tenta lhe infligir o poeta. Temos, com isso, os impasses da experiência poética marcados na própria linguagem e na forma do poema.

Para se ter a dimensão dessa conformação de aspectos estéticos e semânticos, observe-se como o senso de desajuste e de tensão se faz sensível no modo de estruturação do poema, com o feitio irregular e heterométrico dos versos; no desalinhado de sua colocação na estrofe, por superposição e não por acomodação; e nas recorrentes quebras de focalização: da primeira para a segunda estrofe, como já mostramos, mas também, no interior de cada uma delas (na primeira, quando se passa da visão da implicação cósmica entre sujeito e mundo para o impasse contido nela, e na segunda, quando do embate direto com a poesia vai o eu lírico à expressão de seu anseio íntimo não acolhido).

Pode-se verificar o senso de desajuste e tensão, ainda, no tom agressivo com que se exprime o sujeito lírico: o ritmo acelerado e sincopado, a linha amelódica e as constantes viradas dinâmicas, que dialogam com a quebra de foco no plano conceutivo, atestam a dissonância e a descontinuidade como objetivadas na forma. No plano imagético, veja-se o modo intempestivo como as metáforas do mundo físico dão a ver a projeção do mundo exterior na interioridade do sujeito lírico e, também, o inverso. Esse jogo de imagens se quebra logo que o impasse contido nessa experiência aparece, mantendo-se o poema, a partir de então, mais num regime discursivo.

⁵¹ PAZ, 1999a, p. 213.

Há que se destacar, ainda, como o poema, desde o plano semântico até o formal, está centrado nos termos do impasse à totalidade da experiência existencial e da poética conferido à insolubilidade da tensão entre anseios ou perspectivas díspares. Atente-se, quanto a isso, para a ambivalência entre a busca de remissão junto a Deus (afirmado e negado) e o desejo de fruição junto à musa terrena Regina, na dimensão existencial. E, também, quanto à experiência poética, para o dilema do poeta entre a negação dessa “poesia que vem da irrealização” e sua afirmação no gesto que a cumpre na própria composição.

Tal composição se assenta, pois, numa dupla disposição *crítica*: como manifestação de uma situação de *crise*, de tensão, de desajuste entre as forças envolvidas em sua criação (neste caso, o poeta e sua poesia); *crise* essa que funda o movimento que dá forma ao poema, que é o de retorno do processo criativo sobre si mesmo, avaliando ele as suas próprias bases e expondo, inclusive, os impasses implicados em sua realização. Assim, ele atualiza uma modalidade significativa dentro da lírica moderna, a do *poema-crítico*, que constitui, na definição de Octavio Paz, “aquele poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación e negación”.⁵²

Essas tensões e ambivalências atestam o senso do agônico, do conflituoso, nessa poesia, sendo justamente por esse domínio que Murilo Mendes, não apenas exprime o dilaceramento da experiência subjetiva e da experiência poética no mundo moderno, mas principalmente funda um gesto de resistência, de confrontação com forças que as determinam. Para dizer com Marcos Siscar, a partir de comentário seu à poesia de Baudelaire, “uma tal proposição e uma tal sintaxe carregam em si não apenas a angústia da contradição, mas também a força da impostura”.⁵³ Em outras palavras, a recusa da poesia a servir-se aos anseios do poeta, tal como dramatizada e performatizada em “O poeta julga sua poesia”, traz como seu efeito um senso de impostura, de subversão a uma ordem que fixa lugares de discurso e, principalmente, os desígnios a que eles se prestariam. E isso mais ainda, porque encarna o próprio poético, nessa proposição criativa, o princípio de confrontação e de errância que impede a conciliação final das forças opostas, pela qual essa ordem se totalizaria.

⁵² PAZ, 1999a, p. 329.

⁵³ SISCAR, 2010, p. 49-50.

Preocupa-nos, nesse debate (ou *embate?*), o risco que corremos de vir, também nós, a *fixar* os sentidos, os movimentos e descaminhos dessa poesia. Mas, acreditamos que ao deslocarmos o acento amplamente dado pela crítica ao *tópos* da conciliação dos contrários para o da tensão permanente, estamos mais próximos é da proposição de novas possibilidades de sentido, inclusive essa para a qual nos encaminhamos nas notas finais da análise acima, relativas ao senso de impostura e de resistência, nessa poesia. O signo de *agôn*, como dissemos, além de permitir-nos ressaltar os elementos que marcam essa poética tanto em seu plano temático quanto no plano da forma, dá-nos a oportunidade de captar o ponto, não de superação, mas de implicação entre eles, pelo qual se dão a ver os dilaceramentos e impasses da experiência humana e da poética.

1.2. Os signos da agonia

Como já notaram diversos críticos, o domínio de *agôn* mostra-se de modo mais evidente, na poesia muriliana, na expressão contraditória e heterodoxa da religiosidade cristã. Uma religiosidade, para dizer com Luiz Costa Lima, “vivida ao contato mais estreito com o mundo”;⁵⁴ de um cristianismo, citando também Laís Corrêa de Araújo, “conturbado, caótico, pouco ortodoxo, angustiado e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo”.⁵⁵ Em suma, uma religiosidade fundada na fé como “luta existencial”, na qual o homem religioso, como presumia Soren Kierkegaard,⁵⁶ é um homem em crise, uma vez que “presa” de antinomias irreconciliáveis, como a inextricabilidade do divino e a sua promessa de revelação, o pecado e a graça, o tempo e a eternidade, a vida e a morte (e a vida plena nesta prometida):

(Ó Virgem Maria, levanta-te da estrela da manhã
E faze o sinal da cruz sobre minha alma golpeada.)⁵⁷

A mais imediata fonte especulativa de irradiação dessa concepção de cristianismo é a obra do poeta e pensador espanhol Miguel de Unamuno, que em seus

⁵⁴ COSTA LIMA, 2002, p. 77.

⁵⁵ ARAÚJO, 2000, p. 77.

⁵⁶ KIERKEGAARD, 1979, p. 235.

⁵⁷ “Novíssimo Job”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 246.

livros *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) e *La agonía del cristianismo* (1925), desenvolve uma série de reflexões que traçam a compreensão da vida espiritual como marcada por uma ambiguidade constitutiva, fundada na constante confrontação entre fé e razão, crença e dúvida. Recobrando a acepção etimológica da palavra “*agonia*”, Unamuno põe acento sobre o caráter conflituoso e contraditório, não só da fé cristã, mas também da existência:

La vida es lucha, y la solidaridad para la vida es lucha y se hace en la lucha. No me cansaré de repetir que lo que más nos une a los hombres unos con nosotros son nuestras discordias. Y lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida, son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias. Sólo se pone uno en paz consigo mismo, como Don Quijote, para morir.⁵⁸

A fé cristã seria, igualmente, fundada sobre esse senso de contradição e de conflito, especialmente pelo embate que, nela, crença e dúvida se travam: “Fe que no duda es fe muerta”.⁵⁹ “Y qué es dudar?”, pergunta o autor. Ao que responde:

Dubitare contiene la misma raíz, la del numeral *duo, dos*, que *duellum*, lucha. La duda, más pascaliana, la duda agónica o polémica, que no la cartesiana o duda metódica, la duda de vida – vida es lucha, y no de camino – método es camino –, supone la dualidad del combate.

Crear lo que no vimos se nos enseñó en el catecismo que es la fe; creer lo que vemos – y lo que no vemos – es la razón, la ciencia, y creer lo que veremos – o no veremos –, es la esperanza. Y todo creencia. Afirmo, creo, como poeta, como creador, mirando al pasado, al recuerdo; niego, descreo como razonador, como ciudadano, mirando al presente, y dudo, lucho, agonizo como hombre, como Cristiano, mirando al porvenir irrealizable, a la eternidad.⁶⁰

Unamuno ainda chama a atenção para a dimensão trágica que rodeia os próprios símbolos cristãos, como os crucifixos. Como assinala, por intermédio destes se cultua a imagem do Cristo agonizante, não morto, mas lutando contra a morte e, também, contra a vida. O Cristo que proclama “*consumatum est!*”, mas, também, o que interpela: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”.

⁵⁸ UNAMUNO, 1966, p. 43.

⁵⁹ UNAMUNO, 1966, p. 47.

⁶⁰ UNAMUNO, 1966, p. 47-48.

Trata-se de uma visão do cristianismo, em particular, e da vida ou da existência, de modo geral, com a qual Murilo Mendes demonstrará ter, de fato, pontos de afinidade. Fábio Lucas, em estudo crítico sobre o poeta juizforano, identifica uma forte correspondência entre os enunciados da obra do autor espanhol e a manifestação religiosa ou mística, pautada na “luta permanente”, em nosso poeta:

Apesar de ter buscado na concepção religiosa a visão unitária do Cosmo, está em constante conflito, entre o Pecado e a Graça, a Salvação e a Queda, o Tempo e a Eternidade. As concessões à vida terrena levam-no reiteradas vezes ao suplício do arrependimento e da humilhação perante o sobrenatural.⁶¹

Essa dimensão agônica do cristianismo muriliano pode, de fato, ser divisada em muitos dos motivos mais recorrentes nessa sua poesia dos primeiros livros, como na expressão da fé como uma impostura no mundo dominado pelo “desencantamento”, nos contrastes entre o sagrado e o profano, o eterno e o terreno, e até no caráter ambíguo da devoção do poeta a Deus e a outros símbolos da religião. Mas, ela também se estende a outros planos de sentido, igualmente centrais nessa poética, como o da experiência amorosa e erótica, o político-social e o ético. Basta ver, em relação a esses pontos, como: 1) a amada aparece como uma figura dúbia e ambivalente, entre os domínios de Eros e Tântatos: “Tu és na verdade, mulher/ Construção e destruição”;⁶² 2) como a vida social é vista como fundamentalmente marcada pela luta de classes: “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”;⁶³ e 3) como a noção do Mal se transfere da esfera individual à coletiva, assumindo uma conotação escatológica: “Meus irmãos, somos mais unidos pelo pecado do que pela Graça:/ Pertencemos à numerosa comunidade do desespero/ que existirá até a consumação do mundo”.⁶⁴

Como se pode verificar, *agôn* aparece como signo deflagrador dos sentidos da poética muriliana em seus diversos pontos de extensão. E essa variedade de planos de sentido cobertos pelo nosso termo-chave constitui um dos fatores que tornam a nossa abordagem mais ampla e complexa. Além do que há no próprio termo *agôn* uma

⁶¹ LUCAS, 2001, p. 28.

⁶² “Mulher”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 350.

⁶³ “Novíssimo Job”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 245.

⁶⁴ “A destruição”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 287.

heterogeneidade designativa, pela qual se impõe a nós o risco de uma aplicação inexata de seus rudimentos. Por isso, cabe a nós articular uma prospecção mais detalhada das extensões de sentido próprias ao nosso termo-chave e a suas variantes léxicas, o que é feito nas linhas a seguir.

A noção de *agôn* estende-se a diversos domínios da cultura, como o desportivo, o bélico, o religioso, o filosófico e o artístico. Podendo ser encontrado já em Homero, supõe-se que seu emprego provém de um momento em que a cultura e a língua gregas eram ainda de base oral. Conforme levantado por Cláudia Féral, o termo remeteria, nesse contexto, ao cumprimento de jogos fúnebres, em que “homens valorosos” se reúnem como guerreiros para prestar homenagem a um dos seus, que falecido.⁶⁵ Por extensão a esse emprego, o vocábulo *agôn* assumirá, no período helênico, a referência aos “concursos de força e habilidade”, dos quais derivaram os jogos largamente realizados nos santuários de Delfos e Olímpia, cuja representatividade se faz presente na cultura ocidental, ainda hoje. Com essa acepção, *agôn* e suas variantes lexicais (agonia, agônico, agonal, agonístico) se tornam centrais na cultura grega, mostrando-se patente a imagem dessa sociedade como altamente marcada pelo espírito de disputa.

Como já assinalou o pensador do lúdico Johan Huizinga, a vida dos antigos gregos era, de fato, bastante dominada pelo impulso antagonístico, tendo desde muito cedo as competições sagradas e profanas adquirido nela um valor excepcional: “Sob todos os aspectos e em todas as ocasiões, a competição tornara-se uma função cultural tão intensa que os gregos a consideravam perfeitamente ‘habitual’, como algo que existia naturalmente”.⁶⁶ O autor de *Homo Ludens* percorre domínios diversos da cultura grega, além de outras sociedades primitivas, com a tese de que o princípio agonístico, não apenas desempenha nelas uma importante função social, mas constitui, também, fundamento antropológico básico, projetando-se, inclusive, na visão do universo, da natureza e da realidade material e social.

Atente-se, em relação a esse ponto, para o lugar central que o senso de contraposição entre forças opostas assume nas antigas mitologias e cosmologias gregas (referências capitais para Murilo Mendes em sua produção literária). Na *Teogonia* de Hesíodo, por exemplo, temos a indicação do *Kháos* como o espaço primordial a partir do qual o mundo tem o seu início e o seu desenvolvimento; além da narração das lutas

⁶⁵ FÉRAL, 2009, p. 41.

⁶⁶ HUIZINGA, 2014, p. 36.

ferozes entre as divindades como a história dos conflitos entre as grandes forças cósmicas.⁶⁷ Entre os cosmologistas jônicos, também conhecidos como os filósofos pré-socráticos (Tales de Mileto, Anaximandro, Anaxímenes, Heráclito de Éfeso e outros), o olhar mostra-se voltado para a dinâmica de transformações contínuas que subjazem à vida, à morte e ao ser, configurando-se a visão do mundo como um “palco de oposições”.⁶⁸ Heráclito, em especial, irá formular toda uma teoria baseada na percepção da acuidade da luta que se trava no seio da natureza e da realidade em geral. Ele defendia que o fogo era o princípio a partir do qual tudo nasce e tudo perece e entendia ser o conflito “o pai de todas as coisas”. E Empédocles entendia ser a atração e a discórdia – a *philia* e o *nêikhos* – os dois princípios que regiam o universo, desde o princípio até a eternidade. Tendo por esses exemplos, Huizinga chama a atenção para o quanto a filosofia antiga está penetrada pelo “vigoroso sentido da estrutura agonística do universo”. Nela, “os processos vitais e cósmicos são encarados como manifestações do eterno conflito entre os opostos que é o princípio último da existência”.⁶⁹

E, segundo o autor, essa tendência antitética que pautava o pensamento dos filósofos se fazia refletir plenamente na estrutura igualmente antitética e agonística da sociedade arcaica. Na cultura grega, como em outras diversas, a ideia das coisas como dominadas pelo conflito e por uma oposição dualista faz-se sentir em várias esferas: do dualismo no domínio sagrado ao político, como atesta a divisão das tribos entre duas metades opostas, na via social primitiva; ou do dualismo dos sexos ao dualismo cósmico, como os princípios *yin* (feminino) e *yang* (masculino) da China exemplificam. Entre os chineses primitivos, aliás, o princípio agonístico desempenharia, segundo Huizinga, um papel ainda mais significativo do que no mundo helênico, com quase todas as atividades, tais como atravessar um rio, escalar uma montanha, cortar árvores ou colher flores, assumindo a forma de uma competição ritual.⁷⁰ Assim também com as lendas chinesas relativas à fundação dos reinos, cujo esquema característico é “o do herói derrotando seus adversários por meio de proezas espantosas e miraculosas

⁶⁷ MANDOLFO, 1971, p. 16; ALMEIDA, 2007, p. 43.

⁶⁸ ALMEIDA, 2007, p. 24.

⁶⁹ HUIZINGA, 2014, p. 131.

⁷⁰ HUIZINGA, 2014, p. 63.

demonstrações de força, provando, assim, sua superioridade. Regra geral, o torneio acaba com a morte dos vencidos”.⁷¹

Buscando descortinar o caráter lúdico das atividades em que o senso agonístico mais se manifesta, Huizinga aponta para variações em seu modo de ocorrência. Na Grécia helênica, especificamente, tais competições podiam suceder em forma de confrontos físicos mesmo, nos quais estaria implicado, inclusive, o risco da morte de um dos contendores; mas, também, em forma de concursos de beleza masculina, próprios das Panateneias e das festas de Teseu; em forma de debate, canto, decifração de enigmas e até de resistência em se conservar acordado e bebendo, tal como nos simpósios; e em forma de torneios de injúrias cerimoniais e solenes, em que se aplicavam os costumes ligados a uma tradição de “cantos públicos de insultos e sarcasmos que faziam parte das festas de Deméter e Dioniso”.⁷² Dentro desse quadro, situam-se diversas formas e execuções poéticas, como a sátira de Arquíloco, a poesia jâmbica e as diatribes contra as mulheres.

Havia, ainda, a ligação entre as competições e a religião, pela qual o caráter sagrado do *agôn* se manifestava. Huizinga cita como marca dessa relação o “zelo competitivo dos jovens espartanos em submeter-se a dolorosas experiências perante o altar”, presente nas “muitas práticas cruéis relacionadas com a iniciação à vida adulta, semelhantes às que podem ser encontradas entre os povos primitivos de toda a Terra”.⁷³

E essa relação fazia-se vislumbrar, também, no domínio da poesia. Os cantos triunfais de Píndaro em honra das grandes competições seriam pertencentes ao quadro de sua rica poesia sagrada. Nela, conforme Huizinga, “Píndaro mostra um vencedor dos Jogos Olímpicos insuflando uma nova força vital nos pulmões de seu velho avô”,⁷⁴ o que ilustraria os poderes mágicos ou divinatórios que se tinha como prêmio. Mas, Píndaro também mostra o jogo de forças entre o empenho humano em prol da vitória e a intervenção divina nem sempre concorde. Quando os deuses não concedem a vitória ao atleta, instaura-se nele a aporia trágica, uma espécie de provação espiritual acentuada pelo sentimento de indignidade perante os desígnios divinos.

⁷¹ HUIZINGA, 2014, p. 63.

⁷² HUIZINGA, 2014, p. 77.

⁷³ HUIZINGA, 2014, p. 82.

⁷⁴ HUIZINGA, 2014, p. 82.

Assim é que, apesar do acento sobre a relação entre *agôn* e jogo em sua tese central, o autor de *Homo Ludens* não deixa de salientar a dimensão funesta envolvida nos eventos de base agonística, tendo em vista justamente as “severas provações tanto físicas quanto espirituais” implicadas nas lutas. Por tal dimensão, aliás, o termo *agôn* se estenderá também ao sentido de *agonia* (sofrimento, provação), tal como assinalado por Huizinga no trecho que se segue:

Há aqui uma união entre as ideias de competição, exercício, aplicação, resistência e sofrimento. Se nos lembrarmos que na sociedade primitiva a maior parte das atividades agonísticas são na realidade “agonizantes”, implicando severas provações tanto físicas quanto espirituais, e também que existe uma íntima relação entre *αγων* e *αψωνια* (sendo que esta última palavra originalmente significava simplesmente “competição”, passando mais tarde a significar “luta de morte” e “medo”), veremos que o atletismo também pertence ao domínio da competição séria que constitui nosso tema.⁷⁵

Ressaltar essa dimensão trágica do *agôn* é relevante para que não se perca de vista a ideia de experiência humana subjacente a essa cultura: para os antigos gregos, assim como era preciso ao guerreiro passar pela batalha e pela dor física para afirmar-se como superior, era preciso também ao sujeito que ele provasse a luta e o tormento interior para mostrar-se virtuoso.

Essa é uma visão da vida e do homem que é cara, mas não exclusiva, sobretudo à tragédia. Esta se fundaria no caráter edificante da agonia, desde como cantado pelo coro em *Agamênon*, de Ésquilo, até qual afirmado recorrentemente nas teorias da tragédia. Para Dorothea Krook, a ideia do trágico, a arte trágica surgiria de uma condição humana fundamental de indignidade perante a ordem cósmica rompida e envolveria um protagonista incitado, em seu espírito de luta, a submeter-se a sofrimento redentor, porque expiatório.⁷⁶

Para outros críticos, como Jonathan Lear, a tragédia nos confrontaria com o pior e nos mostraria que somos maiores que o sofrimento, podendo, por intermédio deste, despertar em nós valores como dignidade, coragem e resistência.⁷⁷ Mas, para além (ou

⁷⁵ HUIZINGA, 2014, p. 59.

⁷⁶ KROOK, 1969 Apud EAGLETON, 2013, p. 119.

⁷⁷ LEAR, 1992 Apud EAGLETON, 2013, p. 65.

aquém) dessa questão – contraditória, como mostra-nos Eagleton⁷⁸ – do valor da agonia, o trágico em geral envolve guerreiros lutando contra a fatalidade cósmica, deuses e essências confrontados e confrontando os homens, transtorno e desventura humanos e a necessidade do sacrifício individual em prol do geral. Em suma, como sugere Eagleton, o trágico sendo:

uma questão de destino e catástrofe, de reviravoltas calamitosas da sorte, de heróis aristocráticos e imperfeitos, de deuses vingativos, de conspiração e expiação, de finais deploráveis, de ordem cósmica e sua transgressão, de um sofrimento que pune e transfigura.⁷⁹

Ainda em relação à tragédia clássica (o que vale também para a comédia), temos que o termo *agôn* designa um elemento estrutural básico de sua forma textual. Conforme Cláudia Féral, trata-se na tragédia de uma parte em que se encena uma disputa, um debate em geral com duas personagens, a funcionar como elemento da ação e podendo ocorrer em qualquer instância do enredo; na comédia, por sua vez, *agôn* constitui um componente da estrutura, possuindo lugar fixo e métrica específica e geralmente incluindo uma terceira personagem ou mais.⁸⁰ Também nessa acepção, *agôn* repousaria num senso de “antagonismo completo”, envolvendo pontos de vista contraditórios defendidos por dois ou mais personagens.⁸¹ *Sweeney Agonistes*, de T. S. Eliot, performatiza essa tradição aristofânica da composição literária na forma de um embate entre vozes antagônicas, porém, em registro próprio às poéticas modernas, especialmente pela tensão a partir da fragmentação e da incongruência:

SWEENEY: Birth, and copulation, and death.
That's all, that's all, that's all, that's all,
Birth, and copulation, and death.
DORIS: I'd be bored.
SWEENEY: You'd be bored.
Birth, and copulation, and death.

⁷⁸ “O sofrimento bem pode evocar valores admiráveis, como dignidade, coragem e resistência, mas seria mais agradável se pudéssemos tropeçar em algum método menos excruciante de exercitá-los. Surpreendentemente, é esse fato simples que quase nenhum crítico da tragédia faz uma pausa para registrar; e também quase nenhum está propenso a notar que muito sofrimento humano – inclusive boa quantidade dele no palco ou em texto impresso – não revela essas qualidades redentoras, e mal poderíamos esperar que o fizessem.” (EAGLETON, 2013, p. 66)

⁷⁹ EAGLETON, 2013, p. 23.

⁸⁰ FÉRAL, 2009, p. 13.

⁸¹ FÉRAL, 2009, p. 16.

DORIS: I'd be bored.

SWEENEY:

You'd be bored.

Birth, and copulation, and death.

That's all the facts when you come to brass tacks:

Birth, and copulation, and death.

I've been born, and once is enough.

You don't remember, but I remember,

Once is enough.⁸²

Como se pode perceber, o jogo dialético de enunciados quase que repetidos articula uma tensão formal e semântica que faz do monótono agente da expectativa de preenchimento do vazio (que domina na vida e no próprio texto). Para dizer com Terry Eagleton, “o poema é uma contradição performática”,⁸³ e tal “incongruidade” é justamente o que Eliot parece, tal como lamentar, apreciar.⁸⁴ O vazio de conteúdo que domina nos textos dramáticos do poeta inglês dialoga com a tensão de uma vida saturada de ocorrências, mas sem significado. O *agôn* do homem moderno está na insignificância de sua própria existência, trágica por nada ter de alarmante. “Birth, and copulation, and death./ That's all, that's all, that's all, that's all”.

Podemos, seguindo consideração de Nortrop Frye, em *Anatomia da crítica*, apreciar o termo *agôn* em referência, também, a uma constante própria do romance. A busca, a aventura a que se entrega a personagem central constitui, segundo o teórico e crítico canadense, a “forma completa” desse gênero. E tal forma possuiria três estágios principais: o de *agôn*, ou conflito, que seria “o estágio da jornada perigosa e das aventuras preliminares menores”; o do *páthos*, ou luta mortal, atinente ao “esforço crucial, geralmente algum tipo de batalha em que tanto o herói, quanto seu inimigo, ou ambos, devem morrer”; e a de *anagnorisis*, ou descoberta, que supõe “o reconhecimento do herói, que claramente provou ser de fato um herói, mesmo se não sobreviveu ao conflito”.⁸⁵ Aqui também, o antagonismo estaria implicado já que “uma busca envolvendo conflito pressupõe duas partes principais, um protagonista, ou herói, e um antagonista, ou inimigo”.⁸⁶ Daí, segundo Frye, a forma central do romance ser dialética:

⁸² ELIOT, 1952, p. 80-81.

⁸³ EAGLETON, 2013, p. 86.

⁸⁴ EAGLETON, 2013, p. 85.

⁸⁵ FRYE, 2013, p. 326-327.

⁸⁶ FRYE, 2013, p. 327.

“tudo se centra em um conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor estão atrelados ao herói”.⁸⁷

Huizinga também se refere aos fundamentos que o termo *agôn*, na extensão de seus sentidos entre o senso de conflito e o de martírio, concede à poesia e à literatura. Primeiro, no que diz respeito à sua colocação no jogo social: na Grécia helênica e em sociedades primitivas, a poesia desempenharia uma função própria no jogo cultural, seja em seu caráter ritualístico, pelo qual ela exprime as experiências de arrebatamento no contato com o sagrado, seja em seu caráter profano, pelo qual expõe as intrigas políticas, os dilemas de amor, as disputas por honra e superioridade, em situações concretas de divertimento ou de competições públicas.⁸⁸

Por extensão, o conteúdo de tais manifestações era, em geral, agonístico. Segundo as palavras do autor de *Homo Ludens*: “na grande maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a luta – isto é, a tarefa que o herói precisa cumprir, as provas por que ele tem que passar, os obstáculos que ele precisa transpor”⁸⁹ (um pouco do que já vimos com Frye e Eagleton, nas notas anteriores, a respeito da tragédia e do romance em específico).

Mas, segundo Huizinga, também no plano formal da obra literária o senso do agônico se faria patente e, sobretudo, pelo imperativo de se criar no texto uma “tensão que encante o leitor e o mantenha enfeitiçado”.⁹⁰ Para essa tensão concorrerem situações dilemáticas e aflitivas, representadas, encenadas ou expressas de modo a se projetar no leitor alguma ansiedade e perturbação. Na lírica, em especial, essa projeção implica principalmente em que a tensão seja materializada nos referentes e nos recursos de linguagem que compõem o universo expressivo do texto.

É que, como nos lembra Octavio Paz, a poesia é, antes de tudo, uma atividade verbal, uma operação com a palavra, a ser esta convertida em ritmo, cor, imagem, significado.⁹¹ E essa atividade se dá, no contexto da modernidade (o qual temos relevantemente por horizonte, neste debate sobre a poesia de Murilo Mendes), como fundada em muitas contradições e oposições: entre o antigo e o novo, o distante e o

⁸⁷ FRYE, 2013, p. 327.

⁸⁸ HUIZINGA, 2014, p. 136.

⁸⁹ HUIZINGA, 2014, p. 148.

⁹⁰ HUIZINGA, 2014, p. 148.

⁹¹ PAZ, 1999a, p. 52.

próximo, por uma parte; entre razão e revelação, política e magia, por outra; e ainda entre realidade real e realidade ideal, vida e arte, por mais outra parte.⁹² Por extensão, o poema em sua dimensão estética constitui o campo de contato entre os contrários, contato esse regido pelo signo da negação, pelo qual abundam nessa poesia as antíteses e os contrastes.⁹³

A abordagem mais contundente desse caráter contraditório (e, segundo nosso termo-chave, *agônico*) da lírica moderna foi-nos legada por Hugo Friedrich, em seu polêmico *Estrutura da lírica da moderna*. O romanista alemão defende que a poesia moderna seria fundada no que chamou de *tensão dissonante*, por isso tendendo mais à inquietude que à serenidade, à obscuridade que à clareza. O poeitar moderno seria caracterizado, pois, por uma “dramaticidade agressiva” a deformar tanto a imagem do mundo quanto os regimes expressivos da linguagem.⁹⁴

Friedrich distingue essa tensão em três domínios distintos do poema: 1) no dos temas ou motivos, que são mais contrapostos do que justapostos; 2) no do estilo, pelo “comportamento inquieto que separa, tanto quanto possível, os sinais do significado”; 3) e no da leitura, pelo efeito de choque sempre gerado, e cuja vítima é sempre o leitor: “Este não se sente protegido mas, sim, alarmado”, diz-nos Friedrich.⁹⁵ Assim é que a lírica moderna provoca a cognição, impedindo que se estabeleça uma interpretação determinante e segura de sua criação.

A *tensão dissonante* faz, pois, da poesia moderna um entranhado de categorias negativas, que determinam sua estranheza e sua ininteligibilidade. Não há como caracterizá-la, diz-nos Friedrich, sem recorrer a termos como:

desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentividade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento.⁹⁶

⁹² PAZ, 1999b, p. 522.

⁹³ PAZ, 1999a, P. 126.

⁹⁴ FRIEDRICH, 1978, p. 17.

⁹⁵ FRIEDRICH, 1978, p. 17.

⁹⁶ FRIEDRICH, 1978, p. 22.

Friedrich buscou cobrir toda a produção lírica da modernidade sob essa categorização, o que fez de sua abordagem alvo de diversas e acertadas contestações. Entre essas, temos a de Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, e a de Alfonso Berardinelli, em *Da poesia à prosa*. Ambos os autores arguem contra a visão promulgada por Friedrich da poesia moderna como concentrada em uma única linha de desenvolvimento, que iria de Baudelaire até a primeira metade do século XX, e cujo núcleo principal seria Mallarmé e seus seguidores, cuja poética conduziria a lírica moderna “rumo à poesia ‘pura’, ‘absoluta’ ou hermética”.⁹⁷

Hamburger e Berardinelli apresentam diversos contra-argumentos (que podemos ver como análogos) a essa leitura principal de Friedrich: citam o exemplo da poesia de língua inglesa (com a qual o autor de *Estrutura da lírica moderna* não teria familiaridade), em que “cada passo adiante na direção do verso puro ou hermético foi seguido por pelo menos dois passos para trás ou do que se costumava chamar de um período de ‘consolidação’”;⁹⁸ os críticos ainda recobram outros autores do século XIX, demasiado “impuros” e contraditórios (como os próprios Baudelaire e Rimbaud, além de Walt Whitman, Tristan Corbière e Jules Laforge), que mais que Mallarmé teriam inspirado os poetas do século XX; e, principalmente, mostram como muito da matéria humana, social e política permeiam o modo dilacerado e obscuro (conforme o termo-chave de Friedrich, *dissonante*) de se expressar dessa poesia, respondendo os rudimentos do estilo aos da experiência humana e histórica. Nas palavras de Berardinelli:

Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico: determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea.⁹⁹

Temos, então, a dissonância como aspecto definidor de uma importante corrente da lírica moderna, e no ponto (como já dissemos) de implicação, e não de superação, entre o plano da matéria e o da forma. Com efeito, a poética muriliana se situa no

⁹⁷ HAMBURGER, 2007, p. 43.

⁹⁸ HAMBURGER, 2007, p. 43.

⁹⁹ BERARDINELLI, 2007, p. 36.

universo de referências que constituem o núcleo do discurso poético moderno, com a *tensão dissonante* nela funcionando como um dos veios de projeção do senso agônico que marca a experiência existencial e histórica do sujeito moderno, como também a experiência propriamente poética. Em suma, nessa poesia, a exploração das contradições e antinomias que permeiam a experiência humana é tão densa quanto o modo duro e cortante de se exprimi-las. Como afirma Laís Corrêa de Araújo:

o dilaceramento do homem, aspirando à verdade e a uma unidade transcendental e limitado pelas contingências da complexidade do mundo sensível, leva-o a uma experiência de crise e tensão, colocada, na arte muriliana, nas constantes de um vocabulário de antinomias.¹⁰⁰

Não apenas em um “vocabulário de antinomias”, como indicado na citação acima, mas também nos demais planos constitutivos da forma (na musicalidade, nas imagens, na estruturação do verso e da estrofe) e nos diversos âmbitos semânticos, faz-se manifesto o senso de dilaceração que marca experiência (“de crise e tensão”) do homem moderno, fundamentalmente expressa por Murilo Mendes em sua poesia. Por isso, algumas das categorias mobilizadas por Friedrich para caracterizar o que chama de “estrutura da lírica moderna” (dissonância, dramaticidade agressiva, explosão, deformação, obscuridade) são imprescindíveis neste estudo, uma vez que são tanto signos distintivos da “lei” de *um* estilo, quanto da “situação histórica do espírito moderno”.¹⁰¹ Em suma, trata-se, aqui, da manifestação de uma subjetividade em tensão, ao ponto, inclusive, da crise de sua capacidade de comunicação; e, daí, as implicações que essa situação traz à criação poética e ao texto.

Aliás, o próprio Murilo Mendes fala do senso de crise e de tensão como marca fundamental da sensibilidade moderna, a propósito de sua emergência na arte e na cultura brasileiras a partir de 1916, portanto, no contexto do nosso Modernismo.¹⁰² Mas, podemos dizer que a modernidade aparece na poesia do autor para além desse horizonte

¹⁰⁰ ARAÚJO, 2000, p. 141.

¹⁰¹ FRIEDRICH, 1978, p. 211.

¹⁰² “A arte brasileira dos anos 1916 a 1930 sofreu, como não podia deixar de sofrer, um choque de surpresa. Choque vindo da tomada de conhecimento da revolução moderna – fenômeno de ordem geral e não apenas de ordem artística. Choque e crise. Crise nascida da necessidade de refletir as correntes européias. Crise da adaptação das dominantes revolucionárias às possibilidades e ao ambiente do Brasil. Mas essas crises de febre – como sucede muitas vezes no transcurso de certas doenças – retemperavam o organismo artístico nacional, que passou a receber novos elementos de construção.” (*Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 105)

artístico-histórico local e mais como uma força desestabilizadora de alcance inclusive existencial, aplacando a relação do homem com o mundo, consigo mesmo, com o outro, com Deus e, inclusive, a própria experiência estética. E ela supõe a conformação de um estilo que, pela dissonância na própria linguagem e na forma do poema, faz a denúncia desses dilaceramentos. Essa dupla formalização (na vida e na criação) da condição agônica do poeta pode ser divisada como coeva também no principal companheiro de geração de Murilo Mendes: Carlos Drummond de Andrade. Na obra do autor itabirano, que estreara em livro na mesma época que nosso poeta, o senso de desajuste e de tensão é igualmente fundamental e, como em Murilo, ele exprime um ser dilemático, paralisado em suas próprias contradições e nas da vida coletiva.

A propósito, vale aqui lembrar Antonio Candido, que, em análise das “inquietudes” que marcam a poesia de Drummond, destaca como impulso básico dessas tensões a oscilação constante “entre o eu, o mundo e arte, sempre descontente e contrafeita”.¹⁰³ Nos poemas drummondianos, ressoa um eu ““eu todo retorcido, que fora anunciado por ‘um anjo torto’ e, sem saber estabelecer comunicação real, fica ‘torto no seu canto’, ‘torcendo-se calado’, com seus ‘pensamentos curvos’ e o seu ‘desejo torto’, capaz de amar apenas de ‘maneira torcida’”.¹⁰⁴ Como expressão desse desequilíbrio, estaria uma espécie de *torção* manifesta tanto na própria constituição de cada um dos polos, quanto na relação entre eles. A arte que o poeta engendra se faz conflituosa, tal como o eu que ela exprime, e como o mundo em que esse eu se situa. E um determina o outro, implica no modo de expressão conflituoso do outro. Como expressão dessas *torções*, temos de Drummond estas palavras em “Nosso tempo”, de *A rosa do povo*:

Este é tempo de partido,
Tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.¹⁰⁵

¹⁰³ CANDIDO, 2011, p. 70.

¹⁰⁴ CANDIDO, 2011, p. 72.

¹⁰⁵ ANDRADE, 2010b, p. 152.

Desde os primeiros versos dessa composição, são apontadas como a marca do tempo em que se vive as divergências, os embates, especialmente de ordem política (como o termo “partidos” em seu primeiro emprego sugere). Mas, essas dissensões abalam não apenas a relação entre os “homens”, como também a própria constituição de cada sujeito, inclusive a do poeta. Embargada pelo silêncio torturante imposto pelos impasses, a voz do poeta sente o peso do “tumulto” das palavras que o habitam. A própria experiência poética é, nesse sentido, afetada pelo complexo de tensões que marcam a experiência subjetiva e histórica. A síntese, termo de conciliação, não é encontrada, permanecendo as palavras em tumulto. O poeta, então, se entrega à revolta, entoando, a contragosto, seu canto como uma explosão.

Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.¹⁰⁶

Diríamos que essa explosão que o poema anuncia é, no entanto, mais para dentro do que para fora, sendo, com isso, mais certo dizer que se trata aí de implosão do que explosão. É que essas palavras “roucas”, “duras”, “irritadas”, “enérgicas” que a arte do poeta lança são tiradas da mesma contingência em que ele se encontra e a ela mesma lançadas. No caso da poesia de Murilo Mendes, veremos a deflagração de forças de realidades díspares, que funda um “caos tumultuário” (segundo a expressão de Mário de Andrade) capaz de pôr em suspensão todo Princípio e todo Fim, a dimensão terrena e a eterna, o humano e a inumanidade. A nosso ver, a poesia muriliana dos primeiros livros manifesta com maior veemência até que a de Drummond “o dilaceramento da experiência estética”. Em ambos, encontram-se bastante manifestas as agonias do tempo presente e as da própria subjetividade, implicando em diversas dificuldades em compor o poema como um objeto artístico, erigindo em beleza as palavras. Porém, enquanto em Drummond, pode-se ainda verificar uma forte tendência à contenção e à mediação dos elementos representativos da realidade, em Murilo Mendes o que chama a atenção é como as tensões não encontram termo, porque a sua expressão se faz com referentes o

¹⁰⁶ ANDRADE, 2010b, p. 152.

mais heterogêneos e radicais (atinentes a realidades inconciliáveis) que tendem, no poema, a erigir novas contradições.

Assim, pois, essa poesia funda em seu próprio gesto estético a expressão da inextrincabilidade da experiência histórica e existencial do homem moderno. Ou seja, a insolubilidade dos impasses que a marcam no plano estético constituiria expressão dos impasses da experiência histórica e existencial, como notamos pela análise de “O poeta julga sua poesia”. Nessa composição, vemos o poeta e a poesia num embate ferrenho pelo domínio um do outro. Esse impasse no processo de criação (insolúvel, como vimos) exprime e determina a insolubilidade dos impasses existenciais, mantendo em intensa agitação os anseios díspares do sujeito lírico.

Por todos esses sentidos e aspectos, *agôn*, com suas acepções primordiais aqui capituladas (luta, conflito, embate, tensão, aflição, martírio), constitui o signo de base dessa poética. Como se pode ver pela composição abaixo, é o motivo da “luta” a metáfora primordial pela qual nela se exprimem os dilaceramentos históricos e existenciais e o da própria experiência poética:

A luta

(Cantos virginais do mundo,
planos da inocência,
frêmito de amor puro.)

A vida asfixiou meus cantos de inocência,
sou da noite, da assombração
e dos ritmos desesperados.
Tardes calmas, vida lânguida nas varandas cariocas
olhando o mar, nunca mais.
Nunca mais vibrarão cantos de noivas nos meus terraços,
nem vestidos suspensos lembrarão a forma da coisa amada,
nem eu dançarei.
Nem olharei pras rosas nem me banharei na luz das madrugadas.
Sou a luta entre um homem acabado
e um outro homem que está andando no ar.¹⁰⁷

Esse poema parte da observação de uma ruptura radical com o mundo caracterizado pela inocência e pelos sentimentos puros que o sujeito lírico tinha por referência. No lugar desse mundo, o que se instaura é uma realidade asfixiante, na qual o sujeito não pode mais experimentar a contemplação da natureza ou desfrutar da beleza

¹⁰⁷ “A luta”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 105.

de “cantos de noivas” a vibrar em seus terraços; não pode viajar nas distâncias de uma paisagem, nem mergulhar com seus sentidos nos domínios do desejo. O mundo no qual ele se vê, agora, é um mundo sem encanto, tornado um espaço mais de máquinas fantasmagóricas do que de homens vivos propriamente.

Essa ruptura provoca um sentimento de perda de conexão com a vida, que é da ordem do trauma. Lançado num mundo que mais parece um campo de batalhas, o homem se torna minúsculo e impotente. O signo da “luta”, enunciado desde o título até o fecho da composição, evoca essa condição do homem moderno, em combate com forças bem mais potentes, porque investidas de uma inclinação desmistificadora. Desde Baudelaire, como nos lembra Hugo Friedrich, a lírica moderna está voltada para esse combate do homem com o mundo da técnica. O autor alemão cita o poema “Le combat avec l’ange”, de Jacques Prévert, que recobrando o relato bíblico sobre Jacó traça a imagem do homem a lutar com o anjo num ringue de boxe, “à luz das lâmpadas de magnésio”, até que vencido acaba ele por cair na serragem.¹⁰⁸

Mas, é o signo da luta, e não o da derrota, que tanto nesse poema de Prévert quanto no de Murilo, constitui o elemento fulcral. Isso significa que embora golpeado até seu âmago, esse sujeito vencido (que em ambas as composições se mostra) pode pelo menos lançar seu grito de desconsolo, fazendo dele uma arma com a qual resistir ao seu aniquilamento. Seu canto desesperado é, também, um canto de confrontação com as forças que sobre ele se impõem. “A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem” são, no dizer de Friedrich, as armas com que a “alma moderna” tenta, pela poesia, “conservar” (ou, melhor diríamos, criar) a liberdade com que resistir ao mundo cada vez mais tecnizado, imperializado, comercializado.¹⁰⁹

No poema “A luta”, de Murilo Mendes, ressalta-se um senso entre trágico e crítico a respeito da modernidade, com o enfrentamento a essa tecnização da vida e da subjetividade não apenas enunciado, como também, formalizado, indo a subjetividade lírica à implosão de seus limites junto aos limites da realidade que sobre ele se impõe. Em seus versos, vemos manifestar-se a imagem do mundo como lugar no qual o sujeito se sente asfíxiado e com o qual ele se debate. Os dois polos, eu e mundo, não se

¹⁰⁸ FRIEDRICH, 1978, p. 166.

¹⁰⁹ FRIEDRICH, 1978, p. 186.

reconciliam, antes estendem os termos de sua discordância para outras dimensões da existência.

Assim é que, nos dois últimos versos do poema, o senso de discrepância se projeta na própria constituição do sujeito lírico. Neles se enuncia a luta entre um eu “acabado” e outro eu que “está andando no ar”, expressão que dá a ver a cisão operada na própria instância subjetiva. Temos, aqui, a expressão de um embate entre imanência e transcendência, dimensões entre as quais o sujeito moderno estaria o tempo todo sendo jogado, com a possibilidade de em nenhuma delas realizar-se. De qualquer modo, o poema parece manter essa ambivalência de sentidos e, com ela, o senso de confrontação que pronuncia desde o título.

Tal ambivalência se nota, também, na contraposição entre a referida desilusão com a época e uma fidelidade imensa a ela, perceptível no tom, no ritmo, na imagética e na estruturação do discurso. Não é difícil reconhecer as marcas que o poema traz em sua fatura dos dilaceramentos que afetam o sujeito e sua imagem do mundo. Às rupturas que vão sendo verso a verso declaradas correspondem os cortes abruptos no plano enunciativo. Às negativas que vão sendo referidas correspondem as entradas dos versos como que em forma de golpes na estrutura da composição, provocando o efeito de descontinuidade. Esse modo caótico e descontínuo com que o poema se constitui impede a sua leitura contemplativa e situa seu efeito estético entre a agressividade e a obscuridade. Temos, pois, a manifestação do domínio do conflituoso no horizonte estético do poema: com os elementos formais em constante e intensa dispersão, promovendo a sensação de um “caos tumultuário” e assumindo um forte senso de indeterminação.

Dessa maneira, o senso do agônico borra de contradições e obscuridades essa poesia, expressando não apenas as agruras da vida moderna (responsáveis pela crise da relação do sujeito com o mundo, consigo mesmo, com o outro e até com a própria poesia, como vimos a propósito de “O poeta julga sua poesia”), mas também sua inextrincabilidade e a insolubilidade dos seus impasses.

Por isso, dirão os últimos versos do poema acima analisado: “Sou a luta entre um homem acabado/ e um outro homem que está andando no ar”. A luta, em suma, entre uma experiência determinada, fechada em um mundo limitado e desencantado, e outra que não se pode determinar, que está lançada no aberto, onde todas as possibilidades estão inscritas. Essa experiência aberta coloca-se a abrir a perspectiva do

primeiro homem, embaralhando, tensionando sua visão de mundo fechada. O sujeito lírico não aparece apenas dividido entre dois eus, entre dois mundos, mas dilacerado pela impossibilidade de conciliá-los. Esse seria talvez o teor da luta enunciada desde o título. E é ela, pois, que resta, mantendo agudo o senso de tensão no poema e o de inextrincabilidade da experiência histórica e existencial.

1.3. Pontos e contrapontos críticos

A discussão em torno das tensões que marcam a obra poética muriliana remonta às primeiras leituras críticas feitas sobre ela, entre os anos 1930-1945. Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Álvaro Lins foram alguns dos que tentaram de pronto responder ao modo original e excêntrico com que Murilo Mendes se apresentava no cenário da literatura moderna no Brasil. E, no seio dessas primeiras tentativas de compreensão da poética em questão, percebe-se, antes, a manifestação daquele incômodo, aquele “espanto” que Merquior verificou como reação imediata da crítica ao radical senso de modernidade da poesia de Murilo Mendes.¹¹⁰

Começamos este nosso debate por Mário de Andrade, um dos comentadores críticos mais importantes nesse percurso, responsável por assentar algumas percepções ainda hoje repetidas por todo estudioso da obra de Murilo. No ensaio “A poesia em 1930”, de 1931, Mário comenta quatro livros de poesia publicados naquele ano: *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Alguma poesia*, de Carlos Drummond, *Pássaro cego*, de Augusto Frederico Schmidt, e *Poemas*, de Murilo Mendes (estes três de autores estreantes). Salienta que o de Murilo Mendes é historicamente o mais importante, pela “complexidade lírica de realização”, pela singularidade com que o poeta mistura o concreto e o abstrato e pelo “brasileirismo tão constante”, patente numa espontaneidade bem ao modo carioca.¹¹¹

O que nesse juízo se pode perceber, principalmente em relação ao último ponto, é que a concepção nacionalista que envolvia a geração de 1920 pesava ainda bastante na apreciação do poeta-crítico. A questão (de base sociológica) de como o estético se colocava em relação a um projeto ideológico (a valorização dos signos nacionais, entre

¹¹⁰ MERQUIOR, 2013, p. 71.

¹¹¹ ANDRADE, 1974, p. 43.

eles a linguagem coloquial) assume maior relevância na comparação do poeta juiz-forano com os outros três comentados:

É inconcebível a leveza, a elasticidade, a naturalidade com que o poeta passa do plano do corriqueiro pro da alucinação e os confunde. Essa naturalidade, essa coragem ignorante de si, no Brasil, só seria mesmo admissível no gavroche carioca. E de fato, Murilo Mendes, embora mineiro de nascença, é dono de todas as carioquices. *E aqui (sic) lembro a contribuição nacional admirável dele.* Impenetrável, visceral, inconfundível, há *brasileirismo* tão constante no livro dele, como em nenhum outro poeta do Brasil. *Realmente este é o único livro brasileiro da poesia contemporânea que sinto impossível a um estrangeiro inventar.* Todos os outros, com maior ou menor erudição, maior ou menor experiência pessoal, qualquer homem do mundo teria feito. O que nos outros é fruto duma vontade, em Murilo Mendes é apenas um fenômeno por assim dizer de reação nervosa.¹¹² [grifos nossos]

À parte essa tendência ainda modernista de primeira hora, o trecho aponta para um aspecto da poesia de Murilo Mendes mais central na análise de Mário: o da “elasticidade” de pensamento. O crítico o credita à influência do Surrealismo e o vê manifestar-se sob o signo da negação da “inteligência superintendente” e no “intercâmbio de todos os planos”.¹¹³ Nesse intercâmbio se situaria o ponto contraditório da poética muriliana e que seria relativo ao conflito que nela se coloca entre o domínio estético e o ético:

complexidade de valores, de defeitos, de irregularidades, tanto mais curiosos e eficazes que aparecem dotados duma igualdade insolúvel: as belezas valem tanto como os defeitos, as irregularidades tanto como os valores, numa inflexível desapropriação da Arte em favor da integralidade do ser humano.¹¹⁴

A perda no plano estético afetaria, principalmente, o acabamento do poema e, assim, sua unidade formal. Em *Poemas*, segundo Mário, “desaparece fortemente a possibilidade da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto”.¹¹⁵ As irregularidades que afetam as composições do livro indicam uma poesia não submissa

¹¹² ANDRADE, 1974, p. 43-44.

¹¹³ ANDRADE, 1974, p. 42.

¹¹⁴ ANDRADE, 1974, p. 42.

¹¹⁵ ANDRADE, 1974, p. 44.

ao domínio da organização intelectual (e isso seria um ponto positivo, pensando a partir da “elasticidade de pensamento”; e um ponto negativo, pensando no acabamento).

Em texto de 1939, sobre o livro *A poesia em pânico* (1938), Mário de Andrade aprofunda ainda mais essas questões e agrega outras, também de enorme relevância. Ele inicia sua discussão criticando o desvio de Murilo Mendes em relação à sua poesia inicial, com os poemas de *História do Brasil*. Nesse livro, segundo o poeta-crítico, Murilo “soçobra” no “jogo de espírito e na própria piada, com seus romances inspirados na história do Brasil”.¹¹⁶ Mas, assim como o primeiro livro, este não teria o valor de definição da poética muriliana. É ao catolicismo que Mário de Andrade credita o ponto de fixação de Murilo Mendes: “a religião, dando valor ao tempo e organizando a eternidade, colocou o poeta dentro do alto espiritualismo da sua poesia”.¹¹⁷

Entretanto, Mário vê problemas também no catolicismo expresso por Murilo Mendes. O modo desenvolvido com que o poeta trata os temas religiosos seria, para o poeta-crítico, de “raro mau gosto”, além de desmoralizador:

a atitude desenvolvida que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião, além de um raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias.¹¹⁸

Mário vê como responsáveis por esse catolicismo errático de “Murilo Mendes” sua “complacência com o moderno” e a “confusão de sentimentos”, principalmente dos sentimentos profanos com os religiosos. O crítico ainda encara tal “confusão” como sinal de “vulgaridade leitosa”, de modo a caracterizar a religiosidade presente nos poemas como “misticismo devastador”. Nessa caracterização, entra o que mais queremos destacar: a inquietação, o desespero, que tornam conflituoso, agônico, o cristianismo expresso por Murilo Mendes em sua obra. Conforme afirma Mário, “desse desespero vêm as características essenciais da religiosidade deste livro: a sexualidade com que o poeta se atira sobre a religião, a Igreja, a Divindade com um verdadeiro

¹¹⁶ ANDRADE, 2002, p. 50.

¹¹⁷ ANDRADE, 2002, p. 50.

¹¹⁸ ANDRADE, 2002, p. 51.

instinto de posse física, a predominante colaboração do pecado, a abjeção de si mesmo”.¹¹⁹

E essa questão não estaria, para Mário, desvinculada do horizonte estético. Dialogando essas duas dimensões, o poeta-crítico se reporta às falhas técnicas do livro, que provariam certa “despreocupação pelo artesanato”. Como os poemas de Murilo conservar-se-iam mais dentro do lirismo que da “verdadeira poesia”, pode-se, segundo Mário, dizer que são mais bem trabalhados no plano do conteúdo (o do espírito) do que no da forma (o da carne):

Si o que mais se salienta na religiosidade do poeta é a colaboração do pecado, havemos de convir que ele põe o pecado mais no espírito que na carne. Os elementos da perfeição técnica, os encantos da beleza formal estão muito abandonados. O verso-livre é correto mas monótono, cortado exclusivamente pelas pausas das frases e das idéias. A linguagem é oralmente correntia, vazada em geral dentro do pensamento lógico: o poeta abandonou aquele saboroso jeito de dizer, tão carioca, do primeiro livro. O ritmo é bastante pobre, principalmente porque, pela altura do diapasão em que está, o poeta lhe deu um movimento muito uniforme, sempre rápido. Quem ler ou disser lentamente qualquer poesia do livro, lhe destruirá o caráter. As frases não expiram: acabam. Mas novas frases lhe sucedem, montando umas nas outras, galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes. E o movimento toma a contextura de um pranto convulsivo. Tudo isso é belo, vigorosíssimo, mas não descansos, não pousos, isto é, não há combinação. É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística.¹²⁰

Essa denúncia contundente das irregularidades que marcam negativamente os poemas de *A poesia em pânico* relativiza-se no decorrer da análise, quando Mário então salienta que todos esses aspectos estão em conformidade com a “higiene sentimental do livro e concorre pra lhe dar caráter”.¹²¹ Mesmo sem tocar na questão do sujeito e de como ele se apresenta nos poemas de Murilo Mendes, é em relação a esse ponto que o crítico parece situar a relação entre forma e conteúdo na poética muriliana. Entendendo sua expressão “higiene sentimental” por revolução no plano da subjetividade, suporíamos aí implicada a ideia de um eu não dominante de seu objeto, mas disperso na errância que faz dele um ser múltiplo e dilacerado. Daí, para Mário, a importância do

¹¹⁹ ANDRADE, 2002, p. 52.

¹²⁰ ANDRADE, 2002, p. 53.

¹²¹ ANDRADE, 2002, p. 55.

tema do pecado para a compreensão dessa poética, *o pecado como elemento detonador da relação do eu consigo próprio*, o elemento que coloca o eu em crise e, assim, em choque consigo mesmo.

Da leitura de Álvaro Lins, em texto de 1942, destacamos sua avaliação muito aproximada da de Mário de Andrade. Lins também percebe na poética muriliana uma despreocupação com a forma, dizendo ser ela mais marcada por “um sentimento exclusivo da poesia, sem a sua correspondente expressão formal”.¹²² No livro *A poesia em pânico*, no entanto, o poeta teria atingido “uma forma adequada e precisa de expressão para quase todos os poemas; atingira algumas vezes a unidade orgânica de conteúdo e de forma”.¹²³ Mas, seria esse, conforme Lins, um ganho obtido mais “espontaneamente” do que “laboriosamente”; isto é, que se deve mais ao “intenso potencial poético” de Murilo do que a uma consciência e um trabalho deliberados.

Lins, então, caracteriza o lirismo de Murilo como “metafísico”, tendo em vista a “ânsia de penetrar na substância mesma das coisas, colocando a sua poesia no plano do que é essencial, do que é imponderável”.¹²⁴ Acaba por, a nosso ver, incorrer na anulação de um dos planos fundamentais da poética muriliana: o plano físico. Segundo o crítico, “o mundo físico não existe poeticamente para o Sr. Murilo Mendes”.¹²⁵ A visão do poeta estaria voltada apenas para a sobrenaturalidade. E é nesse plano que se situaria o que resulta “deformador” na visão poética de Murilo Mendes: “tudo ele vê sob formas antinaturais, excêntricas, absurdas”.¹²⁶ Os elementos colhidos da realidade atingiriam uma nova configuração: “a configuração do seu estranho poder imaginativo”.¹²⁷

Esses aspectos reunidos (o sentimento exclusivo da poesia, a sobrenaturalidade, o poder imaginativo) tornam Murilo, na visão de Lins, “o menos inteligível, o mais hermético dos nossos poetas modernos”. Essa ininteligibilidade no plano da forma se coadunaria com o complexo de dilacerações que caracteriza essa poética no plano temático:

¹²² LINS, 1963, p. 47.

¹²³ LINS, 1963, p. 46.

¹²⁴ LINS, 1963, p. 47.

¹²⁵ LINS, 1963, p. 47.

¹²⁶ LINS, 1963, p. 48.

¹²⁷ LINS, 1963, p. 48.

Na verdade, o Sr. Murilo Mendes sente-se na terra como, um “Novíssimo Prometeu”. Sente-se acorrentado, violentado, a debater-se num tumulto de aspirações impossíveis. Procura evadir-se do mundo natural por intermédio de caminhos díspares: o seu frio espírito crítico e a sua ardente alucinação poética. Dois caminhos, aparentemente contraditórios, que se ajuntam neste poeta, embora com a finalidade de torná-lo ainda mais dividido e complexo.¹²⁸

Lins ainda assinala sob que signo essas “dilacerações” se apresentam, configurando até o que seria “a essência da poesia do Sr. Murilo Mendes”: a luta dramática, “uma luta entre o Bem e o Mal, entre o Espírito e o Corpo, entre Deus e o Diabo”.¹²⁹ E nesse ponto capital se situaria o que ele vê como positivo e negativo na poética em questão. O efeito das dilacerações no plano temático e das deformações no plano formal seria a perda de equilíbrio, a ausência de um senso de simetria. Esses apontamentos encaminham a análise ao ponto central da avaliação do crítico. No dizer de Álvaro Lins, Murilo “não sabe manter um controle eficiente sobre a sua obra, de modo que a grande poesia e a nenhuma poesia se alternam, nos seus livros, com a maior desconformidade”.¹³⁰

Retenhamos das leituras críticas até aqui comentadas – as duas de Mário de Andrade e essa de Álvaro Lins – três princípios norteadores capitais: o primeiro deles é o da *unidade*, que faltaria aos poemas de Murilo Mendes principalmente por seu “inacabamento” (Mário de Andrade) e por sua desconformidade entre conteúdo e forma (Álvaro Lins); o segundo é o do *equilíbrio* ou da *harmonia*, cuja ausência, na poética muriliana, se verifica especialmente no seu contraditório modo de exprimir-se (o “caos tumultuário”, para Mário, e a “ininteligibilidade”, para Lins) aliado às tensões subjetivas que exprime (a “confusão de sentimentos” e os “dilaceramentos”, respectivamente); o terceiro princípio e o que mais pesa, nas duas avaliações, é a exigência de *controle*, de domínio rigoroso sobre as palavras e os sentimentos.

Avançando um pouco mais nos textos que compõem essa recepção crítica, deparamos com uma análise de Sérgio Milliet, em seu *Diário crítico*, que diverge num ponto central das que acima visualizamos e que, assim, abre um novo caminho na análise da poética muriliana. Pensando na questão da unidade em relação ao problema

¹²⁸ LINS, 1963, p. 48.

¹²⁹ LINS, 1963, p. 49.

¹³⁰ LINS, 1963, p. 49.

do sujeito, o crítico afirma que, na poesia de Murilo Mendes, os fragmentos dispersos do eu encontrariam um ponto de síntese ao serem reconduzidos por um suposto anseio de unidade à centralidade de um eu único.¹³¹ Como podemos observar, o parâmetro clássico (a unidade), recorrente nas análises anteriores, permanece como princípio base, mas a sua apreciação nos poemas murilianos é agora diferente. Lá, ele é visto como ausente, aqui ele já estaria presente. Há, claramente, um contraponto entre aquela primeira recepção e esta que agora se afirma.

Acontece, porém, que esta nova visão vai passando a ser predominante entre os críticos seguintes, que passam, em geral, a apontar a unidade, a harmonia, a conciliação dos contrários como aspectos determinantes da poética de Murilo Mendes. Esses princípios permanecem como critérios de avaliação (não são em si mesmos problematizados). O que muda é que, segundo uma nova percepção, eles passam a ser vistos, mais do que como presentes, como os fundamentos da poética muriliana.

Mas, essas mudanças na perspectiva crítica coincidem com uma mudança na própria orientação criativa do autor. Lembremos que, sobretudo a partir dos anos 1950, a poesia de Murilo Mendes se encaminha na direção de uma maior contenção e de um equilíbrio entre os domínios da ordem e da desordem. Essa transformação vai culminar na configuração do que vimos como a segunda etapa de sua obra, o período de estada na Europa mais propriamente. Como aventamos, na introdução desta tese, a partir de 1944, com *Mundo enigma*, o anseio pela conciliação (a conciliação de um mundo em dissenso) encaminha o poeta, paulatinamente, para uma redefinição de sua poética. Redefinição, esta, que tem sua culminância a partir da fase europeia do autor, com a aproximação de sua poética dos princípios clássicos, norteadores da cultura na qual passa a se situar.

Em *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*, Maria Bethânia Amoroso expõe algumas situações e direcionamentos envolvidos nessas mudanças tanto na recepção crítica, quanto na própria visão poética de Murilo Mendes. A partir dos dados e das considerações traçados por ela, podemos ter acesso a algumas das determinantes de uma nova e, a ser depois, mais influente percepção crítica da obra muriliana. Cotejar os dois caminhos de leitura e análise dominantes na fortuna crítica de nosso poeta – aquele inaugurado por Mário de Andrade e este aberto por Sérgio Milliet, mas definido mesmo

¹³¹ MILLIET, 1944, p. 41.

pelos críticos italianos – nos dará a possibilidade de entrever algumas das contradições que permeiam a visão hegemônica da obra em questão. E essas contradições são, para nós, como melhor mostraremos, signos de uma poesia que pouco se ajusta a modelos e parâmetros arraigados, inclusive os que norteiam a própria crítica que a interroga. Feita esta advertência, voltemos ao passo em que estávamos:

Como mostrado por Maria Bethânia Amoroso, a crítica italiana, sob a tutela do próprio Murilo,¹³² articula a percepção da unidade, da harmonia, do equilíbrio como aspectos definidores da poética do autor brasileiro, e isso a fim de conformá-la aos parâmetros de apreciação daquele espaço cultural a que o autor chegava. Segundo essa leitura italiana de Murilo, os pontos negativos detectados pela crítica brasileira fariam parte de uma fase superada ou dever-se-iam a uma interpretação equivocada.

Nessa confrontação, os primeiros pontos atacados pelos críticos italianos são o epíteto de *poeta católico* e o estigma de sua poesia como irreverente e irônica (aludindo aos poemas do início da década de 1930, dos livros *Poemas*, *História do Brasil* e, também, *O visionário*). Maria Bethânia Amoroso cita os textos de Dario Puccini, de 1957, e de Anton Angelo Chiochio, de 1958, como os primeiros da crítica italiana ao poeta brasileiro e aqueles nos quais se verifica uma primeira tentativa de desvincular o poeta das leituras antes feitas sobre sua produção.

Nesse segundo texto especialmente, tanto o recorte que é feito, privilegiando a produção a partir de *Poesia Liberdade*, quanto os comentários críticos denotam um esforço de separar a poesia católica de livros como *Tempo e eternidade* e *A poesia em pânico* desta então apresentada, que seria marcada por uma fé substituta: a fé na lírica órfica. Eis, então, que se projeta a imagem de Murilo como um poeta “clássico, de qualidades como concisão e severidade” (portanto, em total contraste com o que notavam os primeiros críticos brasileiros do poeta).

O recurso à origem mineira do autor – como aponta Amoroso, “restos ainda presentes da velha escola interpretativa”¹³³ – será uma constante a convergir para essa caracterização de sua poética. Chega-se até à articulação de uma homologia entre o estilo clássico e barroco, herança patrimonial e moral de um mineiro, com o

¹³² A autora assinala que por trás dos críticos, estava o próprio poeta, “este sim o verdadeiro autor das ideias que informam o texto, aquele que escolhe o que apresentar como característica mais apropriada de sua poesia.” (AMOROSO, 2013, p. 92)

¹³³ AMOROSO, 2013, p. 102.

temperamento afável e harmonioso mostrado pelo autor. Como diz Amoroso, dessa “combinação de elementos da cultura com traços determinantes do caráter” resulta, nessa crítica, “o perfil do poeta composto por *meticulosidade, obstinação* e profunda *seriedade*”.¹³⁴ [grifos nossos]

Maria Bethânia Amoroso avança para o texto crítico de uma autora que será capital, tanto na divulgação da obra de Murilo Mendes na Itália quanto na organização e republicação de sua obra completa no Brasil. Trata-se de Luciana Stegagno Picchio e de seu ensaio “La poesia in Brasile: Murilo Mendes”. A tendência a apresentar Murilo como poeta clássico ressoa bastante nesse texto. A crítica italiana assume como alvo de confrontação o texto de Mário de Andrade, de 1931, “A poesia em 1930”. E isso, segundo Amoroso, com o propósito de “desfazer os equívocos” que a “estigmatização” do poeta como modernista e católico teriam causado à compreensão de sua poesia. O que Mário de Andrade escreveu sobre o poeta já seria historicamente datado. Não deveria ser em face do modernismo paulista, seus pressupostos teóricos e seus parâmetros estéticos, que Murilo Mendes deveria ser analisado. Ele estaria mais próximo, sim, é de “novos” poetas, como os da Geração de 1945, entre os quais melhor se mediria sua “importância para a contemporaneidade”.

“Limando o terreno interpretativo”, como diz Amoroso, isto é, buscando promover uma outra e nova imagem de Murilo, Luciana Stegagno Picchio vai, então, à sua hipótese sobre a poética de nosso autor, totalmente contrastante com a articulada pelos seus primeiros críticos. Segunda ela, é a expressão *elegância-equilíbrio* que define tanto a poesia quanto a personalidade do poeta, a que melhor demarca uma realização poética voltada para a síntese de todas as tendências, perspectivas, envolvidas no pensamento e na criação.¹³⁵

Na crítica brasileira posterior, essa tendência se reforça ainda mais. E, diferentemente das leituras feitas por Mário de Andrade e Álvaro Lins, os problemas relacionados à forma são aqui diversamente tratados. Enquanto lá, eles pareciam insolúveis, nessas novas abordagens eles encontram seu ponto de resolução, que são justamente aqueles pontos que, segundo a visão dos primeiros críticos, faltavam à poética muriliana e a tornavam problemática.

¹³⁴ AMOROSO, 2013, p. 102.

¹³⁵ AMOROSO, 2013, p. 105-106.

Já na década de 1990, temos Murilo Marcondes de Moura empenhado em explicitar a centralidade de um senso de totalidade na poesia muriliana. Conforme o crítico, Murilo Mendes sempre perseguiu a totalidade e essa busca imprimiu em sua obra características de uma “arte combinatória”. O autor destaca, sobretudo, o recurso a procedimentos no âmbito da imagem, como a montagem cinematográfica, a fotomontagem e a colagem, como estratégia estética primordial para a obtenção dessa “convergência”. Conforme suas palavras: “Em todas essas técnicas observaremos um duplo sentido: inicialmente há a desarticulação e a transfiguração dos dados objetivos e, em seguida, o seu arranjo em uma outra ordem, de caráter lúdico e poético”.¹³⁶

Davi Arrigucci Jr., no ensaio “A arquitetura da memória”, de 2000, seguirá uma direção análoga, ao preconizar a existência, na poética do autor mineiro, de um forte anseio de unidade, “de juntar o mais disperso e refratário”,¹³⁷ como solução para o problema da forma (“o de como soldar os elementos díspares no todo acabado, que é o corpo de palavras do poema”).¹³⁸ Pelo recurso sobretudo à analogia, Murilo Mendes enfrentaria com êxito “o risco do informe” (que, aponta o crítico, sempre rondou sua prática criativa), assim alcançando “a fusão do múltiplo, “a concórdia do disorde”; enfim, “uma imprevista harmonia em meio ao desconcerto geral das coisas”.¹³⁹

Em outros estudos também recentes, como o de Joana Matos Frias (2000) e o de Milene Moraes (2011), vemos ressoar um esforço de compreensão afim. Frias, em “A poética essencialista de Murilo Mendes”, começa destacando os “múltiplos centros”, os “vários focos de energia” que determinam essa poética, mas, ao buscar dar acento à força com que nela se projetam as ideias do Essencialismo (pensamento filosófico e estético criado por Ismael Nery), acaba por afirmar a existência em seu âmago de um “centro de convergência”, que seria o próprio poeta, a partir do qual se daria a conciliação dos opostos.¹⁴⁰ Moraes buscará ler a produção inicial de Murilo pelo signo primordial de sua poética dos últimos livros, assim ressaltando o aspecto da convergência como o fundamento da obra em questão.¹⁴¹

¹³⁶ MOURA, 1995, p. 18.

¹³⁷ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 96.

¹³⁸ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 97.

¹³⁹ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 97-98.

¹⁴⁰ FRIAS, 2000, p. 292.

¹⁴¹ MORAES, 2011, p. 4.

Como se pode perceber por essas diversas abordagens, o problema da “tensão entre os contrários” e o aspecto desordenado, caótico, da poética muriliana continua a ser percebido pela crítica como elemento participante e de grande importância em seu universo de expressão. Porém, a tendência a querer resolver essas tensões, recorrendo a noções que submetem seus efeitos a um princípio geral de base apolínea, logo sobrepe-se; e, assim, se reafirma a avaliação já clássica de Bandeira segundo a qual seria Murilo Mendes um “conciliador dos contrários”.¹⁴²

Diferentemente dos primeiros críticos de Murilo, tomamos a irregularidade, a falta de unidade e de equilíbrio que marcam essa poesia, não como sintomas de uma “fraqueza formal”, mas como aspectos que dão a ver uma poética enredada no que subsume o seu próprio gesto. De outro lado, somos refratários à visão de que essa poética responde às exigências do “alto fazer lírico”, como supõe a maioria dos seus críticos recentes, ansiosos por dotá-la de um suposto senso de unidade, de conciliação, de harmonia. A nosso ver, na poética muriliana dos primeiros livros, os contrários não se conciliam, antes se mantêm em aguda contraposição, exprimindo, a partir de suas próprias antinomias, os impasses da experiência.

Fazendo um balanço dessas diversas abordagens críticas, podemos perceber como, em praticamente todas, princípios como os de conciliação, unidade, harmonia, equilíbrio, síntese constituem o ponto a partir do qual se visa compreender e avaliar a poética em questão. Quando se dá acento ao senso de tensão e de desajuste, é com um olhar crítico negativo, que conclui serem esses aspectos índices de um descuido da parte do poeta para com a artesanaria do seu texto. De outro lado, quando se quer ressaltar a alta capacidade de realização estética de Murilo, se ameniza a acuidade desses mesmos aspectos e preconiza-se serem os fundamentos de sua escrita justamente aqueles elementos (unidade, síntese, conciliação) que os outros críticos viram como ausentes. Há, por assim dizer, um conflito interpretativo entre essas duas orientações, relativo à percepção de determinados elementos de base da teoria estética na poética em questão. Acreditamos, porém, não ser difícil reconhecer como nos dois casos se segue a um mesmo conjunto de princípios e parâmetros de realização e apreciação: os da estética clássica, segundo a qual uma obra bem realizada afere-se (pelo bem ou pelo mal) pelo grau de acuidade da contenção, da unidade, do bem acabado, do sem arestas.

¹⁴² BANDEIRA. In: MENDES, 1997, p. 36.

Problematizar essa leitura recorrente (para não dizer hegemônica) da poesia de Murilo Mendes será uma das tarefas deste trabalho. Partimos do parecer do teórico da literatura alemão Wolfgang Iser de que são todos esses princípios supracitados “convenções orientadoras” próprias a uma estética e a uma hermenêutica clássica, que não interroga seus próprios pressupostos (e que, por isso, os tem como inquestionáveis), e contra a qual, aliás, a modernidade, com seu senso de negatividade, teria se voltado:

A modernidade se manifesta sobretudo como uma negação daquilo que era essencial para a arte clássica: a harmonia, a conciliação, a superação dos opostos, a contemplação da plenitude. O hábito da negatividade na literatura moderna age, por isso, como agressão ininterrupta às nossas convenções orientadoras, desde à atitude até a percepção cotidiana.¹⁴³

Uma prática interpretativa assim orientada mostra-se incapaz de perceber a fecundidade estética dos novos regimes de realização artística reivindicados pela modernidade – entre eles, a plurivocidade do texto, a dispersão dos signos por regiões distintas do pensamento, a especulação da realidade, dos objetos, dos sujeitos em seu ponto de crise (e não de síntese), a expressão dos impasses da experiência humana e da poética (todos esses rudimentos de base na lírica muriliana, como já defendemos).

O porquê da sobrevivência da exegese clássica no contexto da arte moderna é conjecturado por Iser tendo em vista o que assinala Georg Simmel a respeito da injunção do sistema sobre a individualidade de cada realização, funcionando esse sistema como uma “estrutura defensiva” contra o que na obra escapa ao entendimento e, por conseguinte, ao controle de quem a interpreta.

Enquanto estrutura do controle, simetria permite que se alivie a pressão do não-familiar e que se lhe domine dentro da completude de um sistema equilibrado. Se reconhecemos a harmonização como busca de dominar o estranho, torna-se então mais fácil compreender a sobrevivência da estética clássica na interpretação da arte.¹⁴⁴

A poesia de Murilo Mendes contém singularmente essa estranheza capaz de perturbar o olhar crítico votado a estabelecer seus sentidos e regimes expressivos. Moderna em seu âmago, ela exprime e promove radicalmente o atordoamento de

¹⁴³ ISER, 1996, p. 09.

¹⁴⁴ ISER, 1996, p. 42.

algumas das bases que sustentam essa estética e essa hermenêutica clássica, desajustando em muitos planos o seu complexo de problemas e códigos estéticos.

José Guilherme Merquior, destacando o lugar marginal de Murilo Mendes na tradição dominante da lírica de língua portuguesa, assinala o quanto sua poesia é deflagradora de um espanto, uma perturbação capaz de pasmar até mesmo seus leitores mais “armados”, como foi com Mário de Andrade.¹⁴⁵ É que, como assinala o crítico:

A audácia de suas imagens, o feitio irreduzível de seu ritmo, a violenta frequentação do visionário de onde brotam ambas essas características, e a conjugação impassível, de uma absurda naturalidade, com que a plena fantasia e o mais vulgarmente cotidiano se entrelaçam em seu verso – tudo isso foge à média de uma tradição convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação.¹⁴⁶

Permeada de tensões, ambivalências, irregularidades que fugiriam à média da tradição, a poesia de Murilo Mendes não apenas assombrava (como supõe Merquior), mas incomodava mesmo. E isso podemos sentir nas notas de Mário de Andrade e de Álvaro Lins, dois de seus primeiros comentadores, que justificam o desarticulado da expressão, nessa poética, pelo que entendem ser uma “fraqueza da forma”, determinada por uma “falta de artesanaria” e de “domínio rigoroso das palavras”.

O que essas avaliações não supõem é que a força da forma nessa poesia, o gesto fundador de sua artesanaria, está justamente na contestação, na confrontação com esses regimes de criação opressores em seu âmago, porque votados ao estabelecimento de uma ordem que submete a coisa ao domínio daquele que para ela se volta. Como dirá o próprio Murilo Mendes, no poema “Novíssimo Orfeu”, de *As metamorfoses*: “A poesia sopra onde quer”,¹⁴⁷ resistindo, desse modo, a qualquer movimento, seja do próprio poeta ou do leitor, que visa lhe impor um direcionamento específico.

Conjecturando melhor os termos dessa ordem, esse regime contra o qual Murilo então se investe e o qual seus críticos tentam lhe impor, podemos recorrer a Theodor Adorno na problematização aguda que ele promove dos fundamentos da teoria estética. Na mesma linha de Iser, que fala de uma “estrutura defensiva” na base da exegese

¹⁴⁵ MERQUIOR. In: MENDES, 1976, p. xi.

¹⁴⁶ MERQUIOR, 2013, p. 71.

¹⁴⁷ “Novíssimo Orfeu”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 361.

clássica, Adorno confere a “mecanismos de defesa” a “intolerância contra o ambivalente”, que funda a objeção às dissonâncias que marcam a arte modernista:

A atitude em questão é da *intolerance of ambiguity*, intolerância contra o ambivalente, o que não pode subsumir-se de modo impecável; finalmente, intolerância contra o que é aberto, o que não é previamente decidido por uma instância, contra a própria experiência.¹⁴⁸

E essa intolerância dirige não apenas a tendência a objetar as obras que ostentam a dissonância, mas também, a busca por resolver os impasses na obra implicados, relevando o que escapa ao regime que se segue. É o caso da linhagem crítica votada à determinação de um princípio de unidade, ordem e conciliação a ensejar uma espécie de “solução” para os “problemas” presentes na poética muriliana. Como assinala Adorno, esse modelo de interpretação interessado em resolver os enigmas da obra, em desvendar sua “verdade oculta”, perde de vista a dimensão do quanto essa arte (essa poesia, nesse caso) está o tempo todo a escapar da evidência. “Não há enigma a resolver, trata-se apenas de decifrar a sua estrutura”, isto é, “a razão da sua insolubilidade”, diz-nos o pensador judeu-alemão.¹⁴⁹

Adorno vai fundo na problematização desses regimes artísticos e interpretativos apontando a própria conciliação e a harmonização como atos de violência, visto que reduzem o múltiplo à unidade e subtraem à coisa o que ela tem de heterogêneo, de absurdo e de contraditório. Em contrapartida, ao escamotear a manifestação dos conflitos e impasses que permeiam seu gesto, essa arte e sua exegese correspondente passariam ao largo das tensões que fundam a própria experiência.

Na beleza imperturbada, o que lhe resiste seria totalmente pacificado e semelhante reconciliação estética é mortal para o extra-estético. É a tristeza da arte. Cumpre irrealmente a reconciliação ao preço da reconciliação real. A última coisa que ela pode fazer é o lamento pelo sacrifício que oferece e que é ela própria na sua impotência.¹⁵⁰

A poesia de Murilo Mendes, conforme propomos lê-la, funda em suas próprias irregularidades a expressão de uma experiência humana emperrada em meio a conflitos

¹⁴⁸ ADORNO, 2008, p. 180.

¹⁴⁹ ADORNO, 2008, p. 189.

¹⁵⁰ ADORNO, 2008, p. 87.

e aflições. Ela faz de seu próprio sacrifício essa sua potência, marcando em sua linguagem e forma a insolubilidade dos impasses que subsumem ao seu fazer.

Em suma, a tensão, a descontinuidade, a irregularidade, a desarmonia (os aspectos básicos dessa poesia), se olhados para além de um olhar esteticista, podem ser tomados como valor de expressão – e por conseguinte estético – fundamental dessa poética. Por eles, a poesia muriliana promove tanto a contestação da ideia tradicional da arte como criação da perfeição mediante o apagamento dos aspectos que denotam os impasses nela envolvidos quanto a imposição de uma experiência alienada – porque muda em relação aos impasses da vida.

“Noturno resumido”, que integra o primeiro livro de Murilo Mendes, articula bem esses sentidos, na medida em que nos apresenta o poeta, em seu processo de criação, envolvido com o emaranhado de acontecimentos que complexificam a vida. A criação, em sua própria fatura, trará as marcas desses atravessamentos, assim mostrando a impossibilidade de constituir-se como uma “obra prima”:

Noturno resumido

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou 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.¹⁵¹

¹⁵¹ “Noturno resumido”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 89.

Seguindo as marcações do que se insinua no título e depois no fecho, a composição que temos acima constitui uma espécie de “resumo” de uma noite inteira passada em branco pelo poeta enquanto tentava criar um poema. Como o que proporciona o alcance da “obra-prima” não se lhe oferece (a alta inspiração, digamos), o que ele consegue é este apanhado descontínuo dos diversos esboços de uma visão da noite que vive. Ou, lendo de outro modo, como não consegue escapar aos condicionamentos da noite, a estes o poeta se entrega, tomando-os como a matéria amorfa de sua elaboração final.

Temos, então, para dizer com Maurice Blanchot, que “a poesia não se dá ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se”.¹⁵² Ela depende dele, sim, para vir a objetivar-se em palavra e em forma poética, mas essa dependência não torna o poeta “senhor do que busca mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente”.¹⁵³ Escapando ao domínio de um saber e um fazer rígido, determinado, a poesia coloca tudo – o poeta, seu gesto criador e também o mundo, a partir de cuja visão ela então se insinua – em questão, isto é, em hesitação, provocando um obstáculo à sua própria consecução.

No poema, a procura da alta poesia é frustrada não apenas pela fatalidade de um acaso (o tinteiro que cai e suja os dedos do poeta), mas antes por uma série de fatores que escapam ao domínio do poeta e que pertencem à sua realidade mais imediata. Nesse sentido, podemos dizer que, nesse poema, Murilo (ou o poeta que ele simula) tem como fonte de inspiração não uma dimensão etérea, permeada de musas e deuses imaginários (aliás, como viu Merquior, as musas que aparecem na obra muriliana são essencialmente “terrenas”¹⁵⁴). Seguindo o que também assinala Merquior quanto a “um constante impulso de estar no mundo” da parte de Murilo, digamos que esse poema mostra o quanto o exercício poético do autor era extremamente marcado pelas múltiplas e entrecortantes referências da realidade imediata.

Seriam essas referências: o trabalho duro do homem comum (que constrói as casas em que o pessoal dorme), junto ao qual se suspende a noite; a dificuldade material que determina o descanso desconfortável dessas pessoas; até os dilemas pessoais, como da “moça sestrosa” e de seu namorado que se atirou dum quinto andar (“todos têm a

¹⁵² BLANCHOT, 1987, p. 83.

¹⁵³ BLANCHOT, 1987, p. 83.

¹⁵⁴ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 13.

vidinha deles”); e, ainda, os signos do advento da modernidade: o “automóvel gostoso” (modernidade histórica e social) e o cubismo (modernidade artística). Esses fatores que compõem a realidade increpam a consciência do poeta e se põem a intervir no seu processo criativo.

Mas, tendências estéticas díspares por ele também se disputam: a matriz romântica, sugerida por uma de suas metáforas primordiais, a lua, e os manifestos de arte moderna, que marcaram a arte europeia e a brasileira nas primeiras décadas do século XX, põem-se a “brigar” no poema ainda “em branco”, isto é, na consciência criativa do poeta. Isso deixa marcado uma compreensão crítica do processo de criação: ele não se dá pela determinação prévia de uma única e dominante orientação estética, mas pelo cotejo tenso entre signos distintos da tradição, o que poeta tem por referência do que leu, antes e no contexto da produção.

Por fim, temos a atravessar a noite e o poema a “soma de sambas” que o poeta estava a ouvir. Essa é uma referência duplamente importante, primeiro porque dá a ver o poeta imerso em um ambiente distinto do habitualmente concebido para a criação lírica: não é no silêncio, mas sim em meio ao tumulto de sons e ritmos que caracteriza o samba (gênero em ebulição no Rio de Janeiro dos anos 1920) que ele então se põe a escrever; segundo, porque evidencia o quanto sua criação, dizendo com T. S. Eliot, se alimenta da “fala comum de sua época e de seu lugar”.¹⁵⁵ Daí, termos como característica também da composição que devém como produto dessa criação o entrecortado de notas, vozes, compassos, tal como é no samba. Isso pode ser verificado no jogo aleatório entre frases longas e curtas e na distribuição irrefletida dos acentos, mais conforme o ritmo da conversação do que da versificação.

Esse primado da descontinuidade e da irregularidade pode ainda ser discernido no plano imagético da composição, em que domina uma superposição de “quadros” (à maneira dos *tableaux* de Baudelaire) mas inacabados, retratando pontos distintos da cidade na noite da criação: veja-se, na primeira estrofe, como da “bruta mão” que constrói as casas temos uma vaga indicação, porque a ela sobrepõe-se a imagem das pessoas dormindo atravessadas na cama; o mesmo na estrofe 3, em que a vizinha na janela mal se insinua já somos levados à visão de seu namorado jogando-se do quinto andar do prédio. Assim é que, à maneira de um quadro composto a partir da montagem

¹⁵⁵ ELIOT, 1972, p. 51.

surrealista, justapondo planos díspares, o poema traça-nos uma visão confusa de uma realidade assim mesmo marcada, porque constituída de múltiplos e desarticulados aspectos.

No plano da estruturação, a matriz surrealista estaria também implicada, erigindo-se o poema a partir de uma superposição heterométrica de versos, aliada a uma significativa discrepância tópica entre as estrofes. Como uma colagem de recortes descontínuos do que proveio em sua criação, a composição, como dizem os versos finais, mancha-se de irregularidades, sobre as quais atuam mais a fatalidade com que se projeta a matéria em elaboração (metaforizada pela tinta) do que a ação consciente do poeta (seus dedos). Por se tratar de uma matéria convulsa, ainda indeterminada, resulta o processo de criação aberto, marcado por uma impossibilidade de acabamento, impossibilidade de imposição formal à coisa que se mostra, em seu âmago, amorfa.

À luz de uma visão esteticista, o poema de Murilo Mendes pode afigurar-se uma criação mal-sucedida, faltando-lhe a unidade de perspectiva, o equilíbrio de tom, ritmo e enunciação e o acabamento dos versos e das estrofes, requerido pelas regras do “bem-fazer poético”. Mas, do ponto de vista de um lirismo menos determinado, são esses aspectos valores de expressão riquíssimos, porque dão a ver em sua própria figuração a matéria que o forma: o desconcertado do mundo (a noite, a cidade), o desconcertado da subjetividade lírica, o desconcertado da criação. Mais precisamente, dão a ver a situação dilemática, de *crise* mesmo, que subsume à experiência poética, assim assumindo ela um valor *crítico*: o de *dramatizar* a crise da experiência existencial e histórica pela “crise na qual está em jogo o modo de existência do verso, metonímia do gênero”, como viu Siscar a respeito de Mallarmé.¹⁵⁶ Ou, tendo Murilo Mendes por horizonte, trata-se aí de: *dramatizar* a crise do modo de existência *estética* do verso, estabelecendo um nexo entre a *crise do verso* (ou “*crise de versos*”, como prefere Siscar), o que significa “uma irritação *do verso*, dentro do verso, e a propósito dele”,¹⁵⁷ e a *crise de nervos*, a perturbação sentida pelo sujeito ante uma realidade multifacetada e complexa.

Desse modo, a dificuldade de dar forma à complexa teia de recortes que advêm como matéria da composição decorre, antes, da dificuldade de processamento por parte da percepção do que é manifestado por essa matéria poética: os dados referentes de uma

¹⁵⁶ SISCAR, 2010, p. 75.

¹⁵⁷ SISCAR, 2010, p. 107.

realidade confusa, permeada de atravessamentos e volubilidades. Digamos, então, que o que está em causa no problema da inabilidade técnica do artista, nos últimos versos assinalada (e avaliada pelos críticos de Murilo, posteriormente), é justamente o impasse colocado à elaboração artística pelo agônico da experiência histórica. O ato de compor um poema deixa de ser o de impor a uma matéria amorfa e em ebulição uma ordem acabada, harmônica e perfeita, mas, para dizer com Blanchot, o de “apresentar, quer dizer (finalmente) dar forma a esta irregularidade fundamental”;¹⁵⁸ em outros termos, o de constituir uma forma capaz de comunicar a experiência, comunicando também o que há nela de fatalidades, imposturas e tensões.¹⁵⁹

Nesse sentido, compor um poema é dar-se ao risco, ao constrangimento da impotência, fazendo também dos obstáculos uma potência expressiva. E é, então, que o poema se faz mediação com o campo da experiência histórica: nele, o poeta não pode subtrair nada de sua relação com o mundo, nem as fatalidades, nem as ingerências; com isso, tem a possibilidade de vir a experimentar tudo, assim como a de tudo dizer, nem que seja por contradições e lacunas.

1.4. Uma bagunça transcendente

A concepção, no tópico anterior observada, da forma poética como bem realizada apenas se concisa e acabada, denotando um “controle eficiente” do poeta sobre as palavras e os referentes de seu poema, repousa numa noção de sujeito como detentor de um domínio sobre si mesmo, um sujeito autossuficiente e autocentrado, capaz de manter o comando de suas representações. Se, como vimos pela análise de “Noturno resumido”, a estética que tem por base tal premissa encontra na poesia de Murilo Mendes (especialmente a dos primeiros livros) uma forte contrariedade, é porque nesta impera uma errância subjetiva de base, que supõe uma subjetividade em transe, dispersa em planos descontínuos. Ou seja, se no processo de composição devém a “colaboração fatal e inesperada” do descontínuo, do heterogêneo e do contraditório é porque “a voz do poeta não é sua”, ou pelo menos, não é una e autodeterminada.

¹⁵⁸ BLANCHOT, 2010, p. 141.

¹⁵⁹ Em “A poesia e o nosso tempo”, Murilo Mendes afirma: “Não considero o artesanato literário um fim em si, mas um meio de comunicação escrita”. (In: MENDES, 2014, p. 251)

Para fechar a discussão que propomos para este capítulo, voltada para os aspectos e sentidos de base da poética agônica de Murilo Mendes, nos dedicaremos, neste tópico, à questão do sujeito, elementar em toda obra lírica. Mais precisamente, tentaremos mostrar que, na poesia em questão, a dispersão e a descontinuidade que caracterizam o poema no plano da forma estão em relação direta com a expressão de uma subjetividade dilacerada e conflituosa, vincada entre anseios vários e opostos.

É recorrente, na poesia muriliana da primeira etapa, a expressão de um sujeito múltiplo e desarticulado, em luta com o mundo e consigo mesmo. E, nessa confrontação, sempre aparece o motivo do duplo ou da “alma numerosa”, feita da “luta entre as construções do meu espírito”.¹⁶⁰ Murilo exprime, com essa proposição poética, um sujeito constituído por diversas faces e facetas, por múltiplos e desarticulados eus, que lhe assaltam de todos os lados e o lançam para fora de si mesmo:

Múltiplo e desarticulado, longe como o diabo
nada me fixa nos caminhos do mundo.¹⁶¹

Em “Corte transversal do poema”, composição também do primeiro livro, essa errância e desarticulação assumem uma dimensão ainda mais radical, indo ao ponto da desarticulação total do sujeito, como também de sua enunciação (e conseqüentemente do poema):

Eu sou o olho dum marinheiro morto na Índia,
um olho andando, com duas pernas.
O sexo da vizinha espera a noite se dilatar, a força do homem.
A outra metade da noite foge do mundo, empinando os seios.
Só tenho o outro lado da energia,
me dissolvem no tempo que virá, não me lembro mais quem sou.¹⁶²

Como bem viu Murilo Marcondes de Moura, em comentário a esse poema, o movimento contínuo e erotizado do sujeito pelo espaço múltiplo e desarticulado do mundo implica na “dissolução final da identidade”, “ou talvez uma dilatação desmesurada desta” (esta segunda hipótese é a que preferimos). E essa desarticulação afeta, também, a própria configuração do poema, que se apresenta, igualmente, como

¹⁶⁰ “Alma numerosa”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 107.

¹⁶¹ “Cantiga de Malazarte”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 96.

¹⁶² “Corte transversal do poema”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 116.

um “corpo essencialmente heteróclito, de modo que ele é o lugar de insólita e complexa composição”.¹⁶³ Nessa nova figuração, o sujeito e seu poema mostram-se tocados pela desordem, ou melhor, pelos poderes disruptivos da experiência poética. Esta funda um movimento da subjetividade junto ao movimento das palavras e dos sentidos que elas envolvem. Constituem-se, então, o sujeito e seu poema como “matéria em convulsão ardendo para se definir”;¹⁶⁴ matéria em ebulição, refratária à sua submissão a um princípio de unidade e de conciliação.

Temos, então, que as discontinuidades e a indeterminação formal que caracterizam a poética muriliana e que foram vistas pelos primeiros críticos do poeta como “descuido com os problemas da forma”, precisam ser pensadas em relação com a questão do sujeito que nela se apresenta. Esta discussão envolve tanto a ideia de lirismo que subjaz a esse regime de expressão quanto a ideia de subjetividade que fundamenta tal proposição lírica.

Constituí esse um debate que recupera o problema, aqui ainda não levado adiante, da poesia de Murilo Mendes como fundada mais no lirismo do que num trabalho de arte, tal como denunciado por Mário de Andrade. Recobrando as palavras do poeta-crítico: essa é uma poesia que “se conserva mais dentro do lirismo que da verdadeira poesia. (...) É uma criação espontânea, derivada de uma fatalidade psicológica, e não de uma intenção artística”.¹⁶⁵

Mário, nessa consideração, tem certamente em vista a noção romântica de lirismo (contra a qual ele e seus companheiros modernistas, aliás, haviam se insurgido): o lirismo como “expressão da subjetividade como tal (...), e não de um objeto exterior”.¹⁶⁶ Essa definição, formalizada por Hegel em sua *Estética*, supõe o poeta lírico como “um mundo subjetivo fechado e circunscrito”, que se imiscui nas “circunstâncias exteriores” apenas com o pretexto de “exprimir-se a si mesmo”.¹⁶⁷ Tal lirismo seria fundado num “estado de alma” (daí Mário falar de “fatalidade psicológica), o qual indica, como assinalava Hugo Friedrich, “distensão, mediante o recolhimento, em um

¹⁶³ MOURA. In: MENDES, 2014, p. 267.

¹⁶⁴ “O homem, a luta e a eternidade”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 108.

¹⁶⁵ ANDRADE, 2002, p. 53.

¹⁶⁶ HEGEL, 1979 Apud COLLOT, 2004, p. 165.

¹⁶⁷ HEGEL, 1979 Apud COLLOT, 2004, p. 165.

espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir”.¹⁶⁸

Friedrich já apontava para como a poesia moderna é refratária a essa “intimidade comunicativa”, com o eu pessoal do poeta nela participando mais como “inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo”.¹⁶⁹ A subjetividade está aí implicada, não como estado de ânimo, mas como um complexo de vozes que se atravessam e atravessam o poema, transformando-o pela força de sua fantasia e linguagem.

Michel Collot, em seu ensaio “O sujeito lírico fora de si”, aborda esse outro lirismo, redefinido, pela hipótese de que nele o sujeito lírico não constitui uma instância alojada em sua pura interioridade, mas um ser em transe, num movimento constante para “fora de si”. Esse movimento implica dois sentidos primordiais:

Estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, a partir daí, ser projetado em direção ao exterior. Esses dois sentidos da expressão me parecem constitutivos da emoção lírica: o transporte e deportação que porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si.¹⁷⁰

Collot recobra uma série de formulações filosóficas ou teóricas sobre o lirismo ou a linguagem que intuem esse caráter excêntrico do sujeito lírico. A primeira que cita é a visão de Platão do sujeito lírico como aquele que não se possui, “na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira”.¹⁷¹ Seriam essa “possessão” e esse “desapossamento” uma ação conferida a um Outro, podendo ser este o próprio canto, “que mais se apodera do poeta do que dele próprio emana”.¹⁷² Nesse sentido, haveria uma “passividade fundamental na posição lírica, que pode ser similar a uma submissão”.¹⁷³

Estariamos, com esse aspecto, próximos da compreensão de Mário quando ele

¹⁶⁸ FRIEDRICH, 1978, p. 17.

¹⁶⁹ FRIEDRICH, 1978, p. 17.

¹⁷⁰ COLLOT, 2004, p. 166.

¹⁷¹ COLLOT, 2004, p. 166.

¹⁷² COLLOT, 2004, p. 166.

¹⁷³ COLLOT, 2004, p. 166.

afirma ser a criação de Murilo mais determinada por uma “fatalidade psicológica” do que por uma “intenção artística”. Acontece que, como argumenta Collot agora evocando Merleau-Ponty e Paul Ricoeur, esse Outro (o tempo, o mundo, a linguagem, o próprio canto) pelo qual o sujeito é rendido constitui o outro de si mesmo, seu outro radical. “Eu é um outro”, diz-nos Rimbaud. Nesse sentido, trata-se de um movimento duplo de “inclusão recíproca” entre uma ação que é sua mas que lhe é imprópria, por um corpo que lhe pertence mas de fora.

A compreensão dessa expressão lírica pautada na intersecção entre o eu e seu outro (a “luta entre um homem acabado/ e um outro homem que está andando no ar”, de que nos falava Murilo Mendes no poema “A luta”) pressupõe uma nova interpretação do sujeito, conjecturada já pelo pensamento contemporâneo, como salientado por Collot. Buscando descortinar melhor os termos dessa proposição, sairemos um pouco dos limites da abordagem impetrada pelo referido autor francês, recorrendo à revisão aprofundada que realiza Luiz Costa Lima da noção de sujeito no pensamento ocidental.

Costa Lima desenvolve esta discussão dentro do quadro central de sua obra teórica, voltada para a problematização do conceito de *mimesis*. Partindo da premissa de que “a *mimesis* nasce de uma impulsão, da necessidade de uma ‘identidade subjetiva’”,¹⁷⁴ o teórico conjectura que a manifestação de uma subjetividade dilacerada, em trânsito por diversos planos, como a que funda a modernidade (e a poesia de Murilo Mendes, como vimos), suscita um processo mimético também caracterizado por um movimento desordenado e descontínuo. Tal como afirma em *A ficção e o poema*: “É mesmo porque o homem, como se sabe por Arnold Gehlen, não tem uma territorialidade própria, sendo, por isso, ‘aberto para o mundo’, que a propagação mimética não tem limites”.¹⁷⁵

Embora presente em toda a obra madura do autor (cujo marco inicial é o livro *Mimesis e modernidade*, de 1980), a relação entre sujeito e *mimesis* é formulada com maior detalhamento em *Mimesis: desafio ao pensamento*. Nesse livro, Costa Lima empreende uma reconsideração da *mimesis* situando o “seu ponto de partida” não mais nas “incitações da realidade”, mas sim como “busca de constituição da identidade subjetiva do agente – *i. e.*, de cada ser humano”.¹⁷⁶

¹⁷⁴ COSTA LIMA, 2014, p. 109.

¹⁷⁵ COSTA LIMA, 2012, p. 24.

¹⁷⁶ COSTA LIMA, 2014, p. 26.

A problemática já aparecia em *O controle do imaginário*, onde é mostrado que, com o advento da Idade Moderna, a noção de razão passa a ocupar o lugar que antes era da Cosmologia Cristã na dominação do imaginário, no veto à ficção. A razão, como faculdade viabilizadora do conhecimento do verdadeiro, submeteria o imaginário a um princípio de realidade no qual não estaria suposta a produção de diferença, *i. e.*, a produção de realidades outras, distintas dos modelos prefixados. Emerge, ao mesmo tempo, uma noção de sujeito como centrado em si mesmo e vigilante em relação à sua própria subjetividade. Essa noção de sujeito possibilitaria o estabelecimento da concepção vigente da *mimesis* como *imitatio*, *i. e.*, como mera reprodução de uma realidade primeira. Com o suporte da *imitatio*, a subjetividade só poderia se manifestar desde que ajustada a modelos aceitáveis pelos doutores e leigos, pelos humanistas e os representantes do pensamento eclesiástico. “A *imitatio* deveria ser um mecanismo de controle da subjetividade individual e de sujeição do ficcional a modelos legitimados”.¹⁷⁷

Equivalente a uma “razão forte” (controladora do imaginário, como já vimos), esse sujeito, que o teórico intitula de *sujeito solar*, se define como um “sujeito central, capaz de modelar e manter o comando de suas representações”. Seu estabelecimento, no pensamento ocidental, se dá por meio do *cogito* cartesiano, conjugado “à razão, em detrimento da imaginação e dos sentidos”.¹⁷⁸ Conforme Costa Lima, essa centralidade do sujeito em Descartes

tinha como corolário a segurança das representações. Para que elas alcançassem esse status, tinham de se submeter a duas condições: 1) não serem tocadas por afetos, não se confundindo com as “images”; 2) serem passíveis de um tratamento geométrico. Apenas uma podia então ser a linguagem salvadora: a matemática. Em troca, a linguagem, enquanto verbal, era uma *Donna móbile*, confiável apenas quando, excepcionalmente, se desfizesse de seus atavios em favor das unívocas figuras geométricas.¹⁷⁹

Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, Costa Lima apõe a essa noção dominante de sujeito (o “sujeito solar”) a ideia de um “sujeito fraturado”, constituído, segundo ele,

¹⁷⁷ COSTA LIMA, 1984, p. 28.

¹⁷⁸ COSTA LIMA, 2014, p. 69.

¹⁷⁹ COSTA LIMA, 2014, p. 151-152.

de “uma multiplicidade de fraturas”, ou uma “multiplicidade de eus distintos”.¹⁸⁰ Para se ter uma dimensão mais precisa do que se coloca sob essa proposição, tenhamos em vista o que o autor afirma em outro livro, mais tardio (*História. Ficção. Literatura*). Por estas palavras, vemos que se trata com essa noção de múltiplos eus de “discursos diversos” e “entre si discrepantes” que o sujeito internaliza ao longo da vida e que dividem seu interior:

Não é um Outro onívoro que me subtrai de minha individualidade. Esta se dispersa na diversidade de discursos que internalizo. Toda “instância discursiva” atualiza uma *modalidade discursiva*. Sabemos com Benveniste que a instância discursiva permite que o sujeito se manifeste. Mas a derivação do discurso ou modalidade discursiva tem um resultado antagônico: só empiricamente o sujeito é uno – tem um nome pelo qual atende; na verdade em sua concretização, mostra-se dividido, fragmentado, dando lugar a peças dissonantes ou até cacofônicas.¹⁸¹

Seguindo um pouco a história do pensamento ocidental, o teórico percebe a emergência desse sujeito fragmentado nas frestas da teoria da representação cartesiana mesma (como vimos, fundadora do “sujeito solar”), na contradição que nela se insinua entre a imortalidade da alma e o *cogito* finito, ou seja, limitado. Mas, é em Kant que ela teria mais se insinuado, mesmo com o filósofo pensando ainda a razão humana como detentora de todos os aportes possibilitadores da apreensão do mundo. Acontece que, no pensamento do filósofo alemão, o sujeito não é mais compreendido como substância, mas sim como uma consciência, sendo, portanto, móvel. E, nessa mobilidade inerente, está suposta uma subjetividade aberta para a transformação, para a identificação com outras formas de experimentar o mundo e a si mesma.

Chegando a Freud, Costa Lima especifica a noção de *sujeito fraturado* que propõe, e conjectura um conceito de representação que lhe seja correspondente: a *representação-efeito*. O sujeito excentrado, não encerrado em uma superfície consciente, mas a envolver “uma parte pré-consciente e outra inconsciente” abre a perspectiva para uma forma de representação não pautada no domínio de uma semelhança, mas de uma flagrante diferença do eu para consigo mesmo. Assim é que nos termos do teórico:

¹⁸⁰ COSTA LIMA, 2014, p. 112.

¹⁸¹ COSTA LIMA, 2006, p. 75.

a megalomania do sujeito solar entrava em colapso. Em vez de uma intensa centralidade, passa a ser confundido com um palco em que um tênue foco de luz penetra em parte das sombras, dominadoras do resto do espaço cênico. As representações se confundem com essa mescla de luz e sombras. Elas já nada têm de pontuais ou de puramente objetivas, sem que, por isso, se tornem arbitrarias. Ao sujeito fraturado não deixam de pertencer representações pertinentes, conquanto não mais submissas a um cálculo, verificável e incorpóreo.¹⁸²

Eis, então, que à multiplicidade de eus implicados no sujeito como fragmentado corresponderia a indeterminação do sentido no mímema que a partir dele se elabora. A *representação-efeito*, com isso, constitui o modo próprio como esse sujeito se dá a conhecer o *outro* de si mesmo. Esse processo implica, como diz Costa Lima, em um “estranhamento originário”, pelo qual se dá uma “deformação ou truncamento” entre as partes (os diversos eus) postos em relação. E implica, também, em um movimento do sujeito para fora, e isso “sem que o alcançado seja um mero homólogo do que, antes dela, já estava fora, *i. e.*, algo organizado como natureza”.¹⁸³ Nesse sentido, esse outro de si mesmo a que o sujeito advém na *representação-efeito* não se constitui como algo pré-formado, pré-configurado, mas como algo que se forma enquanto se dá o processo.

Esse movimento do sujeito para fora, em direção ao outro de si mesmo (que, no entanto, ainda lhe escapa) está na base do lirismo *transpessoal* conjecturado por Michel Collot, em “O sujeito lírico fora de si”. De acordo com o autor francês, desponta esse lirismo como “um dos modos de expressão possíveis e legítimos do sujeito moderno”, um sujeito que se distingue de um “*eu* que sempre se quis idêntico a si mesmo e senhor de si e do universo”.¹⁸⁴ E neste lirismo (tal como o que também Costa Lima presume pelo conceito de *representação-efeito*) é pela “forma do poema” que o sujeito lírico vem a ser “si mesmo”: “Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema”.¹⁸⁵

Tem-se, com isso, que a expressão lírica constitui-se por uma correspondente

¹⁸² COSTA LIMA, 2014, p. 105.

¹⁸³ COSTA LIMA, 2014, p. 146.

¹⁸⁴ COLLOT, 2004, p. 166.

¹⁸⁵ COLLOT, 2004, p. 168.

“inflação” da subjetividade (que não é, necessariamente, a do artista, como supunha Mário de Andrade a respeito da poesia de Murilo Mendes¹⁸⁶) junto aos recursos da linguagem e da forma. Sendo a linguagem o corpo primordial pelo qual essa produção de um “eu que é outro” se efetiva, ela se faz, então, igualmente marcada por esse regime de errância e desarticulação pelo qual o sujeito nela assoma. Como diz Collot, evocando a poesia de Rimbaud, é por meio de uma intervenção na língua, lançando-a ao delírio, ao transtorno da relação signo e significado, que o sujeito vem ao acesso desse outro que é ele mesmo, na matéria do poema. “Perdendo o controle de sua língua e seu corpo, ele se encontra. Objetivando-se nas palavras e nas coisas ‘inauditas’ e ‘inomináveis’, ele se inventa sujeito”.¹⁸⁷

Na poesia de Murilo Mendes, como viemos tentando mostrar, temos fundamentalmente a projeção desse lirismo pautado na expressão de uma subjetividade dilacerada pelo dilaceramento correspondente dos elementos compositivos do poema. Esse lirismo, como dirá o próprio poeta no verso antológico de seu poema “Mapa” (que, a seguir analisaremos), funda um “estado de bagunça” que é, no entanto, “transcendente”. Na confusão das palavras, na confusão de planos, o sujeito embate-se consigo mesmo, com os limites do mundo e com a linguagem. E nesse embate encontra um ponto de abertura, de transcendência para um outro “espaço” de transformação de si mesmo (“Somos outra parte”, afirma Octavio Paz¹⁸⁸).

No poema “Mapa”, de Murilo, deparamos singularmente com esse lirismo convulso, no qual tanto a matéria poética quanto a forma de expressão são tocados por uma agitação fundamental. Com uma alta carga de signos a expressar a experiência subjetiva no contexto da modernidade (experiência que é, como vimos com Costa Lima, de ampliação deliberada da fratura que faz desse sujeito um complexo de eus díspares), esta composição ostenta em sua própria forma e linguagem a tensão e a errância que fundam esse “estado de bagunça” que é, no entanto, transcendente.

Nele, temos o sujeito lírico tentando configurar um “mapa” de sua subjetividade, contrastando um eu unívoco, fechado nos limites de uma identidade prefixada, com um eu em transe, disperso pelos “quatro cantos do mundo”, não inscrito “em nenhuma teoria”. Esse “mapa”, como veremos, é o próprio poema, pelo qual esse sujeito vem a

¹⁸⁶ ANDRADE, 2002, p. 54.

¹⁸⁷ COLLOT, 2004, p. 169.

¹⁸⁸ PAZ, 1999a, p. 323.

dar-se uma figuração. E esse “mapa” (o poema) se constitui por um traçado correspondente ao que caracteriza o território mapeado (a subjetividade): às irregularidades e distensões que marcam o espaço cartografado corresponde o traçado confuso e imperfeito do desenho construído.

Mapa

A Jorge Burlamaqui

Me colaram 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 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
[imaginários,
depois estou com os meus tios 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 canjerês 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 se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...
Viva São Francisco de Assis e vários suicidas e 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, deserto vibrando sobre 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 na praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.¹⁸⁹

“Mapa” foi escrito originalmente nos anos 1920, sob o influxo da primeira geração modernista e das ideias difundidas pelas vanguardas europeias, especialmente o Surrealismo. Foi publicado primeiramente em 1925, na *Revista de Antropofagia*, e depois no livro *Poemas*, de 1930. Bastante longo (57 versos), é uma composição que destoa nesse quesito da maior parte das peças da obra muriliana; mas no tom, na imagética, no ritmo e na exploração temática é um dos poemas mais típicos de toda a primeira fase da poesia do autor juizforano.

Compõe-se de três estrofes, divididas irregularmente no plano da estrutura, mas, marcando momentos distintos da enunciação. Os versos são todos livres e brancos, o que sugere toda uma liberdade no ato criativo. As frases se organizam em períodos compostos e geralmente longos, que se estendem por mais de um verso, marcando, assim, a continuidade do movimento discursivo. Mas, se observarmos atentamente, essa continuidade está o tempo todo em choque com a descontinuidade, dado que as frases se quebram de um verso para o outro, dando o efeito de um discurso a se travar em sua própria engrenagem. Angulosos, esses versos configuram um “espaço” cheio de curvas e de fronteiras (primeiro demarcadas, depois suplantadas) por onde percorre a enunciação.

¹⁸⁹ “Mapa”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 116-117.

Também participam do processo compositivo o ritmo descompassado, cheio de pausas e retomadas bruscas e de impulso dinâmico e enérgico. Os sons e o andamento rítmico do poema dão expressão à energia intempestiva com que o sujeito lírico se exprime. Além disso, eles contribuem para a compleição do aspecto dissonante do poema, fazendo com que nele domine, desde o plano material da linguagem, a impressão de uma tensão implosiva. Também as imagens encarnam o princípio da errância e do conflituoso. Entre familiares e imprevistas, elas demarcam a superposição de realidades díspares e nos fazem sentir o deslocamento experimentado pelo sujeito lírico em relação a si mesmo e em relação ao mundo.

A imagem inicial do sujeito como colado no tempo e como “preso” a um “corpo desconjuntado” faz pensar nas barreiras colocadas à “espiritualidade elástica” e ao anseio de ultrapassar todos os limites, dos quais fala Mário de Andrade. Temos, assim, a descontinuidade do próprio corpo do sujeito lírico, como a do tempo (dividido entre passado, presente, futuro), como limites colocados contra o desejo do sujeito de extravasamento para outras realidades, outros mundos. A totalidade, por mais que ansiada, mostra-se impossível, e por mais que impossível é profundamente ansiada – uma ambivalência que se mostra central.

A imagem do corpo “desconjuntado” prepara a mais forte: a do eu como um espaço fechado em suas fronteiras: “Estou/ limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,/ a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação”. Essas fronteiras, como podemos observar, têm o estatuto de discursos ou doutrinas que influíram na formação da identidade do sujeito, mas que foram conformados dentro da imagem de um eu único e unitário, o que nos faz lembrar da afirmação de Costa Lima de que ser o sujeito fragmentado implica em ser ele, em seu eu interior, ocupado por discursos entre si discrepantes.¹⁹⁰

Voltando ao poema “Mapa”, podemos observar como naqueles 3º e 4º versos a configuração da “territorialidade” do sujeito dialoga com essa ideia da subjetividade como constituída por “fronteiras de discurso” entre si discrepantes, mas que se conformam dentro da imagem de um sujeito uno, dentro da imagem de um “território” demarcado e protegido de forças estranhas. Ao interrogar-se, ao colocar-se no curso da linguagem (com seus afetos e representações imaginárias), o sujeito se percebe como

¹⁹⁰ COSTA LIMA, 2006, p. 75.

um “corpo desconjuntado”, composto de outros eus, impedidos de manifestarem-se.

A partir do momento em que se rompe com o “controle eficiente” do sujeito sobre suas representações, aquela desordem temida pela “razão forte” irrompe e quebra com a estabilidade que mantinha as vozes do corpo e da imaginação (dos outros eus) abafadas. Temos, aqui, o momento crítico do poema, em que tanto ele – em sua forma – quanto o sujeito e o mundo são tocados por um princípio de confrontação que os leva ao desconcerto total. Desconcerto, inclusive, de toda tentativa de se definir esse sujeito, de se estabelecer para ele um regime específico e um espaço demarcado, como faz a própria teoria moderna, que, ao mesmo tempo em que libera o sujeito dos limites da “interioridade”, praticamente o fixa “fora de si”. Ao dizer “não me inscrevo em nenhuma teoria”, o sujeito lírico de “Mapa” aponta para além até mesmo dessa perspectiva, afirmando a subjetividade como multiplicidade e desconexão sempre problemáticas, que embaralha as categorias do dentro e do fora, do eu e do mundo.

Sebastião Uchoa Leite leu esta composição como “um verdadeiro manifesto do desconjuntamento das coisas do mundo”.¹⁹¹ Preferimos lê-la também como “manifesto do desconjuntamento” do sujeito lírico e do poema, o que nos dá ensejo para pensar, em novos termos, a matriz agônica dessa poética. O que, para nós, se insinua neste poema é a constituição tanto desse sujeito quanto do poema a partir de uma multiplicidade de vozes, que se destacam e se convulsionam dentro de cada um deles. E o primeiro efeito dessa convulsão de vozes é o embate do sujeito consigo mesmo (com as fronteiras que lhe impõem a imagem de um espaço subjetivo limitado, isto é, unitário). Mas, além de um único corpo (e “desconjuntado”), há também a imposição de uma única vida (“me pregam numa cruz”), impedindo o movimento para planos fora dos fixados no mundo. Nos versos seguintes, a revolta contra esses limites se agudiza e batalhas são travadas no anseio de superar as determinações impostas. Agora, já não é mais apenas o tempo o “algoz” do sujeito, o mundo fora (o espaço) também é uma barreira que precisa ser transposta. E eis que o “mapa” começa a se desarticular. Investindo-se contra si mesmo, mas também contra o espaço e o tempo, o sujeito lírico lança-se ao passado e ao futuro e a lugares diversos, ao mesmo tempo.

Esses movimentos tão simultâneos quanto desconexos são, no poema, os do pensamento imaginativo, que, abastecido por um tanto de loucura, se mostra capaz de

¹⁹¹ LEITE, 2003, p. 63.

dividir o eu entre os muitos planos do espaço/tempo do mundo. Inclusive, um dos lugares percorridos nessa movimentação é a fazenda do interior, em que o poeta se vê “às gargalhadas” com seus “tios doidos”. Essa evocação, até certo ponto de matriz autobiográfica, traz referentes importantes para o estabelecimento desse sujeito múltiplo, dividido entre tantos eus e entre tantos espaços que o poema nos apresenta. É que, como nos revela Fernando Fiorese Furtado, em análise da figuração da casa familiar em *A idade do serrote* (obra memorialística de Murilo Mendes), é pelo tio Chicó, portador de doença mental, que “o poeta aprende a desagregação do eu, o teatro do absurdo da condição humana, ainda que num pequeno cenário, pois não desconhece os poderes do homem órfão e mutilado nem a lição da analogia cósmica”.¹⁹²

Junto da loucura, vem a morte, também como limite para a razão, instalar um mundo outro (ressalte-se que Descartes compreendia o *cogito* como finito, mas a alma como imortal, repousando aí a contradição que permitiu a Costa Lima entrever, nas frestas do pensamento desse filósofo, a noção de sujeito como “*fraturado*”). Mas, ao invés de conduzir o sujeito em direção a uma totalidade harmônica, a morte acentuará ainda mais a errância que a imaginação do poeta entrevê no fundo de sua subjetividade e nos planos invisíveis do mundo. Tudo o que é impossibilitado de se mostrar nos limites dessa vida (por ser da ordem do conflituoso ou do fantasmagórico) enfim “transparecerá”, e ainda em sua face trágica e agônica: “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 canjerês do mar, abraçarei as almas no ar,/ me insinuarei nos quatro cantos do mundo”.

Pode-se deduzir desses versos que não apenas a fragmentação do sujeito constitui motivo para essa desarticulação do poema no plano da forma; o modo como esse sujeito experimenta o mundo – um mundo igualmente descontínuo, composto de planos díspares – também traz implicações substanciais para essa poética. Na emergência do imaginário, com a errância subjetiva e esse deslocamento para mundos outros, o poema assume muitas vozes, constituindo-se pelo entrelaçamento entre elas. Assim, se não há uma voz única a enunciá-lo, a dizer-se no poema, não há como pensar em uma instância dotada do controle sobre suas imagens, seus ritmos e a sua extensão discursiva, como exigiam os primeiros críticos de Murilo Mendes. Desse modo, mais

¹⁹² FURTADO, 2005, p. 91. Ver, também, do meu autor, o livro: *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*. Blumenau: Editora da FURB, 2003.

que o informe, o disforme passa a ser a medida de tal poética, expressando, assim, o atordoamento da subjetividade a perceber-se como descontínua e num mundo também tocado pela descontinuidade.

O poema “Mapa”, portanto, figura em sua forma desarticulada a errância e a fragmentação que marcam o sujeito de sua enunciação. Desse modo, mais do que expor uma visão do mundo ou de seu sujeito lírico como fragmentados, esse poema encarna o movimento que vai de um a outro, desfazendo os limites entre a instância subjetiva e a instância objetiva. Ao mesmo tempo, ele mimetiza essa fragmentação, constituindo-se, de fato, como uma tentativa de cartografar um espaço que, movido por um impulso identificatório, tem suas fronteiras rompidas.

No movimento para fora (que é de explosão de um universo subjetivo unitário e de extrapolação dos limites da contingência), um processo mimético se elabora configurando um “mapa” de linhas tortas e fluidas. Esse “mapa” (o próprio poema) não dá a ver um sujeito em si mesmo (um território demarcado); na verdade, ele investe na apresentação das diversas instâncias subjetivas que constituem um eu fragmentado e conflituoso, portanto, distante das noções de “unidade” e “controle” com que a crítica pretendia ver as questões da forma na poesia de Murilo Mendes. A forma, nessa poética, é a que a poesia assume em seus muitos enredamentos por planos múltiplos e díspares, e não a que um processo deliberado de acomodação, adequação a uma ordem determinada, impõe aos signos em convulsiva movimentação.

Esta análise reafirma a matriz agônica da poesia muriliana, que neste capítulo fomos tentando evidenciar principalmente pela colocação das questões relativas à implicação entre o plano dos sentidos e o da forma nessa poética. Essa implicação passa pela emergência de impasses e descontinuidades insolúveis, que tornam a experiência estética conflituosa e dilacerada, tal como o é a subjetividade que no poema se expressa e a relação com o mundo e até consigo que ela, então, estabelece. Ao longo desta tese, os problemas e aspectos aqui levantados serão paulatinamente descortinados, aprofundando nossas análises dos processos estéticos que fundam essa poética e dos sentidos que ela tem por horizonte.

Capítulo 2:

O poema plural

porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador.

(Murilo Mendes, “Microdefinição do autor”)

El hombre es un nudo de fuerzas interpersonales. La voz del poeta es siempre social e comum, aun en el caso del mayor hermetismo.

(Octavio Paz, *El arco y la lira*)

2.1. Um mergulho na multiplicidade

No primeiro capítulo, perseguimos por diversas frentes o problema principal colocado por este estudo: a acuidade de um senso de tensão e de desarticulação tanto na matéria poética quanto na forma de expressão da poesia de Murilo Mendes em seus primeiros livros. Chega o momento, agora, de delinear com mais precisão o quanto o poema muriliano, em extensão à constituição múltipla do sujeito que nele se enuncia, mostra-se heterogêneo, permeado de vozes, perspectivas e referências variadas e simultâneas; e a quais linhas de pensamento ou estéticas correspondem essas vozes, as visões e os signos implicados nessa trama múltipla e heterogênea.

Atendo-nos, neste tópico, ao primeiro ponto indicado, chamamos a atenção para alguns termos da discussão com que fechamos o capítulo anterior: vimos que a poética agônica de Murilo Mendes se funda numa proposição lírica que envolve tanto a manifestação de uma subjetividade dilacerada, constituída por múltiplos e díspares eus em intensa e permanente agitação, quanto um regime de expressão pautado na tensão e dispersão dos elementos formais, dos signos linguísticos e dos campos referenciais. Nessa espécie de “estado de bagunça transcendente”, como o poeta mesmo enuncia em “Mapa”, a heterogeneidade da experiência poética se acentua, lembrando-nos que nela estão implicados direcionamentos vários, que muitas vezes não se submetem a uma depuração sintética, mas sim a um regime de fluxos e contrastes.

Em estudo recente, que serve de posfácio à *Antologia poética* de Murilo Mendes que organizara juntamente com Júlio Castañon Guimarães, Murilo Marcondes de Moura também faz encaminhamentos nessa direção. Bem dentro do modo como, neste estudo, propomos ler a poesia muriliana da primeira fase, o crítico assinala: “Uma maneira, digamos, técnica de avaliar essa multiplicidade é observar o quanto os poemas de Murilo Mendes são compostos a partir da reunião de pontos de vista diferentes, móveis, em que se rejeita qualquer estaticidade”.¹⁹³ Citando composições como “Cantiga de Malazarte”, “Corte transversal do poema”, ambos do primeiro livro do autor, e “Os amantes submarinos”, de *As metamorfoses*, e “Janela do caos”, de *Poesia liberdade*, Marcondes sublinha como o mergulho no “espetáculo múltiplo do mundo” implica na desarticulação do próprio sujeito e do poema (algo que também vimos na análise de “Mapa”). Nosso olhar, querendo ir um pouco adiante, buscará ver como, não apenas o

¹⁹³ MOURA. In: MENDES, 2014, p. 267.

movimento contínuo, mas principalmente a tensão, marcará o modo de relação entre os múltiplos polos implicados. A composição literária, em sua organização formal e na articulação dos planos de sentido vários, funciona como território de encontro, mas, também, de choques e atravessamentos entre vozes e visões várias.

Antes, porém, de adentrarmos nessa discussão ao nível do poema, usemos relacionar essa expressão de um sujeito múltiplo e desarticulado, na poesia em questão, à própria personalidade (humana, intelectual e criativa) de Murilo. Advertimos que, por essa digressão, não seguimos uma visão da lírica muriliana como confessional, fundada no eu empírico do poeta. O eus que encontramos nela projetados são os do autor, mas, ao mesmo tempo, não o são, pelo menos na medida em que ultrapassam a figura de um eu central e uníssono, conforme já discutimos. Como diz Michael Hamburger, “a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos”.¹⁹⁴ E encontramos, na poesia muriliana, eus múltiplos e desarticulados demais, imprimindo gestos diversos e contrastantes demais, para serem colocados sob a ideia de um eu referencial, empírico.

No entanto, o universo pessoal do poeta não deixa de estar implicado em sua criação. Como aventa o próprio Murilo, em seu ensaio *A poesia e o nosso tempo*, a operação poética envolve a exploração das potencialidades da linguagem e uma imersão no inconsciente coletivo, mas também a manifestação das “constelações próprias” daquele que escreve. “A linguagem, ao mesmo tempo que informa o poeta, revela-lhe sua fisionomia pessoal”.¹⁹⁵ E a “fisionomia” dessa poética, tão marcada pelo multifacetamento e a irregularidade, como vimos, coincide bastante com a de seu autor. Murilo Mendes, como testemunhou Antonio Candido, era um “viveiro de contrastes”:

Libérrimo e disciplinado, caprichoso e cumpridor, fantasista e estrito, tudo nele convergia para a divergência. Assim era católico e revolucionário com a mesma naturalidade com que violava as conveniências e respeitava as formas. Se infringia os códigos banais, observava na conduta a mais refinada, embora calorosa polidez, como um aristocrata capaz de criar o escândalo, mas incapaz de perder a linha.¹⁹⁶

¹⁹⁴ HAMBURGER, 2007, p. 115.

¹⁹⁵ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 255.

¹⁹⁶ CANDIDO. In: GUIMARÃES (Org.), 2001, p. 15.

Temos, também, do próprio Murilo Mendes, em seu “Microdefinição do autor” (um texto de 1970, mas que diz muito sobre esse Murilo dos anos 1930 e 1940), a afirmação de seu caráter excêntrico e inconformado, em muito avivado por um interesse congênito pelo múltiplo e o heterogêneo, desmedidamente atraído pela “variedade das coisas, a migração das ideias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história”.¹⁹⁷ Ele se sente contemporâneo de todos os tempos e espaços, partícipe de todos os eventos da história humana (“do último acontecimento mundial ou do acontecimento anônimo da minha rua”), aberto que sempre está a qualquer sinal de vida. “O minúsculo animal que sou acha-se inserido no corpo do enorme Animal que é o universo. Excitante, a minha fraqueza: alimenta-se dum foco de energia em contínua expansão”.¹⁹⁸

Murilo traça, aqui, a imagem de si próprio como um “minúsculo animal” inserido no corpo “enorme” do universo, tentando captar a variedade de aspectos das coisas e pessoas, tentando acompanhar o fluxo intenso e constante das ideias, acontecimentos e afetos e tentando se situar em meio aos tumultos e entrechoques da história. Essa postura supõe uma percepção aguda dos tensionamentos que marcam a experiência com um “mundo desencontrado”, permeado de descontinuidades e contrassensos. E, nessa experiência (que é fundamentalmente agônica, pois), o sujeito é também tocado pela desordem, ao mesmo tempo em que dela faz termo para um conhecimento mais profundo dos interstícios do mundo, de si mesmo e dos outros. É que, como afirma o poeta no final do fragmento acima, sua “fraqueza” (a passividade ante as “potências descontínuas”) constitui, antes, uma força, dando ensejo a múltiplos e surpreendentes movimentos, pondo-se ele a percorrer, pela força da imaginação e da perscrutação crítica, espaços e tempos díspares.

Nesse sentido, é essa uma “excitação” extremamente ambígua, porque pautada em uma forte inquietação ante a volubilidade e a instantaneidade que marcam os processos deste mundo; excitação, ou inquietação, que tem seu tanto de perturbação, como também de fascínio. Até mesmo as belezas provocam nesse sujeito o horror e contribuem para o seu desajustamento interior: “Seria capaz de dar um tiro na cabeça porque não posso suportar às vezes tanta coisa bonita e formidável que vejo na minha

¹⁹⁷ “Microdefinição do autor”, *Poliedro*; MENDES, 2017, p. 10.

¹⁹⁸ “Microdefinição do autor”, *Poliedro*; MENDES, 2017, p. 10.

frente”, diz o poeta em trecho de carta, de 03/02/1931, a Carlos Drummond de Andrade.¹⁹⁹

Essa colocação de Murilo nos remete ao que, em *Filosofía y Poesía*, Maria Zambrano assinala a respeito da relação constitutiva do poeta com a multiplicidade e a heterogeneidade das coisas. Referindo-se ao “dramático conflito” entre poesia e pensamento que marca a história de nossa cultura, a autora espanhola distingue a poesia como uma entrega apaixonada às coisas, implicando, desse modo, em uma experiência de deleite e de tormento, ao mesmo tempo.

Poesia e pensamento teriam uma mesma origem: o assombro, a perplexidade ante a complexidade das coisas. Mas, enquanto que a poesia teria se mantido fiel à primitiva admiração extática, o pensamento teria ido plasmar-se em forma de filosofia sistemática, isto é, em abstração. O filósofo desdenharia o múltiplo e o heterogêneo em nome da unidade, com a qual funda a verdade (excludente e imperativa). O poeta, por sua vez, é enamorado das coisas, de cada uma delas, “y as sigue a través del labirinto del tempo, del cambio, sin poder renunciar a nada”.²⁰⁰ A poesia é mergulho na multiplicidade, la “multiplicidad aparente”,²⁰¹ mergulho na “realidade imediata e convulsionada do universo”, de que fala Merquior a respeito de Murilo Mendes.²⁰² E esse mergulho implica em angústia e tensão, já que ficando no reino das aparências, o poeta se mantém no assombro e na dispersão permanentes. É que “las apariencias se destruyen unas a otras, están en perpetua guerra, quien vive en ellas, perece”.²⁰³ E essa guerra o poeta a experimenta também em sua subjetividade. “Escravo duma infinidade de potências descontínuas do mundo”, como dizia Murilo Mendes, o poeta é, tal como esse mundo, a desordem, o tumulto, a instabilidade. Bem nesse sentido, aliás, veremos Murilo Mendes descrever-se nestas outras linhas de seu “Microdefinição do autor”:

De substrato pagão; covarde; oscilante; incapaz de habitar o faminto, o leproso, o pária; aterrorizado ante a cruz trilíngue – máximo objeto realista – oclusa ao olho dos doutores, travestida pela montagem teatral de Roma barroca-poliédrica; obsedado pelo Alfa e o ômega; bêbado de literatura, religião, artes, música, mitos; imbêbado de

¹⁹⁹ MENDES. In: GUIMARÃES, 1996, p. 18.

²⁰⁰ ZAMBRANO, 1996, p. 19.

²⁰¹ ZAMBRANO, 1996, p. 19.

²⁰² MERQUIOR, 2013, p. 76.

²⁰³ ZAMBRANO, 1996, p. 20.

política, economia, tecnologia; expulso dos teoremas; tachado de analfabeto pelo físico nuclear e pela história, dama agitadíssima; consciente da natureza agressiva do mundo moderno, da espantosa ambiguidade da natureza humana, indecisa entre adorar a matéria ou destruí-la; dinâmico na inércia, inerte no dinamismo sou.²⁰⁴

Com essa caracterização, reforça-se a imagem do poeta como um ser em crise, imagem essa que em termos históricos possui sentidos mais precisos. É que a flutuação e a instabilidade, como intuiu o próprio Murilo Mendes em seu ensaio “A poesia e o nosso tempo”, constituem signos primordiais da vida moderna, aplacando consideravelmente o campo da produção literária. “Compreendo que nos encontramos numa encruzilhada”, afirma o poeta;²⁰⁵ uma “encruzilhada” que supõe uma série de caminhos novos e divergentes ante o problema da crise da espiritualidade (na qual se ancora a poesia analítico-discursiva) num contexto de expansão e supremacia da técnica.

Especulando melhor o teor dessa *crise* do sujeito moderno e de sua expressão na literatura, temos que ela se dá em função, antes, da crise da cultura. Como afirmam Malcolm Bradbury e James McFarlane, “o escritor modernista não é simplesmente o artista libertado, mas o artista sob uma tensão específica, visivelmente histórica”.²⁰⁶ Tal tensão (“específica” e “histórica”) responderia à série de abalos por que passara as bases fundadoras da mentalidade tradicional do Ocidente, entre o final do século XIX e o início do século XX. A sociedade que se urbanizava, se industrializava e se mecanizava radicalmente era a mesma que experimentava novas e confusas formas de relacionamento interpessoal, político, cultural e intelectual, e, por conseguinte, novas formas, também, de expressão e elaboração artística e literária. E, tal como viu Malcolm Bradbury, a complexidade e o conflito serão os signos primordiais dessa nova conjuntura.²⁰⁷

Segundo Bradbury, especialmente o avolumamento do espaço urbano dá ensejo a um ambiente de caos, contingência e pluralidade e, assim, a situações de atrito, transformação e nova consciência, que coincidiriam bem “com o desejo de profundas

²⁰⁴ “Microdefinição do autor”, *Poliedro*; MENDES, 2017, p. 11.

²⁰⁵ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 254.

²⁰⁶ BRADBURY; MCFARLANE. In: BRADBURY; MCFARLANE (Orgs.), 1989, p. 19.

²⁰⁷ BRADBURY. In: BRADBURY; MCFARLANE (Orgs.), 1989, p. 78.

novidades culturais e uma sensação de crise nos valores e expressões, afetando particularmente as artes”.²⁰⁸ Tal repercussão se faria sentir, primeiro, na mente, que assimilaria “esse tipo de tensão totalmente novo”, fazendo-se igualmente complexa e elástica. A mente, por intermédio dessa tensão, experimenta uma espécie de “curto-circuito”, “uma situação de desorientação e pesadelo, percebendo a perigosa e fatídica magia do impulso criativo explorada por forças opostas”.²⁰⁹ Daí, termos na linguagem e na forma da arte modernista – a arte que “responde à trama do nosso caos”, como diz McFarlene – a contingência, a pluralidade e a desordem como signos capitais.²¹⁰

Conforme conjecturado pelo próprio Murilo Mendes, o advento da sensibilidade moderna nas artes brasileiras estaria, também, relacionado a um senso de crise e tensão, cuja extensão seria geral, e não apenas artística. Em páginas de seu *Recordações de Ismael Nery*, o poeta situa entre 1916 e 1930 o momento em que o cenário artístico e cultural brasileiro é abalado pelos “ventos” da modernidade. “Abalado”, porque, segundo o autor, a sensibilidade moderna envolve um efeito de “choque de surpresa”, de espanto; e, por conseguinte, de crise da estrutura cultural e social vigente, assentada em bases retrógradas e conservadoras. Como melhor elucidado por João Luiz Lafetá, o projeto estético do movimento modernista tinha como equivalente um projeto ideológico. A “crítica da velha linguagem pela confrontação com uma nova linguagem” tinha como contraparte a “atualização das estruturas da sociedade brasileira”.²¹¹ Com essa confrontação, o Modernismo de 1920 será um dos movimentos preparadores da Revolução de 1930.²¹²

Porém, o senso de tensão que o Modernismo trazia como marca de sua investida contra a tradição mostrava-se agudo, antes, no seu próprio estatuto interno, isto é, na relação mantida entre os vários grupos ou autores nele vinculados. Muitos embates, devidos não apenas a diferenças de cunho estético, mas também ideológico, foram travados dentro do movimento. Por causa dessas diferenças, José Guilherme Merquior pôde dizer que o Modernismo Brasileiro foi mais um complexo estilístico do que uma escola propriamente, “feito da convivência ou fricção de estilemas tipicamente ‘arte

²⁰⁸ BRADBURY. In: BRADBURY; MCFARLENE (Orgs.), 1989, p. 78.

²⁰⁹ BRADBURY; MCFARLENE. In: BRADBURY; MCFARLENE (Orgs.), 1989, p. 19.

²¹⁰ MCFARLENE. In: BRADBURY; MCFARLENE, 1989 (Orgs.), p. 56.

²¹¹ LAFETÁ, 2000, p. 20.

²¹² Cf.: CANDIDO, 2011.

moderna' com vários traços a rigor bem pré-modernos (porque prolongamentos de formações artísticas anteriores)".²¹³

É possível localizar Murilo Mendes, nesse período que é de sua formação intelectual e poética, no centro da arena em que se dão esses primeiros embates em torno do nosso Modernismo. Isso porque, embora não participando diretamente de nenhum movimento definido, o poeta estava antenado com tudo o que acontecia de novo e a captar, à sua maneira, os influxos de modernidade que vinham de fora e os que se produziam por aqui. Em 1922, ano em que ocorre a Semana de Arte Moderna em São Paulo, Murilo Mendes já vivia no Rio de Janeiro. Em carta a Laís Correia de Araújo, datada de 1 de dezembro de 1969, o poeta declara que acompanhou "com interesse e simpatia" o movimento, mas que não o aderiu publicamente justamente por se encontrar ainda "em regime de 'noviciado' ou aprendizagem".²¹⁴ Mas, no decorrer da década, ele buscará alguma aproximação, publicando poemas nas revistas modernistas de São Paulo *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*, além de em *Verde*, revista modernista de Cataguases, Minas Gerais.

Mas, o vínculo mais estreito que Murilo Mendes estabelece, nesse período, é com o grupo formado, no Rio de Janeiro, em torno do pintor e pensador Ismael Nery. Em reuniões quase que diárias, sob a liderança de Nery, eram articuladas leituras e debates sobre arte, filosofia e ciência. Desse relacionamento, sairá a inclinação demonstrada por Murilo, em sua criação dos anos 30, para com três linhas de pensamento ou estéticas especialmente: o Essencialismo, corrente filosófica criada por Nery e repertoriada pelo próprio Murilo, o Surrealismo, cujo conhecimento o pintor trouxe de uma de suas viagens à França, e o Catolicismo, a que o poeta se converterá, em 1934, por ocasião da morte deste que era seu amigo e mentor. Acrescente-se, nesse quadro de influências, as leituras de obras filosóficas e de religião a que Murilo desde sempre se dedicara; além da convivência literária (remota e profunda) com autores entre clássicos e modernos, tradicionais e iconoclastas, como Shakespeare, Pascal, Góngora, Villon, Leopardi, Dostoiévski, Hölderlin, Baudelaire, Cesário Verde, Mallarmé, William Blake, Rimbaud, Apollinaire, Reverdy e Fernando Pessoa.²¹⁵

²¹³ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 11.

²¹⁴ MENDES, 1969 Apud ARAÚJO, 2000, p. 197.

²¹⁵ Para melhor acesso a esse conjunto de leituras e conhecimentos a pesarem na formação de Murilo Mendes, ver seus textos: "A poesia e o nosso tempo", *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 248-256, e *A idade do serrote*; MENDES, 1997j, p. 893-975.

Não é nossa intenção, por ora, adentrar no universo particular de cada uma dessas influências ou interlocuções (o que faremos mais detidamente no próximo tópico). Importa-nos, por enquanto, apenas indicar o modo complexo com que se situa o poeta, com sua “curiosidade infernal”,²¹⁶ em meio a um cenário de impactantes ocorrências no plano cultural e histórico e de emergência de novas e divergentes perspectivas sobre questões humanas fundamentais; uma situação que é, então, de dilaceração, porque a envolver “múltiplas opções e múltiplos compromissos: com a história e a sociedade, com a responsabilidade ética e religiosa, mas também com a própria individualidade e, sobretudo, com uma estética nova e libertária”.²¹⁷ Essa situação de Murilo, note-se, coaduna-se com a constituição do sujeito lírico de seus poemas, vincado entre múltiplos anseios, perdido entre tantas e contrastantes direções, como viemos mostrando.

O próprio itinerário da obra muriliana, pautado por recorrentes variações de rumo e mudanças, mostrará a força dessas dilacerações no projeto poético do autor, assim tornando-o multifacetado e impuro. Murilo ficará marcado como um poeta permanentemente em metamorfose – imagem que acaba por ser mesmo, como anotou Laís Corrêa de Araújo, inevitável para uma inteligência e uma sensibilidade em confronto tão aberto com um mundo sob o signo do caos e do conflito.²¹⁸ E isso, especialmente na primeira etapa da obra do poeta juiz-forano, em que, como vimos, no início desta tese, pesam as contradições e discrepâncias entre os múltiplos polos, entre as perspectivas díspares.

Em suma, entre os primeiros livros de Murilo Mendes é visível uma *oscilação* por tendências e registros os mais diversos. E essa oscilação sobrevém tanto de um livro para outro, quanto em um mesmo volume, como é o caso paradigmático de *Poemas*, que marca a estreia do autor.²¹⁹ Observando o volume, que reúne composições escritas entre 1925 e 1929, é possível perceber a presença desses discursos no horizonte de criação do autor. Como viu Sebastião Uchoa Leite, esse livro já “coloca as pedras fundamentais de

²¹⁶ MASSI, 1995, p. 321.

²¹⁷ ARAÚJO, 2000, p. 75.

²¹⁸ ARAÚJO, 2000, p. 67.

²¹⁹ Silviano Santiago, em texto que serve de Posfácio à última edição do livro, mostra como a própria organização do volume evidencia o aproveitamento do poeta de diversas correntes de pensamento e estilísticas, como a modernista, a essencialista, a religiosa e mística e a erótica. Cf.: SANTIAGO. In: MENDES, Murilo. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

uma trilha múltipla”, dele saindo “várias direções, mas três básicas: a do poeta crítico-irônico, a do poeta voltado para a cotidianidade e a do poeta voltado para a reflexividade”.²²⁰

Em meio a tantos encaminhamentos acaba a obra de nosso autor por ostentar diversas faces e facetas, como: a de inspiração modernista (na primeira parte de *Poemas*, em *História do Brasil* e em *O visionário*, especialmente), e mais propriamente, a de substrato moderno (própria ao cosmopolitismo que será característico de toda essa fase de sua poética), a surrealista (em *O visionário*, *A poesia em pânico* e *As metamorfoses*, contundentemente), a católica (a partir de *Tempo e eternidade*), a essencialista, a erótica, a cosmológica (essas três a perpassarem esses livros diversos). Tem-se, aí, uma mescla de estilos, numa variedade de registros bastante peculiar, que pode ir do mais grave niilismo à mais sublime esperança, da gravidade mais funda à jocosidade desconcertante, do mais pesado laconismo à mais alucinada expressão e da submissão das “ordens eternas” à subversão mais radical.

Mas, a dicção e o imaginário aí implicados variam a par dos referentes evocados, com a forma do poema cambiando à medida que o sujeito lírico metamorfoseia-se em *personas* diversas, colhidas na literatura, na Bíblia, nos mitos e na história. Possibilitando ao poeta ir além de si mesmo e dos limites de seu espaço e tempo, tais *personas* percorrem universos distintos da cultura ocidental, assumindo voz e corpo plenos de conotação ideológica e estética. Assim, ele é Prometeu,²²¹ e depois Orfeu,²²² é Adão,²²³ Job,²²⁴ Jacob²²⁵ e até o guerreiro Gog, que com seu grande exército ataca a terra de Israel;²²⁶ é Lázaro,²²⁷ é o Filho Pródigo²²⁸ e o Mau Samaritano;²²⁹ é

²²⁰ LEITE, 2003, p. 62.

²²¹ “Novíssimo Prometeu”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 237.

²²² “Orfeu”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 342; “Novíssimo Orfeu”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 361.

²²³ “O primeiro poeta”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 291.

²²⁴ “Novíssimo Job”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 245.

²²⁵ “Novíssimo Jacob”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 251.

²²⁶ “Gog”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 239.

²²⁷ “Lázaro”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 214.

²²⁸ “O filho pródigo”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 231.

²²⁹ “O mau samaritano”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997c, p. 297.

Malazarte²³⁰ e o Coronel Fawcett, explorador de mundos perdidos.²³¹ E será muitas outras *personas*, colhidas, não em narrativas específicas, mas em imaginários e lugares de sentido que nos permitem também identificações várias, como: o emigrante, o exilado, o pastor pianista; o profeta, o impenitente, o condenado, o fanático pela mulher; ainda, o empregado de banco, o operário das fábricas, o amante de manequins; e ele mesmo e seu duplo.

O uso dessas *personas* nos faz relacionar essa poesia à concepção eliotiana de uma “terceira voz do poeta”, distinta daquela autocentrada (o poeta que fala para si mesmo) e da que se enuncia como se se dirigisse a um auditório. O poeta, aqui, que se põe a criar “uma personagem dramática” que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários.²³² A identificação imaginativa com todas essas figuras responde às diversas facetas que compõem o ser múltiplo do poeta, mas também as perspectivas concorrentes no universo poético e social no qual ele estava inserido. Augusto Massi já assinalou que o multifacetamento, na poesia muriliana, está em relação com a própria ideia de crise que ela explicita: *crise de identidade*, a refletir, segundo ele, “uma intuição da dinâmica histórica”.²³³

Interessante é notar como o multifacetamento atua nessa poética ao nível também do poema, dotando-o de “disparidades, de entrechoques, de contradições mesmo”, principalmente, no plano enunciativo. Assim, o próprio poema muriliano compõe-se como “uma assembleia de vozes vivas”.²³⁴ Já vimos, com “Mapa”, como o sujeito poético é, na lírica muriliana, constituído por fronteiras “borrosas”, mas relacionáveis a discursos que estiveram no horizonte de sua formação: “Estou/ limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,/ a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação”.²³⁵ No caso da matriz do poema, essas fronteiras podem ser identificadas a linhas de opinião e tendências estilísticas que estariam no horizonte de criação do poeta. Com efeito, constitui esse ato poético uma espécie de “nó de forças

²³⁰ “Malazarte”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 97.

²³¹ “O coronel Fawcett”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 360.

²³² ELIOT, 1972, p. 129.

²³³ MASSI, 1995, p. 329.

²³⁴ HAMBURGER, 2007, p. 103.

²³⁵ “Mapa”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 116.

interpessoais”, que põe em concorrência as vozes que habitam o poeta e as que vagam fora dele.

El acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden. Las fronteras se vuelven borrosas: nuestro discurrir se transforma insensiblemente en algo que no podemos dominar del todo; y nuestro yo cede el sitio a un prenombre inominado, que tampoco es enteramente un tú o un él.²³⁶

O processo criativo assim constituído engendra a palavra poética como *plural*, em que as vozes da consciência e da inconsciência, da contrição e do desejo, da angústia e do êxtase, do desespero e da esperança lançam, simultaneamente, seus ecos. Na “pauta estrutural” do poema muriliano, avultam registros vários de uma mesma realidade, situação ou afeto, assim promovendo a palavra poética uma pluralidade de visões e ênfases. E essa pluralidade é orientada por uma movimentação constante e descentrada, de modo a não haver a anulação de uma perspectiva pela outra, embora sempre se processem as sobreposições que são próprias de um tal jogo de forças. Inscreve-se, na matriz desse jogo, uma tensão constitutiva que determina a organização assimétrica dos dados semânticos e dos recursos expressivos. O poema devém como uma “máquina” de vozes e visões, duais e ambivalentes, que tornam a sua fatura irregular e contraditória. Como já assinalado por Murilo Marcondes, o poema deve aí ser “uma estrutura inclusiva que permite vislumbrar uma solidariedade entre elementos contrastantes, mesmo que essa bagunça represente o risco da realização formal ‘precária’ ou ‘irregular’”.²³⁷

Em vista dessa polivalência de vozes e visões, do inacabamento que devém como seu efeito e de como esses dois aspectos coadunam com a expressão das dilacerações que envolvem a experiência existencial e histórica no mundo moderno, podemos bem dizer que a poesia de Murilo Mendes é marcada por uma *polifonia* e um *dialogismo* substanciais, no sentido preciso que Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, dá a esses conceitos. Eles supõem, seguindo as asserções do pensador russo, a mobilização, no texto, de discursos diversos e a circulação entre distintos pontos, ângulos (de vista e de expressão), assim manifestando a variedade de

²³⁶ PAZ, 1999a, p. 205.

²³⁷ MOURA, 1995, p. 62.

consciências e a variedade de mundos que habitam o sujeito, mas, principalmente, o “universo social objetivo”.²³⁸

Para Bakhtin, é na obra de Dostoiévski que se manifesta mais plenamente uma visão artística assim determinada, uma vez que pautada não apenas numa multiplicidade de vozes, mas principalmente, de vozes *autônomas* e *plenivalentes*, com todas as contradições implicadas.²³⁹ Tendo por base a escrita dostoiévskiana, tem-se por *polifonia*, precisamente, um complexo de “vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema” e assim expressando “o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos”;²⁴⁰ junto ao termo *dialogia*, por sua vez, vislumbra-se o modo de relacionamento dessas vozes no texto, que é, segundo o teórico russo, pela via do *contraponto*, da *contraposição dialógica*, assim manifestando as amplas contradições que existem no homem e, principalmente, entre os homens.²⁴¹ O que estes conceitos apresentam de extensíveis à poética muriliana é, sobretudo, a ideia neles contida de deflagração *tensa*, na materialidade do texto, de um espectro de referentes, delineadores de posições diferentes e/ou opostas.

Para Janet Lungstrum e Elizabeth Sauer, organizadoras do volume *Agonistes: Arenas of Creative Contests*, é a teoria bakhtiniana do dialogismo fundamentalmente de base agonística.²⁴² O crítico e pensador russo desvela o quanto a natureza dialógica da linguagem fecunda tanto a forma dos textos literários quanto as condições sociais e históricas que informam a sua criação. E, assim, o texto é um lugar para interação, mas também, para a colisão de uma multiplicidade de vozes que carregam as marcas de grupos sociais, classes e diversas comunidades discursivas.²⁴³

Para o estabelecimento dessa visão dos textos como polifônicos, Bakhtin teria, segundo as autoras, formulado a ideia de um eu plural e dialógico²⁴⁴ (como o que bem vimos sustentando o “lirismo transpessoal” de Murilo Mendes). Levando adiante, então, essa postulação, Elizabeth Sauer, em outro ensaio, vai até *Paradise Lost*, do poeta inglês

²³⁸ BAKHTIN, 2015, p. 48.

²³⁹ BAKHTIN, 2015, p. 04.

²⁴⁰ BAKHTIN, 2015, p. 49.

²⁴¹ BAKHTIN, 2015, p. 31.

²⁴² LUNGSTRUM; SAUER, 1997, p. 12.

²⁴³ LUNGSTRUM; SAUER, 1997, p. 13.

²⁴⁴ LUNGSTRUM; SAUER, 1997, p. 13.

John Milton, para mostrar como esse épico constrói-se por um jogo de vozes e narrações conflitantes (a do poeta-narrador, a de Satanás e as de um coro de outros narradores – Pecado, Eva, Rafael, Adão e Miguel) e de gêneros misturados que expõem a natureza contraditória e composta da identidade do protagonista (o monarca caído, Satanás).²⁴⁵ O sentido que permeia essa orquestração de vozes a ameaçar a univocalidade de que, ao longo do épico, tenta se investir Satanás estaria relacionado ao desejo deste de impor a sua perspectiva sobre sua própria história; desejo que é minado pela multiplicidade de vozes que insistem em se manifestar. *Paradise Lost* seria, então, um paradigma para a teoria bakhtiniana à medida que apresenta a multivocalidade que caracteriza o texto de matriz dialógica; multiplicidade que vem a dar ensejo a formas de contestação de toda autoridade social e politicamente opressiva, como a de Satanás.²⁴⁶

Mas, a despeito da premissa de Bakhtin de que “toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc), está impregnada de relações dialógicas”,²⁴⁷ vem do próprio teórico a defesa de que a *polifonia* e o *dialogismo* funcionam plenamente apenas no romance. A epopeia, o drama e a poesia lírica se colocariam sob a concepção monológica, devido a nelas incidir essencialmente uma articulação coerente e articulada dos mundos e das vozes. Quanto à poesia lírica, em específico, o que o teórico afirma é que ela se fundaria na centralidade e na autoridade do eu do poeta, que tudo recolhe em seu ponto de vista único. O texto lírico e o épico, então, não dariam margem para a multivocalidade justamente por eles estarem estruturados sob a autoridade de uma voz única.

O problema de tal entendimento é que ele se ancora em uma concepção da lírica e do também do épico dentro do escopo clássico ainda, ou seja, como correspondendo a um conjunto de características formais de modo fixo e sob a “inteligência superintendente” do poeta. Hugo Friedrich já intuía uma implicação da *polifonia* no que, para ele, constitui o traço fundamental da lírica moderna: a *tensão dissonante*. Conforme assinala, a poesia não se conceberia mais a partir da pessoa artista, mas dos “atos de transformação da fantasia” que ele experimenta;²⁴⁸ “transformação” que supõe a possibilidade que, então, tem o eu de “vestir todas as máscaras, estender-se a todas as

²⁴⁵ SAUER, 1997, p. 226.

²⁴⁶ SAUER, 1997, p. 236.

²⁴⁷ BAKHTIN, 2015, p. 209.

²⁴⁸ FRIEDRICH, 1978, p. 17.

formas de existência, a todos os tempos e povos”.²⁴⁹ Trata-se essa de uma abertura que determina uma incondicionalidade da enunciação, de modo que domina no plano expressivo do poema “um comportamento inquieto de estilo” e um entrelaçamento de forças absolutas.²⁵⁰

Esses aspectos, como se pode perceber, supõem uma poesia altamente marcada por um avultamento de referentes variados, não acomodáveis em um ponto de vista único, que seria o do poeta (conforme supõe Bakhtin), até mesmo porque encontra-se este mais numa situação de dominado pelas forças heterogêneas que a poesia traz em seu curso do que o oposto (o que vimos singularmente expresso em “O poeta julga sua poesia”, no capítulo anterior). Além do que, se experimenta o poeta, nesse desequilíbrio que marca o processo criativo, uma explosão de sua subjetividade ao ponto da manifestação de sua constituição múltipla (como também já vimos), acaba por ser o poema no qual ele se expressa um “nó” de vozes heterogêneas e contrárias, que, então, se enlaçam e se confundem.²⁵¹ Nesse sentido, é o poema, na linha do que assinalou Bakhtin sobre a “vida autêntica da palavra”, campo de projeção das “relações dialógicas” que marcam a “vida autêntica” do homem.²⁵²

Boris Schneiderman, buscando encontrar em Murilo Mendes um ponto de aplicação da teoria bakhtiniana, refere-se a uma formulação tardia do pensador russo, divulgada após sua morte pelo crítico V. Kójinov. Ainda mantendo a premissa da “soberania’ do autor como lei imutável da poesia lírica”, Bakhtin aponta a emergência de vozes outras junto à voz do autor, constituindo-se, assim, uma nova autoridade, a do coro. Esta colocação, nos termos do próprio teórico, citados por Schneiderman, entende o coro como força que vem de fora e “organiza” a constituição interior do sujeito. Preferimos pensar, tendo por base a lírica moderna, que, na verdade esta força, o coro, com o complexo de vozes que ele supõe, desorganiza, desarticula a voz do sujeito poético, tal como aparece expresso neste poema de Murilo Mendes:

²⁴⁹ FRIEDRICH, 1978, p. 69.

²⁵⁰ “Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

²⁵¹ PAZ, 1999a, p. 205.

²⁵² BAKHTIN, 2015, p. 209.

Somos todos poetas

Assisto em mim a um desdobrar de planos.
As mãos vêem, os olhos ouvem, o cérebro se move,
A luz desce das origens através dos tempos
E caminha desde já
Na frente dos meus sucessores.
Companheiro,
Eu sou tu, sou membro do teu corpo e adubo da tua alma.
Somos todos e sou um,
Sou responsável pela lepra do leproso e pela órbita vazia do cego,
Pelos gritos isolados que não entraram no coro.
Sou responsável pelas auroras que não se levantam
E pela angústia que cresce dia a dia.²⁵³

A experiência poética é apresentada, neste poema, como um duplo processo: de *desdobramento* do sujeito em múltiplos planos e, por conseguinte, em múltiplos eus; e de *desarticulação* dos sentidos, experimentando eles um desregramento, na esteira da *alquimia do verbo* de Rimbaud, e uma confusão constitutiva, de modo a formar-se um corpo investido de potencialidades, mas um corpo desconjuntado, em que cada parte opera no lugar da outra. É que, como aponta Octavio Paz, “la creación poética exige un transtorno total de nuestras perspectivas cotidianas”.²⁵⁴

O que deflagra essa experiência é a intervenção de uma “luz” que vem das origens, atravessa o tempo e se coloca já no futuro; uma luz relacionada à ideia de inspiração, que se mostra um agente do movimento desse corpo pelos múltiplos planos; mas, uma luz que é análoga, também, à consciência a que ascende o poeta do papel que ele cumpre em relação ao outro, o papel de levar, justamente, o senso de comunidade a todos. Assim é que, no poema, são chamadas a manifestarem-se as muitas vozes, do eu e do corpo social (“o alto coro dos pobres e dos nus”²⁵⁵), que se encontram sufocadas pelos clarins da opressão e da crueldade.

O ato poético, então, se funda como uma tentativa de reunir, em um mesmo coro (que é como uma “encruzilhada” do tempo e do espaço), todos os “poetas possíveis”. Mas, como esse coro dificilmente atinge a harmonia, a consonância, fica o poeta com a angústia e a laceração que devém de seu fracasso. Murilo Mendes apresenta, nessa composição, uma espécie de “condoreirismo” fraco, emperrado na impossibilidade da

²⁵³ “Somos todos poetas”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 299.

²⁵⁴ PAZ, 1999a, p. 208.

²⁵⁵ “O espectador”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 323.

voz do poeta de ascender sobre as outras e ordená-las em uma mesma direção. Evidencia-se, aqui, a inviabilidade de se pensar com Bakhtin que o poema se define pela centralidade e a autoridade do poeta. Trata-se mais de pensar, com o próprio Bakhtin, que se forma a voz do poeta num jogo dialógico e indeterminado com as outras vozes, sendo ela mais atravessada por estas do que sobre elas ascendendo.

E isso porque, além de constituir-se o próprio poeta como um corpo desconjuntado, é cada outro corpo, cada outra voz que participa da relação que por ele se institui, marcada por uma demanda própria. Por cada uma, o “todo” (que é o poeta, e é seu poema) vive e sofre. Há a assimilação do discurso do outro, da qual se forma uma rede polifônica de determinações (inclusive, a dilacerarem ainda mais o sujeito lírico). Porém, esse “todos” que se institui não anula o “um”, mas o contrário: o um determina o modo composto e complexo de ser do “todo”. Esse “todo” se mostra portador de uma dualidade que não se esgota em uma resposta última; antes nutre, como diz Blanchot em “A palavra plural”,²⁵⁶ dois pensamentos ao mesmo tempo, repercutindo entre o Sim e o Não o nó de forças contrárias envolvidas na experiência humana e na poética.

Aqueles versos tanto discutidos de “O rito geral” – “Mundo público, / Eu te conservo pela poesia pessoal”²⁵⁷ – reverberam mais esse sentido da criação poética como um espaço e um tempo de encontro de forças variadas do que um veio romântico, com a expressão da experiência coletiva submetida à perspectiva única do sujeito, conforme pensaram muitos críticos. Lendo as estrofes anteriores desse poema, encontramos o poeta convocando “formas e elementos” para o “ofício” (que ele deseja) “geral” da poesia. Vêm a ele, então, “os peixes das águas primitivas”, “as enormes borboletas-fadas”, as musas “inspiradoras dos poetas desde o início”, “a dália gigante de mil braços” e Cristo, “o Filho do homem dançando sobre as ondas”. Com eles o poeta dialoga, com cada um aprende e eles também aprendem a sua história.²⁵⁸

Com essa formulação poética, Murilo Mendes nos dá ensejo para pensarmos o modo próprio de constituição de seu discurso lírico: segundo pensamos, pautado na experiência de encontro e intersecção entre múltiplas vozes, isto é, múltiplos campos de referência, que se enlaçam e se confundem nesse espaço compósito que é, em certo sentido, a subjetividade do eu lírico e, em outro, o objeto artístico que é o poema. Se os

²⁵⁶ BLANCHOT, 2010, p. 139.

²⁵⁷ “O rito geral”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 331.

²⁵⁸ “O rito geral”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 330-331.

elementos contrastantes, nessa poesia, respondem às múltiplas demandas colocadas pela experiência pessoal e a coletiva, é o caso de pensarmos nesses “elementos” como significantes das forças discursivas que concorrem no processo poético e dão a ver a matéria plural com que o poeta está a lidar (na vida e na criação) e de modo a não reduzir as diferenças a uma única perspectiva, a uma verdade ideal; tratar-se-ia, antes, como propõe Blanchot, de “dar forma a essa irregularidade fundamental”, preservando de cada perspectiva a afirmação que lhe é própria,²⁵⁹ num coro solene, mas também polifônico:

Espero-te continuamente no limiar do universo
Com todas as formas acesas,
Com a sinfonia dos elementos e o coro solene.²⁶⁰

Nosso desafio, no tópico que se segue, é especificar os termos definidores de cada uma (entre as mais relevantes) das correntes de pensamento ou estéticas que subsumem a essas vozes envolvidas no “coro” plural da poética muriliana. Como advertiu Murilo Marcondes de Moura, ler a obra de Murilo “é também repassar aspectos da história da arte em nosso tempo”,²⁶¹ o que supõe um trabalho de pesquisa das muitas fontes de visão poéticas e de mundo que influem nessa criação. O intuito dessa revisão é, pois, situar a perspectiva aberta por Murilo Mendes entre os discursos e as experiências históricas que serão “dialogizadas” (para ficar com o termo de Bakhtin) em sua obra. Para isso, recorreremos a uma abordagem mais dissertativa, levantando um número de referências (literárias, históricas e teóricas) que se nos mostram indispensáveis ao exercício de leitura que perseguimos.

2.2. Um complexo de vozes

2.2.1. Modernidade agônica

O primeiro dos discursos que podemos ver como estruturantes do complexo poético muriliano é o da poesia moderna, no que ele possui, em seu espectro de temas,

²⁵⁹ BLANCHOT, 2010, p. 141.

²⁶⁰ “Paternidade”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 333.

²⁶¹ MOURA, 1995, p. 17.

de denúncia e até mesmo formalização do mal-estar que marca a experiência existencial e histórica do sujeito moderno;²⁶² e também, em seu gesto estilístico peculiar, pautado na tensão dissonante entre os elementos compositivos (entre eles, os campos referenciais), evidenciando, desse lado, a crise da experiência estética.

Conforme José Guilherme Merquior, Murilo Mendes compõe, juntamente com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Carlos Drummond, o “núcleo puro e duro de modernidade radical” da literatura brasileira.²⁶³ Porém, os dois mineiros, que vieram a estreitar em livro no mesmo ano de 1930, teriam surgido já “prontíssimamente modernos”, com a “liberdade de criar” já conquistada²⁶⁴ e nisso, também, já libertos de certos “cacoetes” que marcara a produção modernista da década anterior. Acrescentamos a essa diferença o fato de que Murilo e Drummond imprimem em sua poesia aquele sentimento que Mário, no ensaio “O movimento modernista”, assinalou como comprometedoramente ausente da produção de sua geração: a “angústia do tempo”, a “dor” relativa aos embates do homem com os condicionamentos que subjazem à experiência histórica.²⁶⁵

Antonio Candido já assinalara que os anos 30 abrem a fase moderna nas concepções de cultura no Brasil, tendo no ensaio, na prosa e na poesia se manifestado uma consciência crítica a respeito das contradições da sociedade e do tempo presente.²⁶⁶ No caso de Drummond e Murilo, essa consciência crítica implica em diversos dilaceramentos, aos quais dão expressão tanto um senso de desorientação em relação ao real quanto uma torção na linguagem e na forma poética.

É, então, a vida moderna já desvelada de seus fascínios e exposta em suas contradições a questão primordial desses poetas. Daí, dizer Augusto Massi que, a exemplo de Bandeira, foram Murilo e Drummond mais que modernistas, fundamentalmente *modernos*,²⁶⁷ compreensão que se aplica ao autor de *O visionário* com ainda mais força, dado o seu cosmopolitismo característico e o diálogo com tendências da arte moderna ausentes do escopo modernista. Vale lembrar aqui Merquior,

²⁶² SISCAR, 2010, p. 13.

²⁶³ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 11.

²⁶⁴ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 11.

²⁶⁵ ANDRADE, 1974, p. 254.

²⁶⁶ CANDIDO, 2014, p. 234.

²⁶⁷ MASSI, 1995, p. 323.

quando, no ensaio “O ‘texto délfico’ de Murilo Mendes”, concebe a poesia muriliana como “ultramoderna” em sua falta de “compromisso com a tradição do verso sentimental e decorativo, e sobretudo pela poética surrealista”.²⁶⁸

A distinção entre esses qualificativos “moderno” e “modernista” passa pelo que o próprio Murilo Mendes cogitou, em notas de seu *Recordações de Ismael Nery*. No dizer do poeta, modernismo geralmente se refere a um movimento artístico e cultural pertencente ao período moderno, enquanto modernidade diz respeito a toda uma época, composta por um “determinado ciclo cultural” em correspondência com um ciclo político e econômico.²⁶⁹ Nesse sentido, temos o “modernismo” como “uma questão de arte e técnica, uma tendência específica de visão”, enquanto “o moderno como uma questão de período e fase histórica”.²⁷⁰ Esses termos, contudo, não vão ao ponto-chave, porque não tratam em específico da modernidade poética e, sim, da histórica.

Buscando demarcações mais precisas da distinção em foco, podemos recorrer a Octavio Paz, na abordagem que faz, em *Los hijos del limo*, dos rudimentos de base da tradição literária moderna. O poeta mexicano assinala que, em termos históricos, a modernidade se constitui como um largo período, situado entre o final do século XVIII e meados do século XX, pautado, sobretudo, na crença nos poderes ilimitados da razão, principalmente como produtora de progresso, desenvolvimento, evolução. Já o que se chama literatura moderna se constitui como oposição, negação, à modernidade histórica e a esses princípios que a fundamentam.

Mas essa negação é, como assinala o autor mexicano, uma negação moderna, isto é, “una negación dentro de la modernidad”.²⁷¹ Nesse sentido, a modernidade da literatura moderna é ambígua. Ela se faz não sem os fundamentos daquilo mesmo que nega: a saber, a *crítica*, que se volta contra a sociedade burguesa e seus valores, mas também contra a ideia da literatura como objeto (a linguagem e seus significados), especialmente na linhagem que tem como expoentes Stéphane Mallarmé e James Joyce.²⁷²

²⁶⁸ MERQUIOR. In: MENDES, 2017, p. 221.

²⁶⁹ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 106-107.

²⁷⁰ HOUGH. In: BRADBURY; MCFARLANE (Orgs.), 1989, p. 255.

²⁷¹ PAZ, 1999c, p. 607.

²⁷² PAZ, 1999b, p. 440.

Esse conflito entre poesia e modernidade teria seu início com os pré-românticos, especialmente a geração ligada ao grupo de Iena, na Alemanha: os irmãos Friedrich Schlegel e August Schlegel, além de Novalis. Através das formulações teóricas e realizações estéticas desses autores, a literatura teria se encaminhado em direção à sua autonomia: “lo poético, lo artístico y lo bello se convirtieron en valores en sí y sin referencia a otros valores”.²⁷³ Como ainda aponta Octavio Paz, a partir dessa autonomia a noção de crítica introduz-se na criação poética. E, com ela, o amor pela contradição (“que es cada uno de nosotros”) e a consciência dessa contradição.

No Romantismo propriamente, esse senso de contraposição ao mundo moderno não apenas se sustenta, como também se agudiza. As grandes obras do movimento teriam, por isso, como distintivo uma alta carga revolucionária. Vários são os estudiosos que, por diversas variantes de focalização, apontam para essa compreensão crítica. Entre os mais proeminentes, podemos citar: Edmund Wilson, que fala, em *O castelo de Axel*, do Romantismo como expressão da revolta do indivíduo contra as teorias mecanicistas do século XVIII;²⁷⁴ o próprio Octavio Paz, de *Los hijos del limo*, que define a *paixão crítica* dos românticos como transgressão da ordem social;²⁷⁵ Antoine Compagnon, em seu livro *Os antimodernos*, no qual afirma o caráter antiburguês do Romantismo;²⁷⁶ e, ainda, Michael Löwy e Robert Sayre, que, em *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*, assinalam, de modo ainda mais deliberativo, o movimento romântico como “uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista”.²⁷⁷

Avançando pelo século XIX, entre as obras poéticas que têm em seu cerne a expressão da modernidade pelo signo da crise e da contradição, deparamo-nos com o poeta francês Charles Baudelaire. Na poética baudelaireana, a ambivalência entre uma ordem ideal e outra real, marcada por contradições e conflitos, se agudiza ao ponto de uma crise constitutiva do poeta e da própria poesia. Note-se como no poema abaixo, “La muse malade”, temos o poeta, numa manhã, a buscar diante da musa inspiração e encontrar apenas as “sombras noturnas” de um mundo inferior:

²⁷³ PAZ, 1999b, p. 439.

²⁷⁴ WILSON, 1993, p. 10.

²⁷⁵ PAZ, 1999b, p. 441.

²⁷⁶ COMPAGNON, 2011, p. 135.

²⁷⁷ LÖWY; SAYRE, 2015, p. 38.

Ma pauvre muse, hélas! qu'as-tu donc ce matin?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.²⁷⁸

Convergindo para a intensificação dessa crise, temos, no contexto, a dessacralização do lugar do poeta na sociedade e seu rebaixamento das zonas da idealidade para o da realidade, que cada vez mais se impõe, sobretudo, a partir das novas configurações do espaço urbano. É que, como analisou Marshall Berman, tal fenômeno responde às novas formas de socialização deflagradas na modernidade e que teriam como arquétipo o tráfego urbano: “Na sarjeta, pessoas são forçadas a se esquecer do que são enquanto lutam pela sobrevivência. A nova força que os bulevares trazem à existência, a força que arranca o halo do herói, conduzindo-o a um novo estado mental, é o tráfego moderno”.²⁷⁹ Em relação à produção literária, essa dessacralização força a uma nova compreensão do fundamento da poesia e de seu lugar no mundo, a uma maior aproximação do poeta com os motivos da vida comum, o que supõe um novo tipo de condicionamento, como expresso por Baudelaire em seu antológico “L'albatros”:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.²⁸⁰

Pode-se perceber, nesse poema, alguns sinais do colapso que atinge tanto a relação do poeta com a sacralidade de seu gesto criativo quanto com a dimensão social de seu gesto comunicativo. O poeta resta solitário em meio a uma multidão convulsa e a ele hostil, de cujos conflitos, aliás, ele se alimenta, ficando tão pesado que não consegue mais sequer andar.

Baudelaire será, para a maior parte dos poetas posteriores a ele e para os principais críticos e teóricos da literatura, a figura emblemática da modernidade literária. Murilo Mendes o terá, inclusive, como primeira referência em seus comentários sobre o período moderno, contidos no volume *Recordações de Ismael*

²⁷⁸ BAUDELAIRE, 1991, p. 65.

²⁷⁹ BERMAN, 2007, p. 189

²⁸⁰ BAUDELAIRE, 1991, p. 61-62.

Nery. Ele recorre à definição de modernidade do poeta francês contida no ensaio “O pintor da vida moderna”, escrito em 1860, para situar o amigo homenageado, mas também a si mesmo, entre alguns determinantes de seu tempo. No fragmento anotado por Murilo, Baudelaire delinea a noção de modernidade a partir da dicotomia entre o eterno e o transitório, o imutável e o efêmero, uma dicotomia que a *moda* manifestaria fundamentalmente em sua tendência a vestir “uma época” com a indumentária de outra, mais antiga.²⁸¹ O efeito desse gesto, explicará Antoine Compagnon, é a “redução do lapso de tempo que separa o presente do passado, ou seja, a aceleração da história”, e com ela a colocação do que parecia atual na categoria de ultrapassado e do que parecia ultrapassado na de atual.²⁸²

Seguindo nessa trilha aberta por essas reflexões de Baudelaire, Murilo Mendes chega à afirmação da posição ambivalente dos “maiores artistas da humanidade”, estando eles, segundo o autor, sempre situados “dentro do tempo e fora do tempo”.²⁸³ Ismael Nery, o homenageado nesse seu texto, estaria nessa categoria. Mas, esse não deixa de ser também o caso do próprio Murilo, como já salientamos a propósito do poema “A luta” e como se pode constatar em qualquer exame breve de toda a sua obra.

Voltando a *Recordações de Ismael Nery*, vemos que um tema marcadamente baudelaireano e também de enorme acuidade na poética muriliana surge no desdobramento dessa caracterização do amigo. Murilo Mendes afirma que no “choque entre a pessoa do artista e a massa surgida no horizonte histórico prevaleceu em Ismael Nery a certeza do valor espiritual da pessoa humana contra o valor político da massa”.²⁸⁴ Entre Nery e Baudelaire, no perfil que lhes é traçado por Murilo e Benjamin respectivamente, haveria um denominador comum, relativo à resistência à dissolução da individualidade. Murilo Mendes identificou os sentidos dessa resistência na personalidade do amigo nos seguintes termos: “já se vê que Ismael foi um lutador da grande batalha que se trava para poupar a pessoa humana à tirania totalitária”.²⁸⁵

Em relação à obra poética do próprio Murilo, essa “batalha” parece menos resolvida do que como é suposto pelo poeta a propósito do amigo. Nela, a resistência

²⁸¹ BAUDELAIRE, 1996, p. 24-25.

²⁸² COMPAGNON, 2010, p. 17.

²⁸³ “O homem, a luta e a eternidade”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 108.

²⁸⁴ “O homem, a luta e a eternidade”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 108.

²⁸⁵ MENDES, 1996, p. 109.

mantém seu senso agônico e naquela dupla acepção do termo: como aflição, angústia, expiação, e como “luta”, “confronto”. Percebe-se, nessa poética, que a consciência da ameaça de derrota faz-se extremamente aguda e permanente. Apenas a morte, conduzindo à eternidade, poderia aplacar essa convulsão que atormenta o sujeito, tal como expresso por estes versos de “O homem, a luta, a eternidade”:

Um dia a morte devolverá meu corpo,
Estes olhos verão a luz da perfeição
E não haverá mais tempo.²⁸⁶

Há que se observar que a crença na resolução do conflito enunciado é muito mais da ordem de um anseio desesperado do que de sua iminência propriamente. Nessa luta dramática que se trava no interior da consciência e que se projeta nas imagens que compõem a visão da realidade, o poeta chega ao ponto de suplicar a sua morte como única forma de salvar-se. Poderíamos dizer, como faz Terry Eagleton a respeito do desejo de unidade na modernidade, que esse anseio desesperado é o grande protagonista trágico do poema: “pelejando e ficando sempre aquém”, ele enreda-se “em sua própria demasia”.²⁸⁷

Estendendo os termos dessa “luta” (que, no poema acima, é travada nos planos da consciência) para o domínio da experiência material e histórica do sujeito moderno (“as colunas da realidade”), veremos que muitos dos seus sentidos se colocam em relação direta com o tema do “choque” entre o indivíduo e a massa, que o processo de transformação da cidade em metrópole condiciona. Como salienta Benjamin, o termo “massa” tem o sentido preciso de uma “multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas”.²⁸⁸ A experiência de abrir caminho através dessa multidão seria, segundo o filósofo, capital para a constituição da subjetividade moderna, estando a consciência o tempo todo atacada por estímulos exteriores capazes de desestabilizá-la terrivelmente. A profusão de eventos que experimenta o sujeito lançado no espaço urbano tem a força capaz de estremecer as suas próprias bases de constituição:

O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inervações

²⁸⁶ “O homem, a luta e a eternidade”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 108.

²⁸⁷ EAGLETON, 2013, p. 299.

²⁸⁸ BENJAMIN, 1989, p. 113.

fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um taque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de ‘um caleidoscópio dotado de consciência’. Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa.²⁸⁹

O que a passagem acima sugere é que, com esses golpes, esses abalos (que são físicos, mas também psicológicos e até morais), introduz-se no plano perceptivo a descontinuidade; é como se a mente e o corpo fossem, o tempo todo, submetidos a diversos processos de deslocamento. Ao invés da imersão contemplativa, a distração passa a dominar na relação da percepção com os objetos. Com o avanço da técnica, especialmente no século XX, essa descontinuidade se expõe, também, em outras esferas, como a da arte. O cinema seria, conforme Benjamin, a forma de arte correspondente a essa nova situação do aparelho perceptivo. Diante do filme, “mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem”.²⁹⁰

A Baudelaire teria competido realizar os primeiros substratos de uma poesia lírica fundamentada na experiência do choque, tal como ela se apresenta ainda no século XIX. Benjamin vê na metáfora do “esgrimista” o signo da inserção, por parte do poeta francês, da experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico. O pensador judeu-alemão cita estes versos do poema “Le soleil”, de *Les fleurs du mal*, no qual Baudelaire se mostraria no trabalho poético como numa estranha esgrima, assim fixando a imagem do processo de criação como um duelo:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits e les blés,
Je vais m’exercer seul à ma fantasque esgrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,

²⁸⁹ BENJAMIN, 1989, p. 125.

²⁹⁰ BENJAMIN, 2012, p. 207.

Heurtant parfois des vers depuis longstems rêvés.²⁹¹

O sentido metapoético que Benjamin encontra neste poema supõe a compreensão do processo criativo como um “duelo em que todo o artista se envolve e no qual ‘antes de ser vencido, solta um grito de terror’”.²⁹² O sentido histórico estaria na correspondência entre os golpes sofridos pela linguagem e os que o sujeito, lançado no caos urbano, desfere tentando abrir o caminho através da multidão.²⁹³ No caso de “Le Soleil”, que descreve paradoxalmente os subúrbios desertos, a multidão que nele se encontra “é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética”.²⁹⁴

Na literatura brasileira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes compuseram, pela mesma época (entre 1941 e 1942), poemas que traçam semelhantemente a imagem do processo de criação como um confronto entre o poeta e as palavras ou entre o poeta e o poema. Porém, diferentemente da composição de Baudelaire, nestes o poeta não sai vitorioso. Em “O lutador”, antológica composição do livro *José*, Drummond encena o fracasso que envolve a busca “vã” do poeta por submeter as palavras a seu gesto criador:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.²⁹⁵

Nesse poema, a cena da luta se concentra em seus dois protagonistas: o poeta e as palavras; ele sozinho e em situação de inferioridade, elas, por sua vez, multiplicadas e potencializadas. Tal luta é travada logo que se abre o dia e, como ela não se resolve, avança até o cair da noite. O espaço em que se dá é uma praça descampada e, tal como nos subúrbios desertos do poema de Baudelaire, nela a única multidão que se entrevê é mesmo a das palavras. Estranha cenografia esta, em se tratando de um espaço de circulação pública (a praça) e ainda mais durante o dia. O mundo parece ter se retirado

²⁹¹ BAUDELAIRE, 1991, p. 128.

²⁹² BENJAMIN, 1989, p. 68.

²⁹³ BENJAMIN, 1989, p. 113.

²⁹⁴ BENJAMIN, 1989, p. 113.

²⁹⁵ ANDRADE, 2010, p. 121.

ou, talvez nunca esteve presente, tamanho o silêncio ao redor. Mas, essa estranheza se explica, em partes, pela melancolia e o niilismo que dominam nesta fase da poesia de Drummond, acentuando o seu senso de desconexão com o mundo e o seu sentimento de solidão.²⁹⁶

Esse espaço desabitado concede à luta que nele se trava uma dimensão íntima e até erótica. As palavras são extremamente personificadas, assumindo inclusive um rosto e um corpo. Interessante observar como a delicadeza de sua pele clara contrasta com a veemência de sua recusa. Entre seduzido e provocado, o poeta entrega-se a esse *páthos* com fúria e obstinação. Como viu Vagner Camilo, esse embate “chega no limite da violência sexual”.²⁹⁷

Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafia,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura.²⁹⁸

Mas, as palavras, com sua materialidade fluida, ainda resistem à força masculina que sobre elas se projeta. Iludindo o poeta com os sinais da entrega, no momento do clímax elas se evaporam; voltam, depois, a se insinuar nas curvas da noite, vagando pelas “ruas do sono”.

O poema de Murilo Mendes que também ilustra o processo de criação como um duelo mantém algumas proximidades, mas também diferenças, com a composição de Baudelaire e com essa de Drummond. Nele, também se tem o espaço urbano como cenário, mas, aqui, esse espaço não se encontra despovoado. Pode-se dizer até que é

²⁹⁶ Ver, a esse respeito, o ensaio “Figurações espaciais e mapeamentos na lírica social de Drummond”, de Vagner Camilo (In: *ReDObRa*, vol. 13, p. 35-66, 2014). E “Melancolia ‘Gauche’ na vida”, de Sérgio Alcides Pereira do Amaral (In: DAMAZIO [Org.]. *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002, p. 29-48).

²⁹⁷ CAMILO. In: *ReDObRa*, vol. 13, p. 35-66, 2014.

²⁹⁸ ANDRADE, 2010, p. 122.

pela mediação com o mundo em todos seus contrastes que tal duelo assume dimensões trágicas. Como em Drummond, o poeta não sai vitorioso nesta luta. Mas, diferentemente daquela composição, na de Murilo é o poema que, excitado pelos estímulos que recolhe do mundo, persegue o poeta e sobre ele “empunha o chicote”:

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.²⁹⁹

Essa composição trabalha uma série de pares de analogias a partir das quais se delinea a compreensão do objeto artístico poema como estando para a criação assim como estaria o poeta para o criador. Mais ainda, dentro dessa “criação” evoca-se nitidamente uma “criatura” bem específica, com a qual “o poema” fica identificado, a saber, Adão. Sugere-se, então, que o poema está para o homem assim como o poeta está para Deus. Vemos seguirem-se, alusões às outras artes além da literatura: a começar pela escultura, pela expressão “dorme na pedra” e pelo que o poeta diz à sua criação (uma frase que lembra o que Michelangelo, segundo a anedota, teria dito à sua escultura Davi). Depois, há também uma menção à música, na referência à “secreta sinfonia” que o poema escuta. E, ainda, à pintura, na metamorfose de cores com que vai se revestindo

²⁹⁹ “A criação e o criador”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 337.

a criatura em questão. Todas essas manifestações humanas estariam próximas da criação divina, com o poeta ou artista na capacidade de mover as forças naturais e sobrenaturais.

Em artigo intitulado “De como a gênese pessoal repete o Gênesis Bíblico ou da serventia de uma ideia fixa na Lírica de Murilo Mendes”, Fernando Fiorese Furtado mostra como é central, na poesia de nosso autor, essa visão de “toda criação operada pelo homem”, em especial a própria criação poética, como a repetição dos mitos bíblicos, sendo o Gênesis a principal referência. Conforme o crítico, “na observação dos acontecimentos, das coisas e dos personagens mais cotidianos, Murilo tem o ‘olho armado’ com a Sagrada Escritura, operando pela sua poesia a mitização dos mesmos e a reatualização da cosmogonia cristã”.³⁰⁰

Mas, o ponto mais elaborado pela composição muriliana é como a tensão domina na relação do poeta com seu poema, assim como seria na entre Deus e os homens. No primeiro verso, já se percebe a dificuldade própria do processo criativo: o poema, antes mesmo de tomar corpo, já se mostra “obscuro”, portanto, feito de uma negatividade que o mantém intangível. Além disso, ele “dorme na pedra”, na natureza mais rija, mais difícil de ser manipulada. Mas, o poeta, investido de uma autoridade próxima da divina, tem o poder de acordar o poema e lhe dotar de essência (alma) e também corpo. Murilo está, aqui, claramente trabalhando com a analogia entre o processo criativo do poeta e o poder divino de criação das coisas. Analogia segundo a qual “‘En el principio era el verbo’, el logos, la palabra creadora y ordenadora, que pone en movimiento y legisla”, como assinala a pensadora espanhola Maria Zambrano.³⁰¹

O poema obedece à ordem do poeta e se levanta. Ele se toma de uma personificação lúdica, que lhe dá poderes de correr, brincar, sacudir os pés e até voar. Segue em seu meio originário, a natureza, e até aí sua jocosidade e sua liberdade parecem profícuas. Porém, ele já vai se potencializando, dotando-se de energias próprias e heterogêneas. Quando chega na cidade, é logo recebido pelo demônio, que lhe arranca a inocência. Ele ainda abraça-se ao busto de Altair (figura da mitologia astral grega, sendo uma das estrelas mais brilhantes da constelação de Áquila e cuja representação se dá pela imagem de uma águia que carrega os raios de Zeus³⁰²), certamente recebendo

³⁰⁰ FURTADO, 2015, p. 145-146.

³⁰¹ ZAMBRANO, 1996, p. 14.

³⁰² Aquila Constellation. In: *Constellation Guide*. Disponível em: <http://www.constellation-guide.com/constellation-list/aquila-constellation/>. Acesso em 17 de julho de 2018.

dele mais potência para o movimento, para o voo. O poema envolve-se com o mundo em todos os seus contrastes, ouve a sinfonia da cidade (o barulho de carros, gentes, máquinas) em combinação com as vozes do céu e as dos peixes.

Eis que o poema chega ao poeta, porém não mais como aquela criatura sobre a qual este detinha um poder ordenador e legislador. O poema, na verdade, é que se mostra poderoso, enquanto o poeta se vê impotente. E ele persegue o poeta, utilizando-se de todas as variações que possui para driblá-lo e assombrá-lo. E sobre ele empunha seu chicote, sobre ele extravasa toda sua fereza. Até que o verbo da noite (o silêncio) finalmente o domina e o envia de volta para a natureza de onde foi tirado – a pedra tornada pó.

Essa composição apresenta pelo menos duas possibilidades de interpretação, entre as quais não teremos que nos decidir. A primeira dialoga com a história da criação e da queda do próprio homem. A figura do poema, antropomorfizado, alegoriza a postura do homem (a criatura) em relação ao plano divino: uma postura feita de desobediência e de revolta contra o poder controlador e arbitrário de Deus (o criador). Dotado de forças que o desenvolvimento da história o legou, o homem é que passa, então, a infligir a Deus sua violência. Até que a morte, metaforizada pelo “verbo da noite”, o traz de volta para o “pó de onde proveio”.

A segunda interpretação possível remete à história da própria poesia e à tomada de autonomia da forma poética frente ao sujeito criador. Em “A criação e o criador”, embora o poeta ainda possua o poder de despertar a poesia e de chamar-lhe a tomar essência e corpo (palavras), esse processo só se dá no envolvimento do poema com o mundo, com suas tensões e contrastes. O poema, nesse sentido, se alimenta menos da voz do poeta do que das vozes em dissenso no espaço da cidade e na natureza. Tanto é que, quando chega a noite e a cidade se recolhe, o poema volta para o estado latente em que se encontrava. Enquanto vivo, porém, e investido do senso de confrontação que recolhe do mundo, ele se mostra potente e refratário à dominação do poeta.

Essas possibilidades de leitura têm como denominador comum (em níveis diferentes) o senso de tensão e de revolta que a figura do poema exhibe como relacionado à assimilação dos contrastes, das ambivalências, dos choques que caracterizam a vida

moderna. A queda, uma “queda para cima”, como diria Terry Eagleton,³⁰³ aponta para o sentido contraditório da liberação de nossos impulsos até o ponto em que eles se constituem uma ameaça a nós próprios.

Nesse sentido, a composição de Murilo assume um senso de alarme, que, como José Guilherme Merquior assinalou, está no cerne do “impulso revolucionário e crítico” da poética do autor. Conjugando consciência crítica e fantasia alucinada, Murilo Mendes teria chegado a uma forma própria de participação, definida pelo crítico como *visionária*:

Murilo não é menos lúcido, menos crítico, por ser visionário; pois a poesia visionária pode ser uma modalidade de realismo e de crítica. Murilo percebe o mundo através de suas perturbadoras visões, lente de aumento para aprendê-lo melhor. Visionário-observador, é capaz de desenvolver toda uma estratégia de atenção, de alerta e de alarma; 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. Só o parnasianismo pseudomoderno dos neobizantinos, dos puristas mestres do desinteresse, poderá preservar a poesia das fortes vibrações a que a submete, como a uma antena viva, a vária e dura realidade contemporânea.³⁰⁴

A radicalidade do senso de modernidade em Murilo Mendes estaria, assim, fundamentada nesse “impulso revolucionário e crítico” feito das tensões que capta do mundo contemporâneo e com as quais ele o confronta. Lembremos a metáfora da “esgrima” em Baudelaire, tal como a percebe Walter Benjamin: ela constitui um dos signos do “heroísmo moderno” porque permite ao poeta aparar os “choques” da modernidade e, assim, fazer um enfrentamento à dura realidade.

Remontando justamente a Baudelaire, além de Rimbaud, Merquior afirma que esse “impulso revolucionário e crítico” encontra, na poética muriliana, um “desdobramento dialético”, capaz de fazer dos “choques” que o poeta recebe uma poética visionária, que se volta para o real e nele imprime seus próprios golpes. Daí, a linguagem e a forma na poesia de Murilo Mendes serem tão marcadas pelo disforme, pelo dissonante, como visto pelos seus primeiros críticos. A questão é, aqui, como viu

³⁰³ Em *Doce violência*, Terry Eagleton relaciona a modernidade capitalista ao signo da “Queda”. Porém, esta seria, segundo ele, “uma queda para cima, em vez de ser uma queda para baixo, uma liberação de energia humana que também representou o seu próprio confinamento.” (EAGLETON, 2013, p. 331)

³⁰⁴ MERQUIOR, 2013, p. 74.

Marshall Berman a respeito de Baudelaire, a projeção de uma “nova e emergente linguagem, para criar arte a partir das dissonâncias e incongruências que permeiam – e paradoxalmente unem – todo o mundo moderno”.³⁰⁵

Esta linguagem, no modo como a opera Murilo Mendes na primeira parte de sua obra – digamos, por aproximações insólitas entre termos, imagens e visões contrastantes, pelo jogo polissêmico e a tonalidade exasperada –, deve muito ao Surrealismo, ponto extremo a que chegará “o impulso revolucionário e crítico” que vimos marcar o discurso da poesia moderna. Define a vanguarda francesa, como afirmou Benjamin, o seu empenho mais autêntico: o de “mobilizar para a revolução as forças da embriaguez”.³⁰⁶ Nesse sentido, o Surrealismo foi muito mais que um movimento poético ou artístico; foi, principalmente, um projeto de revolução, do homem e da sociedade, assim ostentando uma “tremenda carga utópica”.³⁰⁷

Seguindo o que assinala Merquior, vemos que esse teria sido o aspecto fundamental da vanguarda liderada por André Breton aproveitado por Murilo Mendes em sua obra. No entanto, como o Surrealismo envolve uma série de pressupostos filosóficos e estéticos que Murilo Mendes não negligenciará, é o caso de examinar com mais cuidado as linhas e tangenciamentos envolvidos nesse aproveitamento. No tópico que se segue, discutiremos, pois, a presença do Surrealismo na obra de nosso poeta.

2.2.2. O surrealismo: um *coup de foudre*

Um aspecto do Surrealismo frequentemente associado a Murilo Mendes é o tema da conciliação dos opostos. Este seria, no entanto, um ponto contraditório no próprio pensamento surrealista, como é na poesia muriliana. Mostrando-se possível no plano onírico, em que os elementos contrastantes seguem o movimento convergente da linguagem em estado fluido, ela esbarrará, sempre, no que devém da interferência que faz o estado de vigília. E a superação da contradição entre estes dois estados (o do sonho e o da vigília) será, para o próprio Breton, conforme ele exprime no *Primeiro Manifesto*, inatingível: “Parto à sua conquista, *certo de não consegui-la*, mas bem

³⁰⁵ BERMAN, 2007, p. 193.

³⁰⁶ BENJAMIN, 2012, p. 33.

³⁰⁷ MERQUIOR. In MENDES, 1997, p. 13.

despreocupado com minha morte, vou suputar um pouco os prazeres de tal posse”.³⁰⁸
[grifos nossos]

Na vigília, afirma Breton, o espírito manifesta “uma estranha tendência à desorientação”.³⁰⁹ O sonho remeteria o sujeito, nessa condição, a “sugestões” diversas: “uma ideia”, “uma mulher”, que, então, o “perturba, predispõe-o a menos severidade”.³¹⁰ Instala-se, com isso, uma desordem, um tipo de assalto da subjetividade por múltiplas e entrecortantes vozes: as vozes vindas das “zonas obscuras do inconsciente, dos desejos”.³¹¹ Daí, como denunciado por Adorno, ser patente na arte e na lírica surrealista a justaposição descontínua das imagens.³¹² É que, por esse recurso, o Surrealismo opera as “explosões” que fazem vir à tona as percepções e as experiências ocultas do eu (as “experiências infantis”, segundo os termos de Adorno³¹³), assim evidenciando uma subjetividade estranha até para si mesma. E é, a nosso ver, por esses traços, mais contraditórios e intempestivos, que o Surrealismo se faz presente na poética muriliana.

O contato de Murilo Mendes com o Surrealismo se dá quando o poeta ainda estava em seu período de formação intelectual e literária, entre os anos 1920. É pela influência de Ismael Nery (que ainda lhe legará as ideias do Essencialismo e o impulso capital para sua conversão ao Cristianismo) que Murilo virá a conhecer as ideias da vanguarda francesa. Em 1927, Nery teria feito uma viagem para Paris e lá travado contato com alguns nomes do movimento, entre eles André Breton, Marcel Noll e Marc Chagall. Retorna extremamente interessado pela doutrina surrealista e a incute em seus companheiros de grupo, entre eles Murilo Mendes. Essa descoberta será, para o poeta, extremamente impactante, um *coup de foudre*, como ele dirá; e, especialmente, no que o Surrealismo possuía de inconformismo, como também na atmosfera poética que tinha por base, “baseada na acoplagem dos elementos díspares”.³¹⁴

³⁰⁸ BRETON, 1985, p. 45.

³⁰⁹ BRETON, 1985, p. 43.

³¹⁰ BRETON, 1985, p. 43.

³¹¹ BRETON, 1985, p. 43.

³¹² ADORNO, 2012, p. 137.

³¹³ ADORNO, 2012, p. 138.

³¹⁴ “André Breton”, *Retratos relâmpago*; MENDES, 1997I, p. 1238.

É notório como o primeiro livro de Murilo Mendes, escrito justamente nesse período entre 1925 e 1929, já apresenta poemas com as marcas fortes do Surrealismo. Elas se fazem visíveis, principalmente, na série intitulada “O mundo inimigo”, em que o confronto entre a realidade cotidiana e uma dimensão imaginária (geralmente, a do sonho mesmo) é fulcral. Essa mesma notação será recorrente, ainda, nos livros *O visionário*, *Os quatro elementos* e *As metamorfoses*, em que os elementos (temas e técnicas) do Surrealismo se mostram com mais acuidade. Neles dominam um transfiguracionismo imagético, que explora os limites e deslimites do mundo sob uma ótica visionária, além de um erotismo entre cósmico e carnal muito forte, o que remete à tônica do *amour fou* de Breton.

Mas, todos esses rudimentos aparecem imantados num senso de dualidade capital, pelo qual se afirmam, como signo fundamental da experiência existencial e histórica, mas também da estética, o dilaceramento, a oscilação e a instabilidade:

Fogem a galope os anjos-aviões
Carregando o cálice da esperança
Tempo e espaço firmes porque me abandonastes.³¹⁵

A fortuna crítica de Murilo Mendes, em geral, passa por cima dessas particularidades e fala do Surrealismo na obra do poeta a partir do *tópos* da conciliação dos contrários, da superação das antinomias, da integração de elementos contraditórios no plano onírico, tal como pregado por Breton. Para Murilo Marcondes de Moura, por exemplo, a *imagem poética*, na poesia muriliana, opera como uma “combinatória radical de elementos os mais disparatados”, à maneira típica do Surrealismo.³¹⁶ Augusto Massi, na mesma linha, aponta como desígnio maior do poeta, bem conforme as “regras” preconizadas pelo movimento, a conciliação do mundo cotidiano com o universo cósmico.³¹⁷ E Joana Matos Frias, tendo por referência a “mundividência surrealista” e a dialética hegeliana (que fundamenta algumas bases filosóficas da vanguarda francesa), afirma que é a lógica da *síntese dos opostos* que preside a poética onírica do autor de *As metamorfoses*.³¹⁸ Nas palavras da crítica:

³¹⁵ “O filho do século”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 240.

³¹⁶ MOURA, 1995, p. 25.

³¹⁷ MASSI, 1995, p. 324.

³¹⁸ FRIAS, 2001, p. 79.

Tal como a Breton, interessou a Murilo Mendes encontrar o ponto supremo de superação das antinomias, habitar o texto poético como espaço e tempo onde os contrários deixassem de ser apreendidos contraditoriamente, onde construção e destruição se tornassem sinónimos, como resumiu no texto que consagrou a Marcel Duchamp.³¹⁹

Por esse fragmento, temos que, para Joana Matos Frias, a poesia de Murilo Mendes dispõe os elementos todos numa dimensão absoluta, que é a da surrealidade ou a do sonho, compondo com eles uma síntese e, assim, atingindo (como ela própria irá dizer) um “ponto de perfeição”.³²⁰ Acontece que, no mesmo texto, em linhas seguintes, a crítica irá se contradizer, afirmando que os conflitos que marcam a poesia muriliana jamais se resolvem, determinando o domínio mais da contradição:

A poesia de Murilo actualiza portanto com larga insistência a sua natureza de obra de arte como um *quantum contraditório* que evita a não-contradição e visa a contradição. O seu texto é sempre um tecido de conflitos cuja resolução anularia o próprio texto, situando-se pois no momento dialéctico ou negativamente-razional em que a contradição subsiste enquanto lei de funcionamento do texto.³²¹

Ao afirmar a contradição como “lei de funcionamento do texto”, Frias está mais perto da compreensão crítica do que envolve a participação do Surrealismo no discurso poético muriliano. Para nós, essa participação se inscreve mais propriamente junto ao jogo descontínuo e irregular entre o plano onírico e o da realidade; um jogo oscilatório, em que se mostra com imensa força “um constante impulso de estar no mundo” em contraste com o desejo de superar seus limites, e em que uma espécie de agonia histórica se interpenetra a uma angústia de ordem mística cosmológica ou erótica. É a “vulgaridade da vida” em tensão com a “maior exasperação sonhadora ou alucinada” de que já falara Mário de Andrade.

Esse “jogo oscilatório”, ou essa “dialética da embriaguez”, é termo definidor do que Walter Benjamin viu como maior contribuição intelectual e crítica do Surrealismo. Para o pensador judeu-alemão, não se trata, nas obras desse movimento, de *literatura*;

³¹⁹ FRIAS, 2001, p. 77.

³²⁰ FRIAS, 2001, p. 74.

³²¹ FRIAS, 2001, p. 78.

são, antes, experiências, e não teorias, que estão em jogo. “E essas experiências”, adverte-nos, “não se limitam de modo algum ao sonho, ao consumo de haxixe ou de ópio”³²², ou seja, ao fascínio da embriaguez. É mais uma espécie de *iluminação profana*, “de inspiração materialista e antropológica”³²³, que infunde o vigor revolucionário às obras e iniciativas dessa vanguarda.

A marca sutil dessa “iluminação profana”, Benjamin a localiza no mundo das coisas, mais precisamente em objetos que guardam ocultas e dos quais explodem, pelo olhar que se lhes lança, “poderosas forças atmosféricas”. Nesse sentido, a principal descoberta de Breton teria sido a das:

energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de calda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos de reunião, quando a moda começa a abandoná-los.³²⁴

E, segundo o filósofo, tal descoberta envolve um tipo de investigação que se investe não no enigmático para captar o enigmático, mas antes no cotidiano com o que ele possui de impenetrável, ou no impenetrável com o que possui de cotidiano.

Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos, pressupõe implicações dialéticas de que o espírito romântico não pode jamais se apropriar. Pois não nos serve de nada sublinhar patética ou fanaticamente no enigmático o seu lado enigmático; muito antes, só penetramos o mistério na medida em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano.³²⁵

Trata-se, então, de encontrar no próprio chão da vida, em meio às coisas negligenciadas pelo olhar racionalista, o “*peu de réalité*” a partir do qual o poeta, o pintor, mobilizará suas armas – a metáfora, a imagem – capazes de gerar o choque de que devirá a perturbação do convencional estado de coisas. Benjamin distingue, pois, na estética surrealista uma “dialética do olhar”, capaz de fazer sentir no maravilhoso a força de tensão que leva à percepção crítica da barbárie que aplaca o destino da

³²² BENJAMIN, 2012, p. 23.

³²³ BENJAMIN, 2012, p. 23.

³²⁴ BENJAMIN, 2012, p. 25.

³²⁵ BENJAMIN, 2012, p. 33.

humanidade; como também, extrair da sensação de transcendência (que, sendo neste caso “profana”, passa a largo da alienação e da passividade que seriam próprias à “iluminação mística”) o estímulo para o combate, o ato revolucionário, que, a seu ver, constitui “a tarefa mais autêntica” da mobilização dessas forças.

No trabalho das *Passagens*, essa experiência flutuante de uma consciência dividida entre o sonho e a vigília, então descoberta pela psicanálise,³²⁶ servirá ainda de base a Benjamin para a consideração crítica da experiência social do século XIX, mais precisamente para a interpretação das figuras ou imagens do sonho coletivo, com que a geração posterior, das primeiras décadas do século XX, terá que se haver (“os resquícios de um mundo onírico”, conforme as palavras do autor³²⁷). Benjamin dirá que apenas o Surrealismo permitiu ver as ruínas da burguesia com os olhos livres.

Algo dessa consciência melancólica pode ser visto como um dos motes principais de *As metamorfoses*, de Murilo Mendes, em que se vislumbra versos como estes, do poema “1941”, escrito sob o contexto da Segunda Grande Guerra:

Somos agora homens subterrâneos,
Andamos de muletas
Preparadas pelos nossos pais.

(...)

Somos o pó do pó,
Fantasmas gerados pelos próprios filhos.
Nunca mais voltará a fé aos nossos corações,
Adeus ilustre Europa.³²⁸

Diria Benjamin, como sugere Murilo nesse poema, que desse “mundo residual”, onírico (representado, conforme os versos iniciais, pelos poemas de Donne e as sonatas de Scarlatti) está-se aí tragicamente acordando. É o limiar entre os efeitos da força produtiva dos sonhos e a consciência eminente do que deles restará quando outras forças se lhes sobrepuserem. Constituiria este o “ponto crítico” (de crise, abalo) de um

³²⁶ Ressalte-se, aqui, a diferença da concepção benjaminiana do sonho em relação à freudiana: como salientou João Emiliano Fortaleza de Aquino (2006, p. 140), “no sonho coletivo”, de que fala Benjamin, “haveria também um ‘momento teleológico’, pelo qual ‘o sonho empurra-se, impele-se no despertar [Erwachen]’”.³²⁶ Desse modo, enquanto na teoria freudiana os sonhos são um substituto de uma cena passada, em Benjamin eles são mais voltados para o futuro, constituindo uma “expressão desiderativa”.

³²⁷ BENJAMIN, 2006, p. 51.

³²⁸ “1941”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 349.

movimento histórico; o momento privilegiado em que as imagens do sonho se revelam em sua face ambígua: elas tanto trazem uma alta carga teleológica quanto uma propensão crítica: “Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar. Traz em si seu próprio fim e o desenvolve – como Hegel já o reconheceu – com astúcia”.³²⁹ Desse modo, o Surrealismo acaba por tanto iluminar quanto aprofundar a crise (e, por extensão, a crítica) do homem moderno, no limite de seu vir a ser si mesmo.

A investida nas potencialidades do sonho, no Surrealismo, não supõe, portanto, um abandono do real. Pelo contrário, o interesse pela ótica onírica se coaduna com a visada crítica, que tanto vem da percepção aguda das antinomias da realidade, na experiência de um mundo em trepidação, quanto envolve o intenso e permanente embate com as determinações dessa realidade, na busca pela liberação da subjetividade dos atravancadores de seu movimento livre. O poeta autêntico, segundo o Surrealismo, “é o insubmisso por excelência: só pode estar em luta contra todas as ordens estabelecidas”.³³⁰ E o interesse pelo sonho está na mesma medida do pela revolução, na produção de obras que vão de impacto contra a percepção “normal” do cotidiano.

Em Murilo Mendes, também, a dimensão onírica vem investida de um senso de realidade que faz do elemento surreal arma de visada crítica da realidade. Dificilmente, nos poemas de nosso autor, nessa etapa que vai até pelo menos *As metamorfoses*, o insólito faz surgir uma imagem de deleite ascensional pleno. Antes, expõe visceralmente, pelo choque do suprarreal, a face grotesca da realidade.

Em cima das pedras, sozinho
Um urubu vestido com as cores do arco-íris
Dará milho ao fantasma de Deus.³³¹

O poético, nesse sentido, põe-se menos a mergulhar-se nos sonhos e mais a “sacudi-los”. E, como vimos, isso estava no horizonte do próprio Surrealismo, tendo Breton assinalado as interferências que o estado de vigília constantemente faz no dos sonhos e as perturbações que devêm do envolvimento entre o que cada dimensão

³²⁹ BENJAMIN, 2006, p. 51.

³³⁰ DUROZÓI; LECHERBONNIER, 1972, p. 116.

³³¹ “A pomba da lancha”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 229.

propicia ao sujeito. Temos, então, aquele jogo de *estranhamentos* do sujeito com o mundo, consigo mesmo e com o outro, patente em tantos poemas.

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.³³²

Alucinações como essa, do poema “Evocações simultâneas”, distinguem-se pelo poder de sugestão das imagens, que dão aos objetos uma movência singular, o que responde bem à orientação surrealista. Mas, observe-se, esses objetos investem-se no sujeito, movendo-o também, mas pela via da perturbação, da dilaceração. A ambivalência domina em todos os pontos, denotando a situação fundamental que está na base da expressão: o impasse do sujeito entre o que lhe influi a dimensão da realidade e, ao mesmo tempo, a dos sonhos; em suma, o sujeito nessa linha tênue (“Abismos, pontes da noite”) entre dois estados entrecortantes e a “cortarem-lhe” igualmente “a cabeça”. Desse modo, o surrealismo de Murilo Mendes é, diríamos, um *surrealismo agônico*, na medida em que permeado de um senso de tensão, contraposição, entre as dimensões da realidade e a onírica.

José Guilherme Merquior percebeu bem essa “face ambivalente” do surrealismo muriliano, em que “o ubíquo onirismo deságua o tempo todo em atitudes resolutamente intramundanas, em plano contato-protesto com a realidade mesma negada pela força do visionário”.³³³ E, como o crítico mostra, é esse aspecto, no qual se vislumbra uma “tremenda carga utópica”, a essência do Surrealismo-movimento. E a ele Murilo teria jurado “uma finalidade nunca desmentida”.³³⁴ É, ainda como no Surrealismo em seus propósitos fundadores, o desejo de “mudar o mundo” que move essa confrontação entre dimensões díspares. Porém, por um senso de liberação de todo arbítrio, de todo absoluto, muito maior do que o de estabelecimento de uma nova ordem, total e totalitária, ao mesmo tempo.

³³² “Evocações simultâneas”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 111.

³³³ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 13.

³³⁴ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 13.

Seguindo essas marcações, poderíamos dizer que o Surrealismo se apresenta, na obra de Murilo Mendes, principalmente a partir de três pressupostos básicos, relacionáveis igualmente ao senso do *agônico* (tensão e desarticulação), que estamos perseguindo: primeiro, o inconformismo, a rebeldia absoluta, o impulso libertador; e, como que visada por este (inclusive com implicações no plano estético), “a liberação de toda inteligência superintendente”, tal como já apontada por Mário de Andrade; e, por fim, como modo de manifestação dessa atitude básica, o choque de aproximações insólitas, o curto-circuito entre as determinantes de cada dimensão (a da realidade e a do sonho).

Um poema de *O visionário*, intitulado “O filho do século”, articula bem esses princípios todos. Nele, a experiência subjetiva, como que envolta numa atmosfera de pesadelo, exprime-se como aplacada por impulsos disruptivos que põem o sujeito lírico em total dissenso consigo mesmo e com o mundo. Desse desacordo surge uma investida de caráter revolucionário que conduz o sujeito para o meio de uma revolta, em vários sentidos, “armada”. Interessante notar como o poema, verso a verso, vai desdobrando o plano da intimidade para o da coletividade. O impulso revolucionário que o distingue deflagra-se, primeiro, no plano da subjetividade, na ruptura que faz o sujeito lírico com tudo que diga respeito a seu eu particular:

Adeus valsa “Danúbio Azul”
Adeus tardes preguiçosas
Adeus cheiros do mundo sambas
Adeus puro amor
Atirei ao fogo a medalhinha da Virgem³³⁵

A tomada de consciência, por parte desse sujeito, do mundo em que vive – o mundo moderno – exprime-se pelo signo da “queda” (“Cairei no chão do século XX”). E nessa tomada de consciência ele é empurrado para fora de si mesmo, para o meio das “multidões famintas justiceiras”:

Aguardam-me lá fora
As multidões famintas justiceiras
Sujeitos com gases venenosos
É a hora das barricadas
É a hora do fuzilamento, da raiva maior
(...)

³³⁵ “O filho do século”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 240.

É a hora do protesto geral
É a hora dos vôos destruidores
É a hora das barricadas, dos fuzilamentos³³⁶

A partir desse ponto, a desordem, o caos, toma conta tanto desse sujeito, quanto do mundo no qual ele se projeta, e ainda do próprio poema. Deflagra-se uma “guerra civil” no centro do mundo como no da fatura poética. Gases venenosos, fuzis, aviões-caças põem-se em circulação. Em correspondência a essas armas estão as palavras, com seu poder destruidor também ativado. O poema termina com a imagem tipicamente surrealista de “anjos-aviões” carregando “o cálice da esperança”. Apesar deste sinal de conciliação que se insinua ao longe, o assombro continua vivo, na medida em resta ao sujeito o vazio deixado por toda a destruição causada (“Tempo e espaço firmes porque me abandonastes”). Murilo, desse modo, mantém aceso aquele “senso de alerta e de alarme” que Merquior discerniu como horizonte para o qual nos dirige “suas perturbadoras visões”.³³⁷

E nesse ponto, a poesia muriliana se faz ainda muito próxima do Surrealismo, fundamentalmente marcado, como assinalou Nadeau, pela percepção de uma “falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora.”³³⁸ Daí, a alta incidência, nas produções do movimento, de ideias e imagens relacionadas ao armistício e à ação militar. É a sombra da guerra que pesava sobre o imaginário desses artistas e poetas, tal como pesa no poema de Murilo Mendes acima comentado. Basta, a propósito, evocar estas palavras de Breton, nas quais justifica a ligação da vanguarda com a obra de Lautréamont e Rimbaud: “Eu disse que o que a atitude surrealista, a princípio, teve em comum com a de Lautréamont e Rimbaud e o que, de uma vez por todas, prendeu nosso destino ao deles, foi o DERROTISMO de guerra”.³³⁹ O insólito, então, fundamento comum dessas obras, é mais que um campo de superação dos dados da realidade; ele constitui um ponto de expressão do extremo, do absurdo da experiência real, fazendo-nos, assim, sentir a estranheza da própria realidade em que vivemos.

³³⁶ “O filho do século”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 240.

³³⁷ MERQUIOR, 2013, p. 74.

³³⁸ NADEAU, 2008, p. 15.

³³⁹ BRETON, 1934 Apud NADEAU, 2008, p. 15.

2.2.3. O Essencialismo de Ismael Nery

A amizade que Murilo Mendes estabeleceu com Ismael Nery foi responsável por, pelo menos, três das principais fontes de visão de mundo e poética centrais em sua obra: o Surrealismo, que acima discutimos, o Cristianismo heterodoxo e libertário que tocou ao poeta expressar e o Essencialismo, doutrina filosófica e artística criada por Nery para ser como que uma “preparação ao catolicismo”.³⁴⁰ É, sobretudo, por esse corpo de ideias que o pintor, desenhista e, neste caso, também filósofo se fará decididamente influente sobre Murilo Mendes. Imprimirá o autor juizforano, inclusive em sua poética, muitos dos sentidos e proposições estéticas substanciais ao pensamento do amigo.

Murilo conheceu Ismael Nery em 1921, quando ambos, ainda jovens (Murilo com 20 anos e recém-mudado para o Rio de Janeiro, e Ismael com 21, voltando de viagem de um ano pela Europa), trabalhavam na Diretoria do Patrimônio Nacional, do Ministério da Fazenda. Murilo conta, em *Recordações de Ismael Nery*, que foi a partir das pinturas e desenhos de Nery, além do rico conhecimento sobre artes plásticas por ele demonstrado, que se deu seu súbito interesse pelo colega de repartição. Mas, como salienta, “em breve outros aspectos, estes os mais profundos, da sua personalidade, eram-me desvendados: o do poeta, do filósofo e mesmo do teólogo”.³⁴¹ Ante a força de personalidade de Nery, poucos conseguiam ficar incólumes, tendo sido muitos, como dirá Murilo Mendes, os companheiros tocados pela “trepidação poética” que dele se estendia:

Os contatos de Ismael com o plano intemporal determinaram nele uma trepidação poética que se estendia aos que lhe estavam próximos e rasgava as fronteiras do mundo natural. Junte-se a isto uma prodigiosa compreensão das formas plásticas e de seu dinamismo, uma sensualidade universal que desejaria gravar para sempre todas as forma que receberam em diversas épocas o batismo da visão de Nery.³⁴²

O próprio Murilo tratou de reconhecer que diversos poemas de seu livro de estreia e de *O visionário* “nasceram de contínuas conversas de Ismael Nery sobre

³⁴⁰ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 47.

³⁴¹ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 22.

³⁴² MENDES. In: CASTAÑON (Org.), 2001, p. 47-48.

sucessão, analogia e interpenetração de formas”.³⁴³ O poeta chega até a dizer (numa nota menos terminante do que problemática) que: “se se reconhecer um alargamento do campo poético nos poemas que vou publicar sob a rubrica Poemas Essencialistas, que esse mérito recaia sobre o nome de Ismael Nery”.³⁴⁴

De fato, um breve preâmbulo pelos primeiros livros de Murilo (exceto, *Bumba meu poeta* e *História do Brasil*) basta para ver o quanto a presença de Nery é forte na poética então praticada por nosso autor. E isso implicitamente, seja pelo temário largamente voltado para a essencialidade do homem frente às antinomias da existência (assim, indo desviar-se o poeta, como fez Nery em sua pintura, do espírito telúrico que marcava a geração modernista), seja pelo jogo tenso, no plano estético, entre o concreto e o abstrato, o sombrio e o claro, o formal e o informe; mas também, explicitamente, com diversas composições nomeadamente dedicadas ao amigo, sua figura humana, artística e filosófica. Em *Poemas*, temos, por exemplo, “Saudação a Ismael Nery”, em que as ideias e os traços artísticos do pintor e desenhista são como que aplicados à sua própria imagem. Esta, por sua vez, é aproximada com a de um criador divino, que, situado além dos limites do tempo e do espaço, investe-se de uma potência “magnética”, que tudo envolve em seus braços, assim dando vida ao que parece inanimado:

Acima dos cubos verdes e das esferas azuis
um Ente magnético sopra o espírito da vida.
Depois de fixar os contornos dos corpos
transpõe a região que nasceu sob o signo do amor
e reúne no abraço as partes desconhecidas do mundo.³⁴⁵

Murilo parece, neste poema, fazer uma dupla referência: aos desenhos e pinturas de Nery, permeados de figuras inumanas, como manequins, estátuas, máquinas, investidas de vida; mas, uma vida frágil, dilacerada, que, por isso, não pode se compor integralmente. O mesmo se vê em uma composição de *Tempo e eternidade*, dedicada ao próprio Nery, falecido um pouco antes da escrita dos poemas desse livro. Trata-se da peça “Ismael Nery”, em que Murilo presta uma homenagem ao amigo dando à sua feição um tratamento quase mítico, muito próximo da figura de Cristo. E, como que,

³⁴³ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 30.

³⁴⁴ MENDES. In: CASTAÑON (Org.), 2001, p. 47-48.

³⁴⁵ “Saudação a Ismael Nery”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 115.

também, aplicando a teoria de Nery à sua própria imagem, Murilo até descreve o corpo do pintor a ocupar a urna, enquanto sua alma se movimenta pelo céu, emanando uma luz tão forte que se confunde com a do sol em nascimento:

É a manhã. Teu corpo jaz na urna.
Mas erguendo os olhos para o céu diviso
Um poderoso Ente que gira sobre si mesmo
Se levantar com o nascimento do sol.³⁴⁶

Podemos citar, também, do mesmo livro, o “Poema Essencialista”, em que, bem dentro da perspectiva entre social e mística de Nery, o *eu* lírico proclama:

O fim da ideia de propriedade, carne e tempo
e a permanência no absoluto e no imutável.³⁴⁷

Essa doutrina, assim batizada de Essencialismo pelo próprio Murilo Mendes, foi composta num movimento irregular do pensamento, entre anotações extraviadas (e recolhidas por Murilo), entre conversas espontâneas e as que pautavam as reuniões do grupo em torno de Ismael, na casa dele (a que frequentavam, além de Murilo Mendes, Jorge Burlamaqui, Antônio Costa Ribeiro, Mário Pedrosa, Antônio Bento, e outros).

Esses encontros, bem dentro do clima tenso que marcava a personalidade do anfitrião, deram-se, também, num contexto de confluências e de embates em torno dos problemas modernos, desde os estéticos até os ideológicos. O movimento modernista, as disputas políticas entre esquerda e direita, entre comunistas e fascistas (“que eram antes verdeamarelamente integralistas”, como lembra Davi Arrigucci Jr.)³⁴⁸ e até o reavivamento da inteligência católica, com a revista *A ordem* e o Centro D. Vital, dão substância ao momento de efervescência que foram os anos 1920, no Brasil.

Nery e o grupo em torno dele relacionam-se com esse momento de modo um tanto tangente, focalizando questões de ordem diversa das que dominavam nos demais círculos (como o dos modernistas em torno de Mário e Oswald de Andrade, mais voltado para os problemas nacionais), questões de horizonte mais “universal”, em que pesam elementos de ordem mais metafísica, religiosa e moral. Aliás, a própria doutrina

³⁴⁶ “Ismael Nery”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 259.

³⁴⁷ “Poema essencialista”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 261.

³⁴⁸ ARRIGUCCI JR. In: MENDES, 1996, p. 14.

de Nery – o Essencialismo –, nessas reuniões bastante discutida, tinha como impulso central a investigação filosófica das coisas essenciais. Por ela, Ismael Nery pregava a abstração do tempo e do espaço como forma de “compreensão total” da vida.³⁴⁹

O Essencialismo tem por pressuposto o diagnóstico de que “o mal do homem moderno consiste em fazer uma construção de espírito dentro da idéia de tempo”; mas, trazendo o tempo “no seu bojo a corrupção e a destruição”, perde-se o homem do “valor permanente e definitivo, valor que o tempo não ataca”, e que é “trazido pelo Cristo”: o equilíbrio. Dirá Murilo: “A doutrina essencialista combate a desproporção. Prefere-se a uma sabedoria desproporcionada uma ignorância harmônica, porém deseja-se uma sabedoria harmônica”.³⁵⁰ Como forma de alcançar essa “sabedoria”, Nery propunha que se colocasse o sujeito como o centro da vida, de modo “que possa ter sempre a perfeita relação das ideias e dos fatos.”³⁵¹ A implicação dessa proposição no âmbito da experiência poética é capital: frente ao inevitável descentramento dos impulsos e dos signos, deveria colocar-se o poeta como eixo referencial, ponto de equilíbrio, reunindo e reconciliando o disperso.³⁵²

A ideia de convergência em Murilo Mendes, tanto aventada pela sua crítica, teria nessa proposição uma de suas matrizes principais. Joana Matos Frias, dando contorno a essa compreensão, defenderá que o Essencialismo constitui a “homogênesse” da poética muriliana, funcionando como um “formante nuclear” que organiza os múltiplos centros, os vários “focos de energia”, e convertendo-os a um ponto de unidade. E isso se daria, segundo a autora, na medida em que o Essencialismo sobredetermina “quatro princípios matriciais” da poética muriliana:

i) a *universalidade* da arte e, concretamente, da poesia; ii) a definição do artista-poeta como estabelecedor de relações, e, portanto, *centro de convergência*; iii) o entendimento da obra ou do texto como lugar de *conciliação dos contrários*; e iv) a necessidade de *abstração do espaço e do tempo*.³⁵³ [grifos da autora]

³⁴⁹ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 53.

³⁵⁰ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 51.

³⁵¹ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 52.

³⁵² FRIAS, 1996, p. 292.

³⁵³ FRIAS, 2000, p. 290.

Dentro do que estamos propondo, neste estudo, essa interpretação precisa ser repensada, em função do que ela possui de expropriação, à poética muriliana, daquilo que ela apresenta de singular (tal como reconhecido, aliás, pela própria Joana Matos Frias, em linhas antes neste seu mesmo texto): o “policentrismo”, o sistema descentrado de forças expansivas, “não redutível” (como a autora mesmo assenta) “a uma abordagem monista”.³⁵⁴ E o que faz a afirmação da centralidade de uma dessas forças, ainda mais colocando-a como a fixar os movimentos das demais em um ponto único, é justamente submeter toda uma heterogeneidade constitutiva (e a complexidade dela decorrente) a uma sobredeterminação conceitual hegemônica, que seria o Essencialismo.

E não é que a própria poesia de Murilo Mendes, em muitos momentos, não tenha buscado e até articulado essa determinação. Em várias composições murilianas (de *Poemas*, de *O visionário* e de *Tempo e eternidade*, especialmente), assistimos à abertura da perspectiva a dimensões transcendentais, a voos lancinantes da alma sobre o mundo material, à visão do homem entre seus limites princípio e fim e a afirmação da “palavra essencial” de Cristo. Especialmente *Tempo e eternidade* – livro que o poeta diz ter escrito sob os auspícios de uma crise existencial, que teria sido provocada pela morte de Ismael Nery, sendo assim, conforme conta ele mesmo, decisiva para sua conversão ao Cristianismo – apresenta muito fortemente um anseio de “permanência no absoluto e no imutável”,³⁵⁵ uma celebração desesperada da eternidade e uma apologética tediosa do repouso, do equilíbrio, da certeza, da “onivisão”.

Para que resolver o problema da máquina
Se minha alma sobrevoa a própria poesia?
Só quero repousar na imensidade de Deus.³⁵⁶

Nesse mesmo livro, porém, há poemas em que o eterno e o imutável ainda se apresentam em um movimento desarticulado e violento, que destrói tanto quanto edifica, como se pode lê neste verso de “Novíssimo Job”: “Manda a tempestade de fogo

³⁵⁴ FRIAS, 2000, p. 287.

³⁵⁵ “Poema essencialista”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 261.

³⁵⁶ “Salmo Nº 1”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 249-250.

a destruir minha existência;³⁵⁷ como também neste, de “A morta viva”: “A eternidade irrompeu no tempo, violentíssima.”³⁵⁸

De qualquer modo, todo esse panegírico devoto que marca tão fortemente *Tempo e eternidade* não dá a definição da expressão religiosa na poética muriliana. Como avaliará Sebastião Uchoa Leite, a inquietação que marca os livros subsequentes a esse serão como que uma “correção dos excessos messiânicos” nele devidos “do essencialismo conceitual”. E, de fato, em *O visionário*, *A poesia em pânico* e *As metamorfoses*, principalmente, a espiritualidade antes é confrontada com o reconhecimento da falibilidade incorrigível do homem, com o sentimento de preeminência da vida terrena sobre a eterna e com a expressão dos dilaceramentos vários que aplacam o sujeito. O anseio e, por vezes, o deslumbramento ante a visão do eterno (que são sugeridos pelo Essencialismo) não escondem os conflitos e as dissonâncias que marcam a condição existencial do poeta.

Desse modo, podemos dizer que é, também, mais pela *dualidade ambivalente*, jogando e sendo jogado com os outros anseios e as outras perspectivas em movimento, que o Essencialismo se apresenta na poesia de Murilo Mendes. Se, no poema muriliano, o poeta se coloca como o “centro de relações”, como se supõe da doutrina de Nery, não é, contudo, na forma de “ponto de convergência” (como acredita Frias), mas sim de ponto de entrecruzamento, de atravessamento, das forças contrastantes. Aliás, já foi sublinhada por Murilo Marcondes de Moura a existência, nas ideias de Nery, de um “estranho hibridismo entre a observação refinada do mundo das formas e um impulso metafísico”.³⁵⁹ Segundo o crítico, no pensamento e na obra do pintor e poeta, “qualquer realidade considerada sofria um duplo tratamento: por um lado, era exaltada pelas suas peculiaridades concretas e sensíveis; por outro, era sempre remetida a um plano genérico e abstratizante”.³⁶⁰

Conforme avaliamos, no plano do discurso (o discurso que sistematiza e divulga conceitualmente o pensamento Essencialista – sob a iniciativa do próprio Murilo Mendes, aliás) essa segunda tendência se fez mais assente, com uma “consciência” deliberada (e interessada) incidindo mais fortemente sobre o complexo de intuições e

³⁵⁷ “Novíssimo Job”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 246.

³⁵⁸ “A morta viva”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 256.

³⁵⁹ MOURA, 1995, p. 45.

³⁶⁰ MOURA, 1995, p. 45.

percepções de que derivam muitas dessas ideias. Aliás, se cotejarmos esse pensamento com o que se exprime nas produções plásticas do próprio Nery, veremos como nesta uma espiritualidade tortuosa, vincada de contrastes, se faz mais patente.

A propósito, o retrato que Murilo Mendes traça do perfil humano e intelectual de Nery dá a ver este como uma pessoa agitada e intensa e, ao mesmo tempo, afável e intransigente (“Ditador da inteligência, senhor prepotente da arte”); também, uma personalidade ímpar, com temperamentos contraditórios e manifestações polêmicas, que o colocavam, segundo os termos de Murilo, entre as figuras do “santo” e do “demônio”. É como o poeta juiz-forano o descreve, nesta passagem de um dos depoimentos contidos em *Recordações de Ismael Nery*:

Em 1924 presenteara-me Ismael Nery com um retrato seu a sanguínea, onde se lê a seguinte inscrição: “Há demônios com figura de santo”. Durante muito tempo a dúvida me perturbava: estava eu diante de um demônio ou de santo?... Minha concepção de Ismael Nery sofria retoques cada mês. Seus atos e suas opiniões eram desconcertantes. Viver na intimidade de um homem que penetra o pensamento alheio e esquadrinha intenções ocultas do amigo é terrível. Ismael parecia-me, muitas vezes, de uma perversidade calculada, diante da qual a perversidade que até então conhecera tornava-se um jogo de criança.
(...)
Dentro daquele homem o santo e o demônio guerreavam-se com uma força épica. Mas a verdade é que o demônio parecia muitas vezes dominar.³⁶¹

A própria arte de Ismael Nery seria testemunho dessa força superlativa e dilemática que de sua inteligência germinava. Arte vincada pela tensão espiritual e pelo insólito, nela reina um anseio religioso entrecruzado com uma sexualidade livre, além de um senso de exasperação que, muitas vezes, leva (como na poesia de Murilo Mendes) a uma gravidade e a uma desarticulação torturantes. É que, como aferiu Murilo, o estilo de Nery envolve a preocupação com as “representações multiformes da vida” e a fusão de técnicas de tendências variadas da arte moderna. Marca, com isso, a pintura e os desenhos de Nery uma diversidade de faturas, que a unidade deveria recolher em um ponto único (o de uma verdade redentora), mas não consegue, repercutindo num “inacabado muito inquieto”, percebido já por Mário de Andrade.³⁶²

³⁶¹ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 138.

³⁶² ANDRADE, 1928 Apud MATTAR, 2015, p. 05.

Além disso, o espectro de temas recorrentes na obra do pintor paraense, conforme levantados pelo próprio Murilo Mendes, são mais da ordem do *agônico*, no que ele possui de incessante, do que dessa “unidade” cogitada:

nascimento, morte, poesia da geração, sucessão dos tempos, perspectivas de um juízo final, a criatura confrontando-se com o criador, a permanência do primeiro par – ora nitidamente Adão e Eva, ora um par moderno –, grupos e conflitos humanos, diante do Cristo crucificado, antecipação do conhecimento da morte, despojamento dos véus da ciência para elucidação da Grande Verdade, a contínua tendência do homem a ouvir a fala da antiga Serpente, usurpando o lugar de Deus, a atração e repulsão dos seres, o homem libertando-se do tempo e do espaço para atingir a sua essência íntima, seu desespero diante dos limites que lhe são impostos, a consciência do valor espiritual de personalidade diante de Leviatã, o princípio e o fim tocando-se – tudo isto é exprimido em símbolos gráficos de impressionante agudeza e gravidade.³⁶³

Todas essas tópicas são, antes de mais nada, signos do ser dilemático que tocou a essa arte expressar. Reside aí a percepção aguda da complexidade da vida e do humano, os conflitos insuperáveis do sujeito consigo mesmo, com o mundo, com o outro e até com Deus (que insistimos, nesta tese, em afirmar como centro da poesia muriliana em seus primeiros livros). Recaindo o foco, pois, sobre o humano, e não sobre o divino, é o senso trágico da existência o que se destaca. A propósito, vejamos o que aponta Denise Mattar, comentadora da obra de Nery:

O tema único da obra de Nery é o ser humano. Um ser humano do qual foram retiradas, deliberadamente, todas as referências de tempo e de espaço. Um ser humano que se move na busca de seu eu e de sua fusão com o outro; que tenta se compreender olhando no reflexo do espelho, e que se assusta ao ver um rosto desconhecido. Nos seus retratos e autorretratos Nery mostra o Eu divino e o Eu satânico, o Eu masculino e feminino, se funde com seu amigo Murilo e com Adalgisa, sobrepõe-se, duplica-se, multiplica-se. Nery abre tanto a sua alma que rasga o seu corpo.³⁶⁴

Expôr a dor do corpo para expressar a dor da alma; disjunção, ou pelo menos ajuste problemático entre ambos, expressando uma “consciência superlativa da

³⁶³ *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 127.

³⁶⁴ MATTAR, 2015, p. 08.

dualidade espírito-matéria”.³⁶⁵ E isso, conforme analisam muitos críticos, se fazendo mais patente ainda nas últimas produções desse artista, situadas a partir de 1929. É o período em que a tuberculose aplaca o corpo e a alma de Nery. Afirma Mattar que a doença faz com que o pintor descubra “a fragilidade desta casca terrena” e, assim, empreenda uma “sistemática investigação do seu corpo”.³⁶⁶ O flagelo da carne, a castração, a amputação ganham maior relevo, substituindo o erotismo (já mórbido) das obras precedentes. Também a atmosfera onírica se adensa, agora figurando como que pesadelos. E “estas visões, de sonho, são alternadas com imagens anatômicas cruas, de vísceras à mostra”.³⁶⁷ Eis, pois, que, nessa investigação do próprio corpo, Nery vai fundo, até as entranhas, expondo as vísceras maceradas por um mal indistinto.

O quadro “Visão interna – agonia” (Óleo sobre cartão), de 1931, que abaixo reproduzimos, mostra bem todo o senso agônico dessa pintura, para o qual chamamos a atenção:



Figura 1: “Visão interna – agonia” (Óleo sobre cartão), de Ismael Nery.
Acervo: Chaim José Hamer (São Paulo, SP).
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.³⁶⁸

³⁶⁵ MATTAR, 2015, p. 08.

³⁶⁶ MATTAR, 2015, p. 14.

³⁶⁷ MATTAR, 2015, p. 15.

³⁶⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1350/visao-interna-agonia>. Acesso em: 06/01/2018, às 11h e 58m.

Nesse quadro, a “visão” que se elabora é a dos órgãos internos em entrechoque, inclusive, com os externos; eles se afastam e se comprimem, num jogo de abalos recíprocos. O espaço pictórico é dominado por planos contrastantes, entre o claro e o escuro, luz e sombra, linhas retas e angulosas, campos vazios e plenos, que se agregam no efeito de tensão asfixiante. No fundo, um espaço vazio, recortado em pelo menos três dimensões, figura o espaço indeterminado e desarticulado da existência. Não é este, necessariamente, um espaço abstratizado ao nível do apagamento de todas as suas referências, basta ver as camadas de cores que aqui e ali se destacam, sugerindo algo como lodo e mofo e, assim, compondo um cenário de decadência. No centro, temos sobrepondo-lhe a imagem de um corpo ainda embrionário ou já fantasmático (entre o Princípio e o Fim, portanto), e enlaçado por artérias, abraçado por algo como um fígado, um coração e um braço, que se lhe escapam e expõem uma interioridade tortuosa, agonizante, afirmando a vida mesmo diante da morte.

Discernimos, aí, a expressão da fatalidade da existência: a de ter um corpo apenas, limitado no espaço e no tempo, para uma infinidade de vidas em potência; tópica que se fará, não só coeva, mas fundamental também na poesia de Murilo Mendes, como os versos abaixo demonstram:

Deram-me um corpo, só um!
Para suportar calado
Tantas almas desunidas
Que esbarram umas nas outras,
De tantas idades diversas;
(...)
Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas.³⁶⁹

Forças fragmentárias, contrastantes e vibrando entre diversos polos perturbam o ponto de vista que se quer único e central (“um corpo, só um!”). A invocação final pela reunião e harmonização dessas forças em tensão dá o tom da dilaceração que aplaca esse sujeito e do quanto é ela o mote central dessa poética. É que, enquanto só no nível da invocação (como se verá na maior parte dos poemas murilianos dessa fase), é essa dilaceração que domina e, com ela, o senso de tensão e de desajuste.

Assim é que cotejar as essências, tanto na obra pictórica de Ismael Nery quanto

³⁶⁹ “Choro do poeta atual”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 207.

na poesia de Murilo Mendes, implica em bem mais que cantar as verdades eternas, liberadas das determinações do tempo e do espaço; supõe, antes, um envolvimento (tenso) com a própria dimensão temporal e, por conseguinte, com o próprio corpo, estofo de mil vidas (anseios) em potência.³⁷⁰ Isso implica em um envolvimento também tenso entre a dimensão espiritual e a terrena, que determinará, na poesia muriliana de veio marcadamente religioso, embates do sujeito com o mundo, consigo mesmo e com o próprio divino.

Diríamos, então, que ao invés da “retificação do desequilíbrio”, da “correção” do que se supõe “errado” e “defeituoso” na existência humana, a que se propunha a doutrina criada por Nery e seguida por Murilo – o Essencialismo – temos aí, mais significativamente, a expressão do ser dilemático, *agônico*, então a demandá-las; o ser vincado entre os sentidos e o pensamento, o corpo e a alma, entre a imanência e a transcendência, o tempo e a eternidade. A essência a ser captada aí é nada pura, reduzível a uma imagem imutável: a do homem, a do ser humano. Por isso, como vimos ao longo desta tese, o sujeito poético, na escrita muriliana, como na arte de Ismael Nery, mostra-se descentrado e desarticulado, em choque com os limites da existência, mas também com os da eternidade; enfim, um sujeito segundo o signo da *danação*, tal como exprime este poema:

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.³⁷¹

Como diversas outras composições de Murilo Mendes, essa acima traça a imagem do mundo como frequentado e “trabalhado” pelas mãos dos demônios, que desorganizam a harmonia “pensada” por Deus. O sujeito, sob esses influxos desestabilizadores, acaba por perder-se da Graça e cair em “maldição”. Vê-se, então, “esmagado pelo monumento do mundo” e nele não tendo lugar. Nessa tensão com o plano da existência (este cujos limites, o espaço e o tempo, o Essencialismo deseja “abstrair”), o poeta expressa o anseio de escapar para “o outro mundo”. Porém, deste também será despedido, pois que a marca da “profanação” que ele traz consigo vai de

³⁷⁰ “Poema espiritual”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 296.

³⁷¹ “A danação”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 286.

encontro, igualmente, com os “monumentos” da eternidade. A danação, o castigo que, então, cumpre é de não ter lugar nos dois domínios, estando permanentemente no limiar entre eles.

Temos, aí, uma das tônicas da obra muriliana em geral (a tensão entre o plano espiritual e o material, entre o sagrado e o profano), e que só se intensifica com a articulação desses sentidos junto aos signos da religiosidade cristã. Se do Essencialismo (na expressão a que ele ascende na obra de seu criador) Murilo extrai, não os meios de “ratificação” dos desequilíbrios da existência, mas, antes, sua “consciência trágica”, junto ao Catolicismo irá encontrar os signos para expressão (como avaliou Mário de Andrade, “dura, infalível, mesmo genial”) da “selvagem angústia” de se viver em luta consigo mesmo, com o mundo e até com Deus.

2.2.4. Os martírios da fé: cristianismo agônico

Conforme já adiantamos, vem também da influência de Ismael Nery o catolicismo heterodoxo que Murilo Mendes abraçará, em 1934, após a morte do amigo, embora ela já se insinuasse em sua poesia desde seu primeiro livro, *Poemas*. É que o contato com essa concepção da fé cristã (sua projeção gradual e esquiva na mente e na sensibilidade de nosso poeta) se dá justamente naquele momento de intensos intercâmbios dos anos 1920. O próprio Murilo dá testemunho de como esses diálogos se exerciam e de sua esquiva para o sentimento religioso:

Quanto a mim, [Ismael Nery] achava que eu deveria me converter ao catolicismo, para o qual me considerava muito inclinado, apesar da minha rebeldia e das minhas tendências anarquistas. Tudo em mim, dizia ele, indicava o homem religioso. Houve uma época em que eu escrevia sempre “epigramas” anti-religiosos, demonstrando com isto, de resto, sem saber, minha religiosidade latente.³⁷²

Até 1933, refratário a elos mais estreitos com grupos marcadamente religiosos, Murilo Mendes passará em 1934, quando da morte de Ismael Nery, por uma aguda crise

³⁷² *Recordações de Ismael Nery*; MENDES, 1996, p. 37.

existencial, que o levará à conversão ao Catolicismo,³⁷³ à incursão por uma poética de temática religiosa (cujo marco será *Tempo e eternidade*, publicado em 1935) e, conjunturalmente, a uma maior aproximação com intelectuais engajados no discurso religioso cristão. Lembramos que, nesse período, ascende com grande força a busca, por parte da Igreja Católica e de intelectuais a ela vinculados, de maior protagonismo no espaço intelectual e político nacional. Como parte desse movimento, tínhamos o incremento de projetos culturais e ideológicos de cunho conservador, como é o caso do Centro Dom Vital e da Revista *A ordem*, na qual Murilo Mendes publicou diversos poemas e textos ensaísticos.

Esse grupo teve como principal nome, no início, Jackson de Figueiredo. Após sua morte, em 1928, a liderança fica a cargo de Alceu Amoroso Lima (o crítico que assinava sob o pseudônimo de Tristão de Athayde), recém-convertido ao Catolicismo. No final da década de 20 e no início da de 30, o grupo Festa, liderado por Tasso da Silveira, será uma outra esfera de influência da Igreja Católica na literatura. Sua revista homônima ganha importante proeminência, sobretudo pela publicação de escritores da categoria de Cecília Meireles, Jorge de Lima e do próprio Murilo. O grupo reivindicava, sobretudo, maior diálogo com o passado, através da tradição simbolista, inclusive como saída à “desorientação” verificada no presente.

A posição sempre ambígua e heterodoxa de Murilo em relação à religião incomodará tanto figuras da direita quanto da esquerda, nesse cenário de tantos radicalismos. De um lado, o catolicismo libertário que o poeta professa escandaliza os conservadores. De outro, o discurso apologético que passa a fazer com frequência – mais que em sua poesia, em cartas e em artigos que publicava em jornais e revistas – parecia encaminhá-lo a uma face doutrinadora. Rejeitando os extremos de cada uma dessas posições, o poeta se manterá como que caminhando por uma trilha estreita em que tanto se afirmava a tradição católica mais remota (ligada ao Cristianismo Primitivo) quanto se negava “a tradição triunfalista, autoritária e ferrenhamente dogmática”.³⁷⁴ Um fato dá a medida dessa situação de impasse em que se encontrava Murilo. Por intermédio de Alceu Amoroso Lima, ele chega a entrar para a Ação Católica, dela se

³⁷³ Pedro Nava, em *O círio perfeito* (1983), dá testemunho da crise nervosa que se apossou de Murilo Mendes, durante o velório de Ismael Nery. Num discursivo convulsivo, que misturava clamor e pranto, o poeta parecia ter entrado em êxtase, um êxtase místico. Do enterro saiu e foi internar-se no Mosteiro São Bento. Sai de lá três dias depois, convertido ao catolicismo.

³⁷⁴ GUIMARÃES, 1986, p. 52.

desligando seis meses depois com a seguinte justificativa: “Só me sinto católico entre os não-católicos”.³⁷⁵

De todo modo, a relação com o centro Dom Vital, especialmente, se manterá ativa, tendo Murilo publicado bastante na revista *A ordem*, e tanto poemas quanto textos ensaísticos. E devido a todas essas ligações e, principalmente, ao incremento do substrato religioso em seu discurso poético, com o livro *Tempo e eternidade*, Murilo Mendes e sua poesia passarão a ser vistos como situados dentro do movimento de espiritualismo que se afirmará como dos mais representativos da lírica brasileira, nos anos 1930 e 1940.

Porém, como destaca Antonio Candido, trata-se, no caso de nosso poeta (como no de Jorge de Lima e o de Vinícius de Moraes), de um espiritualismo mais difuso e insinuante, pautado na “busca de uma tonalidade de tensão e mistério”.³⁷⁶ Assim é que a espiritualidade que Murilo manifesta em sua poesia aparece como marcada por uma complexidade de modulações e ambiguidades que lhe dá um alcance expressivo e de pensamento bastante singular. Trata-se de uma espiritualidade, como viu Davi Arrigucci Jr., “enlaçada a uma sensualidade que exalta o mundo real”,³⁷⁷ ou, como disse Laís Correia de Araújo, “vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo”.³⁷⁸ É que, além dos desejos eróticos, também as dilacerações da realidade histórica perturbam a sensibilidade poética, levando-a a confrontar-se com o mundo e também consigo mesma, em sua continência espiritual.

No primeiro capítulo, já tivemos ocasião de indicar como o cristianismo expresso por Murilo Mendes, em sua poesia, foi considerado por alguns críticos a partir do senso do *agônico*, com a vivência da fé ganhando os contornos de uma “luta interior”. Há, contudo, uma linhagem de importantes pensadores da fé cristã dentro desse seu sentido de “luta existencial” que podemos também evocar para melhor aprofundar esta discussão sobre a religiosidade nessa poética. Assim é que, ao longo deste tópico, recorreremos a textos de autores fundamentais na história do pensamento ocidental, como Santo Agostinho, Soren Kierkegaard e Miguel de Unamuno para recolher os termos, figurados na história do pensamento e da literatura ocidental, com

³⁷⁵ MENDES Apud GUIMARÃES, 1986, p. 51.

³⁷⁶ CANDIDO, 2014, p. 228.

³⁷⁷ ARRIGUCCI JR., 2000, p. 96.

³⁷⁸ ARAÚJO, 2000, p. 77.

que articular a interpretação da situação dilemática do humano nos domínios da fé. Situação essa, tal como expressa pelo nosso poeta, em que iremos encontrar: o homem dilacerado por forças contrárias (as divinas e as terrenas), e assim experimentando um desajuste interior que o leva a uma espécie de “guerra intestina” (conforme expressão de Pascal³⁷⁹) consigo mesmo, com o mundo e até mesmo com Deus.

Entre esses três focos de tensão, encontraremos a inscrição daqueles três sentidos cultivados por Murilo Mendes no cristianismo, conforme viu Merquior: 1) o sentido *plástico* da finitude, “com a consciência de que os homens são seres que vivem ‘exaustos entre o não-ser e o vir-a-ser’”; 2) o da humanidade do homem, em sua voz de cristão “impenitente”, frente à humanidade heroica de Cristo; e 3) o “da poesia como *martírio*, isto é, como testemunho sofrido, e mais como registro do sofrimento coletivo”.³⁸⁰

Começemos essa incursão crítica por *Tempo e eternidade*, livro que marca a entrada mais deliberada do discurso religioso cristão no complexo poético de Murilo Mendes. Sob o anseio de um programa, o de “restaurar a poesia em Cristo”, este livro, escrito em parceria com Jorge de Lima, pode ser visto como demasiado apologético, perdendo, como avaliou Sebastião Uchoa Leite, em “força poética” e em “riqueza imagética” em relação aos livros anteriores de Murilo.³⁸¹ Porém, pode-se conjecturar, como Júlio Castañon Guimarães fez, que é justamente “em cima desse impasse” – o de em benefício de uma fé, a poesia correr o risco de sofrer os maiores prejuízos – “que a poesia religiosa de Murilo se afirma enquanto poesia”.³⁸² É que, como o crítico observa: “A tensão permanente sustenta sua inquietação, sua invenção”.³⁸³ O poeta não se mostraria, nesses poemas, em “atitude de tranquilo conforto espiritual, alienado da realidade”; antes, se acentuaria, pela dimensão religiosa, suas “preocupações sociais e políticas” e, principalmente, os dramas relativos ao seu ser dúplice.

Percorrendo os poemas de Murilo Mendes em *Tempo e eternidade*, vemos o quanto a tensão realmente constitui o núcleo deflagrador da expressão, especialmente a tensão com o mundo, com o tempo e com a história. Mas, vemos também que ela se liga

³⁷⁹ PASCAL, 1988, p. 134.

³⁸⁰ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 14-15.

³⁸¹ LEITE, 2003, p. 63.

³⁸² GUIMARÃES, 1986, p. 50.

³⁸³ GUIMARÃES, 1986, p. 51.

ao estado de crise existencial em que se encontrava o poeta e que o encaminhara para a conversão (“uma conversão dramática e transformadora”, seguindo dados colhidos em fontes biográficas diversas). Para nós, é tal crise o que se insinua como motivação para a “resposta religiosa” que busca ele formular para si próprio nesses poemas. Tal crise se agudizará nos livros seguintes do poeta, especialmente em *A poesia em pânico* e *As metamorfoses*, ganhando sempre mais em força poética.

Esse sujeito, então, tocado por uma angústia religiosa, despertado para os anseios do espírito, sente não haver lugar para si na dimensão terrena, esbatendo-se constantemente com seus limites:

Eu hei de me precipitar em Deus como um rio,
Porque não me contenho nos limites do mundo.³⁸⁴

Poder-se-ia, a partir desses versos, tomar como central nessa expressão entre poética e religiosa o *tópos* da fuga do mundo, do escapismo para uma dimensão sublime onde estariam superados os conflitos. Nessa tópica ressoa uma das afirmações centrais promulgadas pelo Cristianismo e penetrada na mentalidade coletiva do Ocidente: a da terra como “vale de lágrimas”, lugar de sofrimentos e aflições, em contraste com a vida tranquila, bela e pura que espera pelo homem na eternidade. Segundo esse princípio, “o homem não se acha propriamente em casa neste mundo, mas pode, pela fé, desde agora sair de certa forma do mundo e, no fim da história, poderá permanecer junto a Deus”.³⁸⁵ Santo Agostinho já colocava entre os deveres do cristão no quadro dessa existência moral: o “viver no mundo, mas separado do mundo”.³⁸⁶

Porém, como pautado por Jean Delumeau, em *O pecado e o medo*, o merecimento dessa vida bem aventurada envolve, mais que um esforço ascético de não envolvimento com o mundo, um combate mesmo do sujeito com ele. Nesse entendimento, o mundo seria não só lugar em que a fragilidade do homem prevalece, mas também domínio do pecado, sendo mais gerido por Satã do que por Deus. Delumeau elucida que um dos dramas da história do Cristianismo foi o acento maior que concedeu a essa visão. Ela teria raízes na *Bíblia*, podendo ser vislumbrada no Livro de Jó, no Eclesiastes e nas epístolas de São Paulo; nestas, inclusive, se destaca a ideia de

³⁸⁴ “Salmo Nº 1”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 249.

³⁸⁵ FARAGO, 2011, p. 77.

³⁸⁶ AGOSTINHO, 1974 Apud DELUMEAU, 2003, p. 21.

um “compromisso” do mundo com o “mistério do mal” desde que Adão entregou a Satã o domínio que Deus havia lhe confiado.³⁸⁷

Murilo Mendes dialoga bastante com os signos e os sentidos contidos nessa visão, de modo, inclusive, a constituir-se o núcleo temático de *Tempo e eternidade* a expressão da angústia com as determinações do tempo e da vida terrena. Esses elementos comprimem o sujeito num cenário de descrença e desânimo, levando-o à vacilação de sua fé e à conformação no pecado.

A reação a essa angústia, como se vê no poema que se segue, é a abjeção do mundo humano e a invocação de uma intervenção implacável contra ele. A eternidade irrompe no tempo violentamente, trazendo não a paz ao espírito, mas o impulso de combate. Assim é que, nessa poesia, a abjeção do mundo encontra contornos mais dramáticos, indo o poeta, mais que à fuga do mundo, ao combate mesmo com ele:

Angústia e reação

Há noites intransponíveis,
Há dias em que pára nosso movimento em Deus.
Há tardes em que qualquer vagabunda
Parece mais alta do que a própria musa.
Há instantes em que um avião
Nos parece mais belo que um mistério de fé,
Em que uma teoria política
Tem mais realidade que o Evangelho.
Em que Jesus foge de nós, foi para o Egito:
O tempo sobrepõe-se à ideia do eterno.
É necessário morrer de tristeza e de nojo
Por viver num mundo aparentemente abandonado por Deus,
E ressuscitar pela força da prece, da poesia e do amor.
É necessário multiplicar-se em dez, em cinco mil.
É necessário chicotear os que profanam as igrejas
É necessário caminhar sobre as ondas.³⁸⁸

A composição divide-se em duas partes contrastantes, a que o título já faz referência: uma de expressão da angústia que atormenta o sujeito lírico (verso 1 ao 9) e a outra de reação a essa situação (11 ao 16). As contraposições dominam também de um a outro verso, com a noite, no primeiro, opondo-se ao dia, no segundo; a “vagabunda”, no terceiro, em posição contrária à “musa”, no quarto; o “avião” (extrema criação do

³⁸⁷ DELUMEAU, 2003, p. 23.

³⁸⁸ “Angústia e reação”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 252-253.

homem), no quinto verso, em total divergência com “o mistério da fé”, no sexto; e “uma teoria política” em divergência com o “Evangelho”, nos dois seguintes. Nessas contraposições, a prevalência recai sobre os elementos relativos ao plano terreno, mostrando-se o sujeito lírico enredado numa esfera de suprema contingência, num espaço-tempo fechado à espiritualidade. O verso 10 aglutina esses sentidos, operando como o ponto nuclear da composição. Vem inscrito, aí, também o motivo que abarca todo o livro: a tensão entre o tempo e a eternidade, com a sobreposição do primeiro.

A existência é, como a define Kierkegaard, cisão entre essas duas dimensões opostas. Mas, numa época de indignação do humano que é a modernidade (“a época da meia noite do mundo”, como diria Heidegger³⁸⁹), essa cisão se acentua ainda mais, ao ponto (como afirma o filósofo) de Deus afastar-se, “fugir de nós”, ir para o Egito (como diz o poema). Projetando-se no interior do próprio homem, a consciência dessa situação provoca o desacordo do sujeito consigo mesmo. “A consciência da espantosa ambiguidade da natureza humana”, de que dizia o poeta ser marcado,³⁹⁰ faz eco nessa composição, com a manifestação de um sujeito dividido entre sua filiação ao eterno e os enredamentos do plano terreno, para o qual mais pende. E é aí que se instaura o elemento deflagrador da angústia anunciada no título; é aí que o sujeito se torna um problema para si mesmo. Em face do envolvimento com o mundo, com a beleza do mais prosaico (“qualquer vagabunda”, “um avião”, “uma teoria política”), ele experimenta uma espécie de vacilação em sua fé, uma queda em relação ao sentido religioso da existência, adequando-se à tônica do tempo.

E, na consciência dessa falta, ele chega à angústia, esse sentimento de impotência do espírito em sua tarefa de constituir o ponto de síntese na relação da alma com o corpo, do divino com o terreno, segundo a conceituação de Kierkegaard, em *O conceito de angústia*.³⁹¹ Sob a consciência da gravidade da finitude e da eminência do pecado, o espírito se perturba e perturba ainda mais a relação que deveria mediar. O movimento da subjetividade passa, aí, a ser duplo e ambíguo: ao mesmo tempo em que fundado na condição do humano de separado de Deus e do eterno, na consciência inquieta dessa condição “ela acaba infalivelmente descobrindo a parte do eu que é

³⁸⁹ HEIDEGGER, 1960, p. 227.

³⁹⁰ “Microdefinição do autor”, *Poliedro*; MENDES, 2017, p. 10.

³⁹¹ KIERKEGAARD, 2011, p. 47.

eterna”.³⁹² E essa parte, antes recalcada, irrompe violentamente. Do verso 11 ao 16, vemos o sujeito lírico, numa espécie de “beatitude trágica”, afirmando: a “tristeza” e o “nojo” de se viver nesse mundo, ou, mais precisamente, de ser parte desse mundo; a necessidade de se “multiplicar em dez, em cinco mil”, certamente para evangelizar; os castigos a serem infligidos sobre os que profanam a igreja (que pode ser o próprio poeta, pelo que expressa nesse e em tantos outros poemas; e a necessidade de imitar Cristo, tal como ele caminhando sobre as ondas.

O poeta sai, então, do campo da expressão e se coloca mais no da exortação apologética, cumprindo a missão que se coloca de converter o mundo perdido através da poesia. O patético ronda essa segunda parte do poema e só não suprime o poético, porque o senso de tensão que vinha da expressão da angústia mantém-se na irrupção dessa “beatitude trágica”. O sujeito se põe aí, não a fugir do mundo, mas a enfrentá-lo, a colocar contra ele o seu anseio do eterno. E, numa notação entre poética e religiosa, imprime uma “violência emocional” que vai ao ponto da colocação do homem e do mundo sob uma ameaça extrema, ecoando em sua cólera a de Deus. Sem conseguir, então, sair dos enredamentos da história e nem conciliar o eterno e o temporal em sua subjetividade, o próprio sujeito clama ao divino sua intervenção “violentíssima”. Somente o Fim do Mundo ou mesmo a morte, poderia aplacar os tormentos do sujeito lírico, arrancando-o da esfera terrena e de sua duplicidade. Assim lemos em “Epifania”:

Angústia e escuridão dominam o homem
Porque tu ainda não deste a volta ao mundo.³⁹³

Esse *agôn* entre o sujeito tocado pela angústia religiosa e a temporalidade não encontra, pois, termo na poesia muriliana. E o ponto crítico em sua expressão é que a abjeção do mundo vem sempre carregada de uma consciência trágica da história. E, nesse ponto, podemos mais uma vez remeter ao pensamento de Kierkegaard, que compreende a existência cristã como fundada sobre um paradoxo fundamental: ser um indivíduo sempre em face de uma existência situada entre o finito e o infinito, a eternidade e a história. De acordo com o pensador dinamarquês, como “a plenitude da verdade divina” não se dá a conhecer pela criatura, é na “constelação do temporal”, nas

³⁹² FARAGO, 2011, p. 110.

³⁹³ “Epifania”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 248.

cifras da história, que este tem com ela um contato. Essas cifras, pelo que se depreende de *O conceito de angústia* e *O desespero humano*, são constituídas pelos afetos, formados na relação tensa entre pecado e angústia ou pecado e desespero.³⁹⁴ O sujeito, entre as determinações do tempo, está sempre nos limites do pecado; e, na consciência dessa condição, deseja não ser ele próprio, ao ponto de (conforme a metáfora utilizada por Kierkegaard) lançar “fogo àquilo que nele é refratário, indestrutível: o eu”.³⁹⁵

Devém dessa inquietação, dessa desarmonia, o desespero, “doença para a morte”. Mas, mesmo a morte não será termo para essa doença, já que a eternidade fará revelar-se o desespero ao colocar o sujeito, novamente, em face de si mesmo. Ou, conforme também aparece na poesia de Murilo Mendes, o sujeito em face de si mesmo no movimento de procura a Deus, como se lê em “O renegado”:

Cortina que vela a face de Deus,
O céu fecha-se violentamente sobre mim
(...)

Fui destinado desde o princípio à expiação.
Quis salvar a todos – e nem pude me salvar.³⁹⁶

É possível ver como o tema do “Julgamento Divino” transfere-se, nesses versos, da esfera individual para a coletiva, assumindo conotações escatológicas. Nesse ponto, manifesta-se o forte veio messiânico da poesia de Murilo Mendes; um messianismo, porém, “fraco”, que coloca mais acento sobre os dilaceramentos e a complexidade da vida terrena do que sobre a unidade transcendental aspirada e certa “desconfiança” na redenção. Daí, o relevo que ganha, entre as visões escatológicas, o olhar crítico sobre a história e a responsabilização do humano pelos seus próprios infortúnios. Principalmente em *As metamorfoses*, cujos poemas foram escritos sob a sombra da Segunda Grande Guerra e outros conflitos em curso no início da década de 1940, a

³⁹⁴ Paul Ricoeur recolheu as diferenças entre esses dois conceitos angústia e desespero, dentro da filosofia kierkegaardiana, nas seguintes palavras: “É porque a determinação do mal se faz inteiramente na órbita desses dois sentimentos que o ‘conceito’ do mal é profundamente diferente em cada um dos tratados; a análise da angústia desemboca no conceito do pecado-evento ou surgimento; a própria angústia é uma espécie de deslocamento, de fascinação na qual o mal se encontra circunscrito, aproximado pela frente e por trás. Ao contrário, o conceito de desespero se estabelece no núcleo do pecado, não mais como um salto, mas como estado; o desespero é, se podemos dizer, o mal do mal, o pecado do mal.” (RICOEUR, 1996, p. 17). [grifos do autor]

³⁹⁵ KIERKEGAARD, 1979, p. 200.

³⁹⁶ “O renegado”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 289.

morte, a destruição, o “Fim do Mundo”, a “Volta do Cristo” surgem como formas de se punir a humanidade pelo Mal por ela feito. Outra direção em que vai desaguar esse olhar crítico é a mística e a erótica (às vezes, os dois juntos), com o sujeito lírico, em vários poemas, com a dificuldade de relacionar-se harmonicamente com Deus e com a amada, pois que dilacerado em seu íntimo pelas notícias da guerra e pela visão do mundo em ruínas.

As visões que se projetam desse olhar entre messiânico, caosmogônico (permeado de referências relacionadas à gênese do caos que é o mundo) e crítico coadunam com a concepção da história sob o signo do mal radical, na filosofia kierkegaardiana. O “horror à existência”, que funda o *desespero* (“doença para a morte”), liga-se ao abandono dos homens por Deus, mas também à “miséria da reificação”, pela qual os indivíduos “só se atrevem a viver em grandes hordas e se abraçam *en masse*, para serem ao menos alguma coisa”, conforme se lê no *Pós-escrito às Migalhas Filosóficas*.³⁹⁷ Essa questão, como demonstrou Adorno, envolve um reconhecimento crítico da parte de Kierkegaard da “miséria do alto capitalismo, em seus começos”.³⁹⁸ O reconhecimento de que o capitalismo só daria ao homem a relação com uma realidade na qual ele só devém como mercadoria.

O cristianismo será a promessa de salvação da reificação, pois sua verdade é “o olhar divino que como *intellectus archetypus* vai até as coisas alienadas e as redime de seu feitiço”.³⁹⁹ A situação do cristão, na doutrina de Kierkegaard (como também será na poética muriliana), é, no entanto, dilemática. Para abstrair da contingência do mundo das coisas, o sujeito precisaria refugiar-se na interioridade (sua “substancialidade”) e, a partir dela, estabelecer uma luta com o temporal. Porém, essa é uma “interioridade cujo fecho emperrou”,⁴⁰⁰ de modo que ela não consegue subtrair-se totalmente a esse mundo. Mais tragicamente, então, para esse sujeito, a realidade histórica nele reverbera tanto mais ele tente dela escapar, revelando o quanto ela o comprime. E é num movimento dialético, mais precisamente o da “reflexão”, que se dá essa “intrusão”, conforme assenta Adorno:

³⁹⁷ KIERKEGAARD, 2016, p. 73.

³⁹⁸ ADORNO, 2010, p. 98.

³⁹⁹ ADORNO, 2010, p. 99.

⁴⁰⁰ KIERKEGAARD, 1979, p. 235.

É como reflexão que a realidade histórica aparece na “situação” kierkegaardiana. E, aliás, refletida, no sentido literal, como a luz que reverbera. Quanto mais duramente a subjetividade recua para si mesma, espantada pelo mundo exterior, heterônomo, sem qualificação e até mau, tanto mais claramente o mundo exterior, como “refletido” de maneira imediata, se exprime nela.⁴⁰¹

Os reflexos das realidades históricas se cortam na interioridade e formam uma espécie de sem-saídas ao sujeito, colocando-o sob o peso da finitude e empurrando-o para a melancolia. Sendo a terra um exílio, uma prisão, como divulgará a própria literatura cristã, nela o sujeito se arrasta, com o espírito “acorrentado a figuras corporais que o expressam”.⁴⁰² Aí, então, “a interioridade é a prisão histórica do ser humano pré-histórico”.⁴⁰³ E, nessa “prisão”, onde o sujeito está posto diante de si mesmo, ele tem que se confrontar com os vestígios de sua existência enquanto histórica, tem que travar a luta consigo mesmo. É que, enquanto no mundo, o ser humano está sob a égide do mundano, que se confunde na doutrina cristã, com o pecaminoso. O mundo é o império de Satã e a terra do pecado, em que o ser humano se suja.

De Murilo Mendes, ouviremos estas palavras de expressão de tal condição; palavras nas quais a imagem do pecador se compõe pela analogia entre o mundo (mimetizado no símbolo da Babilônia) e a subjetividade (simbolizada pelo corpo), ambos sob o ataque de uma consciência torturante:

Cairá a grande Babilônia, meu corpo,
Cairá ao peso de suas taras,
Cairá ao peso de seus erros e visões no tempo.
Cairá porque Satã soprou sobre si.⁴⁰⁴

Assim é que, a par da luta com o mundo, temos aí a luta do sujeito consigo mesmo, pela qual se exacerba ainda mais o “traumatismo da consciência religiosa”.⁴⁰⁵ Essa é outra tópica recorrente no ascetismo cristão, situando-se no centro de uma tradição que remonta a São Paulo, na exortação que este faz, em Carta aos Gálatas (5, 16-26), à repressão de tudo o que a carne deseja: “Digo-vos: deixai-vos guiar pelo

⁴⁰¹ ADORNO, 2010, p. 95.

⁴⁰² ADORNO, 2010, p. 123.

⁴⁰³ ADORNO, 2010, p. 142.

⁴⁰⁴ “Fim e princípio”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 257.

⁴⁰⁵ RICOEUR, 2015, p. 83.

Espírito e não mais praticareis o que a carne deseja. Pois os desejos da carne são contrários ao Espírito e os desejos do Espírito aos da carne. São coisas opostas entre si, de modo que não podeis fazer tudo o que quereis”.⁴⁰⁶

Nas *Confissões*, de Santo Agostinho, temos a expressão desse desajuste e dos combates que dele dimanam. O pensador da patrística dá-se a ver, em momentos de sua vida, dilacerado entre duas vontades contrastantes: “uma carnal, outra espiritual”. Dessa experiência diz ele extrair a compreensão da oposição fundante entre a carne e o espírito. Tal oposição constituiria estímulo para o mal no homem convertido, que, nessas oscilações, nessas hesitações, deixa-se vencer pelas vontades da carne, sedimentadas no “hábito”:

Com essa espécie de anéis entrelaçados (por isso falei de cadeia), mantinha-me ligado à dura escravidão. A nova vontade apenas despontava; a vontade de servir-te e de gozar-te, ó meu Deus, única felicidade segura, ainda não era capaz de vencer a vontade anterior, fortalecida pelo tempo. Desse modo, tinha duas vontades, uma antiga, outra nova; uma carnal, outra espiritual, que se combatiam mutuamente; e essa rivalidade me dilacerava o espírito. Portanto, eu compreendia por experiência própria o que havia lido: que a carne tem desejos contrários ao espírito, e o espírito tem desejos contrários à carne. Sentia claramente os dois desejos, reconhecendo-me mais naquele que interiormente aprovava do que naquele que desaprovava.⁴⁰⁷

Essa dualidade não é levada ao termo de uma solução, isto é, de uma *conciliação*, pela força da fé; antes, pela intervenção desta, se experiencia um agravamento dos conflitos interiores do sujeito, com a consciência da falta levando-o a travar, “no íntimo de seu coração”, batalhas contra si mesmo:

E veio o dia em que me encontrava nu diante de mim mesmo (...); e eu voltei-me para dentro de mim. Que coisas não proferi contra mim mesmo! Com que açoites de pensamentos não flagelei a minha alma, para que me seguisse nos esforços que fazia para ir atrás de ti! Mas ela, renitente, ao mesmo tempo recusava e não se desculpava.⁴⁰⁸

A intervenção de Deus nessa batalha do homem contra si mesmo é ainda mais

⁴⁰⁶ *BÍBLIA SAGRADA*, 1997, p. 1213.

⁴⁰⁷ AGOSTINHO, 1984, p. 210-211.

⁴⁰⁸ AGOSTINHO, 1984, p. 217-218.

traumática. Exige Ele da parte do sujeito mais opressão sobre si mesmo, mais violência e autoexecração: “E me colocavas diante de minha própria face, para que eu visse quanto era indigno, disforme e sórdido, coberto de manchas e de chagas”.⁴⁰⁹ Isso quando, conforme descreve Agostinho, não é o próprio Deus a dispensar os “açoites”: “E tu, Senhor, não me davas trégua no íntimo do coração. Com severa misericórdia duplicavas os açoites do temor e da vergonha, para que eu não tornasse a ceder, para que eu rompesse definitivamente aquele exíguo e tênue fio”.⁴¹⁰

Reverberada continuamente com o valor de dogma, a exortação ao desprezo de si mesmo ajudou a constituir, na história ocidental, uma “mentalidade obsessiva”, perseguida pelo sentimento de culpa e o medo de si mesmo, cuja contraparte são o “horror” do pecado e a “obsessão” da danação. Jean Delumeau, recolhendo os vestígios dessa “história”, afirma que o Cristianismo acabou por constituir-se uma “religião da ansiedade”, difundindo, sobretudo no período entre a Baixa Idade Média e o advento da Modernidade – séculos XIII a XVIII (o recorte temporal de sua pesquisa) – uma espécie de “angústia global”, de que se origina o modelo de uma “consciência infeliz”, tormentosa.⁴¹¹ Como mostra o historiador, é vasta a exposição da imagem do ser humano como sujo, vil, “corruptor de todo bem”⁴¹² na literatura moralista e mística desse período (a que responde nomes como os de Mestre Eckhart, seus discípulos Suso e Tauler, além de Santa Catarina de Siena e Santa Teresa de Ávila – sendo alguns desses autores largamente lidos por Murilo Mendes, conforme ele mesmo o declara⁴¹³).

Essas visões e princípios são dramatizados singularmente por Murilo Mendes, em sua obra, de modo, inclusive, a expor os limites em que elas colocam o humano. José Guilherme Merquior já destacou como poeta demonstra “um respeito básico pela complexidade do humano”, o que repercutiria em sua religiosidade no modo como nela “o pecado desempenha um papel de tanto relevo”.⁴¹⁴ De fato, princípio desordenador da consciência, porque destruidor dos laços que mantêm o homem ligado ao divino, o pecado, nessa poesia, faz o sujeito perde-se na “confusão de sentimentos” que o toma. A

⁴⁰⁹ AGOSTINHO, 1984, p. 216.

⁴¹⁰ AGOSTINHO, 1984, p. 224.

⁴¹¹ DELUMEAU, 2003, p. 13.

⁴¹² TAULER Apud DELUMEAU, 2003, p. 38.

⁴¹³ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 250.

⁴¹⁴ MERQUIOR, 2013, p. 75.

consciência da transgressão, por seu lado, agudiza os conflitos interiores, levando esse sujeito à abjeção de si mesmo, como nestes versos de “O saque”:

Eu sou o meu próprio escândalo contínuo,
Eu mesmo destruo minhas imagens e me atiro pedras.
Que há entre ti e mim, Filho do Altíssimo?
O mundo inteiro é tua arena.
Eu tenho só uma vida que se repete à-toa.⁴¹⁵

Temos, nessa composição, o sujeito lírico no ponto em que sua “consciência tormentosa”, perseguida pelo sentimento de culpa, alcança a expiação. Esta funda um movimento dual, que é o de distanciamento o máximo possível de si mesmo e do mundo, indo, contraditoriamente, justo para mais dentro de sua consciência e da vida. Nessa ambivalência, ele experimenta o que Bataille chamou, em *A literatura e o mal*, de “beatitude trágica”,⁴¹⁶ na qual o sujeito, quanto mais se encaminha na direção do divino, mais se vê, por efeito da transgressão, dele distante e mais “emperrado” também em sua condição humana. Nessa conjuntura, fica esse sujeito no limite da tensão entre o sentimento de maldição e a espera da punição, sem expectativa do perdão:

Ai dos ateus
Ai dos filhos de Deus
Ai dos que vão nascer.⁴¹⁷

Agudizando ainda mais essa expressão, o poeta chega, em “O impenitente”, ao desprezo não só de si mesmo, mas de sua condição humana, encontrando nos outros uma equivalência de “forma”: a de serem todos “filhos do pecado”, “irmãos da podridão”:

Quem me consolará no mundo vão?
Homens, tenho convosco a relação da forma.
Nuvem sólida, rosa virginal, água branca
Eu, antiga sinfonia aérea,
Pertenceis ao anjo, não a mim.
Eu digo ao pecado: Tu és meu pai.
Eu digo à podridão: Tu és minha irmã.
A presença real do demônio

⁴¹⁵ “O saque”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 287-288.

⁴¹⁶ BATAILLE, 2015, p. 19.

⁴¹⁷ “O saque”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 288.

É meu pão de vida cotidiano:
Minha alma comprime a aleluia gloriosa.⁴¹⁸

A primeira estrofe toda reverbera aquela visão, recorrente nos textos elencados por Delumeau, do humano como signo de instabilidade (em contraponto à “nuvem sólida”), indignidade (em oposição à “rosa virginal”) e imundície (que contrasta com a imagem da “água branca”). O gerador dessas características negativas seria justamente o pecado, seguido pela influência do Demônio. Aliás, da centralidade dessa relação na doutrina cristã já falava Delumeau: “[...] aquela segunda declaração da Igreja segundo a qual Satã está em toda parte, portanto, também no coração de cada um. Desde o pecado original, caso não haja intervenção da graça, nós fazemos parte do império demoníaco”.⁴¹⁹ Enfim, o homem aqui aparece mais do lado do mal do que do bem.

Porém, nos chama a atenção, em “O impenitente”, o que repercute dos dois últimos versos, que, à medida que aparecem em uma estrofe separada e final, ganham o estatuto de sentença:

Hóstias puras,
Inutilmente vos ergueis sobre mim.⁴²⁰

Note-se que, aí, o sujeito lírico fala da inutilidade das “hóstias puras” (segundo a Igreja, “corpo de Cristo”, “pão de vida” salvífico) na sua redenção. Essa colocação apresenta três pontos complicadores, que reforçam o domínio do senso de tensão nessa poesia: em primeiro lugar, ela destoa daqueles discursos que divulgam uma visão convergente do humano, indo contra o apelo, que neles se faz coevo, à penitência como via ascética de encontro da salvação. Portanto, podemos dizer que Murilo se coloca no centro de um discurso, só que contraditoriamente, isto é, ousando contradizê-lo; em segundo lugar, essa afirmação da nulidade da penitência vai contra o próprio fundamento doutrinário do Cristianismo (enunciado por São Paulo), centrado na promessa de remissão dos pecados, junto ao Cristo já crucificado em função deles e por obra da expiação; por fim, com essa inviabilidade da reconciliação entre o sujeito pecador e o Deus juiz, fica colocada a impossibilidade de conciliação do humano com o divino e, assim, de qualquer outra conciliação. A tensão e a desarticulação que vêm do

⁴¹⁸ “O impenitente”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 286.

⁴¹⁹ DELUMEAU, 2003, p. 11.

⁴²⁰ “O impenitente”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 286.

pecado definem o humano e para elas não há remédio.

Em “A condenação”, o poema que se segue a esse em *A poesia em pânico*, o poeta leva adiante essa tensão, com o sujeito lírico já se mostrando condenado e lançado a uma região que equivale ao inferno, lá sofrendo as dores de seu castigo, mas também investido de um sentimento de revolta contra o próprio Deus. Este se mostra, nessa conjuntura, mais colérico e até vaidoso do que misericordioso:

Todos os frutos que minha alma apetecia
Se afastam de mim pouco a pouco.
Serei precipitado ao mar com uma bruta pedra,
Os navios e a bela passageira não me verão.
Deus precisa da minha vida e da minha morte,
Deus se reserva o esplendor do diadema.
Ai de mim! ai de mim! que vi sempre as constelações em maiô,
Que nunca vi Maria na sua glória de imaculada,
Que vi toda a verdade por imagens.
Minha alma será lançada no tanque de fogo,
Hei de me comunicar enfim com os outros
Na coletividade do inferno.⁴²¹

Nesse poema, o castigo é anunciado e o poeta já é ciente do tamanho de sua dívida para com Deus, justamente por ter se preocupado em saciar seus desejos eróticos, por sempre ter visto “as constelações em maiô”, ou seja, por estar sempre a contemplar o sublime e o encantador na sensualidade do corpo feminino e não na imagem sagrada de “Maria na sua glória de imaculada”. Maria e Deus contrastam com a coletividade dos homens. Deus, a supremacia adornada de um diadema esplendoroso, e Maria, a mulher que representa o ideal de pureza e perfeição religiosa, reforçam a incapacidade dos homens de alcançarem o eterno valor espiritual, fazendo-se, então, jus ao inferno.

O poeta já se vê condenado e sem esperanças de remissão (“os navios e a bela passageira não me verão”); e seu destino é o inferno, lugar onde os homens se comunicam pelo denominador comum que os rege, a matéria. Na leitura que faz desse poema, Ana Maria Lisboa de Melo percebe que “nesse profundo sentimento de culpa, o *eu* lírico vê Deus como a instância punitiva que necessita dispor de sua vida e de sua morte, fazendo uso do instrumento da condenação para restabelecer o equilíbrio violado”.⁴²² Através de uma audácia violenta, que lembra passagens ditas barrocas de

⁴²¹ “A condenação”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 288.

⁴²² MELLO, 2002, p.169.

Gregório de Matos, o poeta culpa também a Deus pela sua desgraça, atestando a vaidade divina como um elemento que os separa cada vez mais. Essa situação coloca o homem e Deus numa relação personalista, em que o Segundo apresenta uma face possessiva, com um “furor de ciumento”, castigando o homem por ter ele quebrado o pacto entre eles.

Em “Os três círculos”, também de *A poesia em pânico*, o poeta vai além dessa exortação e apresenta um senso de oposição mesmo ao discurso doutrinário da Igreja. Ele ataca a figura do monge, como também fará com a da mulher, indo, ao final, exaltar a do Demônio:

Não encontro minha paz na Igreja.
Tu monge, não podes me dizer o que Cristo me dirá:
Recolheste d’Ele a menor parte.
E o Seu corpo e o Seu sangue
Não fazem circular a vida no meu corpo e no meu sangue.
(...)
Só tu, demônio, nunca me faltas nem um instante.⁴²³

Sob a marca do demoníaco, do mal, inscreve-se, nessa poesia, um senso de revolta contra Deus e, junto a ela, aquele “respeito básico pela complexidade do humano” a que Merquior se referia. A atitude inconfessável do sujeito lírico, nesse poema, de se colocar do lado do Demônio em oposição à Igreja é a do homem no limite do seu vir a ser humano: dilacerado de contrários, mas tendo que fazer a escolha, ordenada pela Igreja, entre sua humanidade e sua filiação ao divino, entre a vida (esta única que ele tem) e a eternidade, entre o mundo (seu único “possível”) e a salvação (já tão distante). Como Bataille sugeria a propósito de Baudelaire, a escolha do demoníaco é a escolha do homem e, por extensão, da poesia. Esta constitui o único domínio possível para a “busca gemente” da parte desse sujeito de um impossível: a de viver nesses dois lados de seu ser dúplice:

Precipito-me para abraçar os dois estandartes ao mesmo tempo:
Ai de mim, o demônio me aponta o vazio.⁴²⁴

Nessa colocação do humano e da poesia próximos do Demônio, Murilo Mendes chega a um outro sentido do cristianismo como “luta”, “combate”. Ele vai além de um

⁴²³ “Os três círculos”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 287.

⁴²⁴ “Os dois estandartes”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 299.

cristianismo fundado na expressão dos conflitos interiores que a fé desencadeia e chega à noção de um cristianismo *sacrílego*, que não hesita em interpelar a Deus em defesa do humano. Como anotou Merquior, o poeta faz aparecer, aí, “o seu jeito de *antiteodicéia*, sua recusa de toda justificação do repressivo social e ideológico”.⁴²⁵

Octavio Paz concebia poesia e religião como originadas de uma mesma fonte: a da alquimia mágica. Porém, a poesia moderna, em sua “empresa prometeica”, se colocaria em beligerância com a religião, buscando criar um novo “sagrado”, mais livre, mais aberto às fragilidades do humano. Daí, uma certa repulsão dominar na relação dessa poesia com o divino convencional. A fé é vivida, então, nos limites de um estranhamento com Deus. É o que podemos divisar nestes versos de “Novíssimo Job”, que abre *Tempo e eternidade*:

– 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 de ti 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.⁴²⁶

Nesse poema, Deus não se apresenta como expressão de um amor inquestionável, sendo até acusado de ter deixado ao homem somente “o escárnio” e “o demônio” que o tentou no deserto. É a imagem do Deus colérico – não de Deus como mau, mas como pronto a colocar o homem sob tormentos e exigências extremas a fim de aumentar seu temor – que se insinua aí; imagem esta que Paul Ricoeur recobra da *Bíblia* como o “rosto que a Santidade assume para o homem pecador”.⁴²⁷ No poema acima, o encontro com esse Deus se dá de modo conturbado. A face de hiper-divino que Deus ostenta acentua a de hiper-humano do sujeito lírico. O drama da existência se funda nesse contraste, que assinala a relação entre os dois polos como uma relação impossível. Mas, essa impossibilidade seria colocada pelo próprio Deus, o que faz o sujeito revoltar-se com Ele. Nesse *agôn*, o poeta até suplica a morte como forma de

⁴²⁵ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 14.

⁴²⁶ “Novíssimo Job”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 245.

⁴²⁷ RICOEUR, 2013, p. 80.

acabar com seu suplício. Como Santa Teresa de Jesus, ele “morre porque não morre”. Temos, aí, a expressão de um “cristianismo agônico”, em que se ressalta o ser dúplice, dilemático, vincado entre sua “filiação ao eterno” e a fatalidade do humano:

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.⁴²⁸

Essa ambivalência, esse senso de desconcerto que impera no cristianismo expresso por Murilo Mendes evoca sempre o motivo bíblico da Queda. Adão deveria ser o princípio de unidade entre os homens e, como dirá Santo Agostinho, “não apenas pela semelhança de natureza, mas também por laços de consanguinidade”.⁴²⁹ A entrega ao pecado implicou na quebra desse vínculo, com os filhos de Adão e Eva já sendo aplacados pela discórdia. Mas, simbolizou também a quebra do vínculo de unidade com Deus. O homem, criado à imagem e semelhança do Criador, perde-se da Graça e da Eternidade. Funda-se aí o desequilíbrio ontológico que mantém o humano entre o finito e o infinito, o temporal e o eterno, o sagrado e o profano. E é por essa ambivalência, essa tensão, que tal gesto poético (que, reconheçamos, tinha tudo para ser infecundo) chega à criatividade e à intensidade que faz dele mais que um discurso apologético. É que, como assinalou Maria Zambrano, é a poesia “viver en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte”,⁴³⁰ o que bem faz Murilo Mendes. Na maior e melhor parte desses seus poemas, ele mais engendra um “pranto convulsivo” (“vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo”⁴³¹), do que propriamente um louvor ou uma oração a Deus ou a outras entidades do Cristianismo.

Temos, então, que é a *tensão* entre dimensões opostas, e não sua *conciliação*, o que mantém essa poesia religiosa ainda nos limites do poético. Apesar do veio apologético tão forte em muitas de suas composições, *Tempo e eternidade*, *A poesia em pânico* e *As metamorfoses* são movidos por um *páthos* agonístico suscitado pela

⁴²⁸ “Novíssimo Job”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 245.

⁴²⁹ AGOSTINHO, 2012, p. 159.

⁴³⁰ ZAMBRANO, 1996, p. 57.

⁴³¹ ARAÚJO, 2000, p. 77.

ambivalência de posições entre as quais oscila o sujeito.

Nas frestas desse discurso que se deseja fundamentalmente religioso se projeta a perspectiva poética, cuja essência é o senso de tensão e de desordem (a interior, no caso). Daí, dizer Mário de Andrade que Murilo, com seu “misticismo devastador”, iria contra o ideal do religioso como “coisa construtiva, social”.⁴³² O poeta, por uma “confusão” dos sentimentos religiosos com os profanos (especialmente os de ordem sexual), chegaria ao ponto de “desmoralizar as imagens permanentes”, “vestir de modas temporárias as verdades que se querem eternas”, o que, a seu ver, seria não só de “raro mau gosto” como próximo do herético.⁴³³

A questão é que essa poesia, para dizer com Bataille,⁴³⁴ leva o ideal religioso ao ponto em que está a exigência do poético: não ter ela mais poder que o diabo, pois é este quem dá, sempre, ao homem o impulso para ir além de si no mergulho ao mais fundo de si mesmo, ir além do terreno no mergulho ao mais fundo do mundo, ir além do Tempo e da Eternidade no mergulho ao mais fundo de ambos: o Inferno. E esse impulso se faz inscrito, especialmente, na afirmação da carne, do perigo em que ela coloca a alma, mas também do gozo que esse mesmo “risco” dá a experimentar.

2.2.5. O agôn da experiência amorosa e erótica

Constituindo uma das molas centrais da poética muriliana, desde o primeiro livro de nosso autor, o erotismo ocupa o principal polo de oposição ao da profissão da fé cristã, colocando contra as exigências do espírito as obsessões do corpo. Mesmo a partir de *Tempo e eternidade*, em que, como vimos, a religiosidade se afirma com toda a sua negação do mundo e da carnalidade, o desejo erótico mantém-se, nessa poesia, em sua potencialidade incitadora, com as musas, sempre terrenas e “carnabilíssimas”, inflamando no poeta o *páthos* da expressão lírica. Pode-se até dizer que a manifestação erótica, sob a sombra da consciência religiosa do sujeito lírico, ainda mais se complexifica, levando o anseio amoroso a um sentido traumático, pelas impossibilidades que se colocam ante sua realização.

⁴³² ANDRADE, 2002, p. 52.

⁴³³ ANDRADE, 2002, p. 51.

⁴³⁴ BATAILLE, 2015, p. 81.

Eu recuo aterrado
Porque não me permites, Berenice,
Comungar no teu corpo e no teu sangue.⁴³⁵

Mas, antes mesmo dessa tensão entre o profano e o sagrado, o erotismo em si próprio constitui estímulo para outras das intensas inquietações e angústias expressas por Murilo Mendes. É que a ginofilia extrema que dirige “esta ânsia absoluta”, esta “gana” que tem o poeta pelo feminino, esbarra quase sempre na imagem da mulher como “o mais terrível e vivo dos espectros”,⁴³⁶ uma “vamp”, que dele se alimenta desde o princípio; e o próprio desejo será como os fantasmas de um “mundo inimigo”, empurrando o sujeito para mais perto ou além da morte.

Temos aí, então, o amor e a sexualidade em uma face ambivalente e contraditória, entre os domínios de Eros e de Tânatos, do prazer e da dor. Sua manifestação poética ganha, como assinalou Mário de Andrade, os contornos de “um grito, um grito imenso, um choro, um choro violento, uma audácia temerária feita entre medos e covardias; um desespero sexual que vê para castigar a amada e constantemente a doura de encantos vulgares e infiéis”.⁴³⁷ O que se manifesta é aí, então, o erotismo em seu caráter *agônico*, permeado de um senso de *luta* (a luta do sujeito contra a amada tirânica, contra seus próprios desejos e até contra a igreja) e também de *tormento*, na “selvagem angústia” que por ele o sujeito experimenta.

Esse erotismo tenso e perturbador que Murilo Mendes manifesta, em sua poesia, seria inerente à sua personalidade, como ele próprio reconhece, em *A Idade do serrote*, sua autobiografia. Dirá o autor, em um trecho desse livro, sobre sua adolescência problemática, já tocada por uma volúpia intensa:

Tornei-me um grande problema para a família, volúvel, irrequieto, só gosto de ver moça e ler poesia, afetivo, inóspito, incompreensível a mim mesmo, (...) desespero-me porque Andreza (gostosura; sua boca vaginal) vai se casar, aceitaria mesmo as pernas acadêmicas da relativamente moça Dona Ercília, mas quem sou eu, inabitável como um sino habitável, mais perturbável que perturbador.⁴³⁸

⁴³⁵ “Ecclesia”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 294.

⁴³⁶ “Mulher”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 290.

⁴³⁷ ANDRADE, 2002, p. 56.

⁴³⁸ *A idade do serrote*; MENDES, 1997j, p. 924.

O desejo desperta, no jovem Murilo, juntamente com a atração pela poesia. Ambos o lançam ao reino “inóspito, incompreensível” que é o de sua própria subjetividade, onde a imaginação mais domina. Juntos, eles também incitam o menino já irrequieto à rebeldia, tornando-o inconformado com o casamento, que lhe tira a liberdade de desejar Andreza (em cuja boca ele vê uma vagina). Mas, essa rebeldia não se converte em ousadia sedutora, ficando ele mais perturbado do que capaz de ir perturbar as moças que o fascinam.

Partindo do primeiro livro de Murilo Mendes, veremos que, antes de assumir as facetas tão vivas quanto imperiosas das musas carnabilíssimas criadas pelo poeta, a feminilidade queda difusa, ainda buscando um corpo em que encarnar sua potencialidade agônica. Em *Poemas*, é por um *páthos* da distância, de uma inocência a quebrar-se ainda, que a sensualidade se afirma. O olhar libidinoso do poeta recai mais sobre vizinhas nas janelas, sobre passantes e mesmo namoradas virgens e recatadas, as quais ele ainda não tem acesso físico. O desejo, tanto reprimido e lançado ao domínio da fantasia, investe-se, então, sobre manequins e estátuas, transformadas em “mulheres sólidas”, “talhadas para se unirem a homens fortes”.⁴³⁹ Esse sensualismo que reveste as formas estáticas mostra-se próprio ao cenário de estímulos variados e descontínuos da vida moderna, porém ainda sob as repressões e moralismos do ambiente pré-burguês do Brasil, no início do século XX. E ele participa da força anímica que incide sobre as relações pétreas na vida social, sacodindo os pudores e as aparências. Assim é que, nas primeiras partes de *Poemas* (nas séries “O jogador de diabolô” e “Ângulos”), o desejo opera como que aos solavancos, emperrado ainda na impossibilidade de manifestar-se plenamente. Por entre “paisagens modelares”, concebidas por um engenheiro, caminham os amantes, “abafando a explosão de nossas almas despedaçadas”.⁴⁴⁰

Seria o Surrealismo uma das fontes de inspiração do poeta nesta expressão do amor e do desejo em tensão com as convenções morais, as forças repressoras de sua potência. Murilo parte da vanguarda francesa no senso de liberação dos impulsos eróticos, que põem à beira do escândalo o homem e a vida, colocando por terra as aparências sociais. Merquior, inclusive, propõe que Murilo chega, pela junção entre libido e libertarismo, a “uma das realizações mais poderosas – a meu ver, mais

⁴³⁹ “Aquarela”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 101.

⁴⁴⁰ “Prelúdio”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 101.

consistente do que seus pares franceses, Eluard ou Aragon – do anarcoerotismo surreal”.⁴⁴¹

Essa associação possui seus pontos de pertinência, mas também de controvérsia. É que, conforme Durozoi e Lecherbonnier, “soltando as feras do Desejo, os surrealistas visam destruir as aparências sociais que o hábito solidificou na realidade, para que surja a verdadeira realidade social que os laços do desejo e do amor organizarão.”⁴⁴² Despertando o ser para o amor, o desejo, o Surrealismo realizaria a reconciliação do Eros primitivo com o mundo real, reinventado pela liberdade poética. Sendo assim, é mais como comunhão, fusão entre polos díspares, os amantes, que o Surrealismo entende o erotismo. Com estas palavras, Eliane Robert Moraes, em seu livro *O corpo impossível*, elucida a questão:

o encontro amoroso figura, no surrealismo, como paradigma perfeito da aproximação de suas realidades distantes: ditada unicamente pela realidade do desejo, a reunião dos enamorados representaria a superação das identidades e dos destinos individuais, da qual resultaria o “absoluto novo, verdadeiro e poético, enaltecido por Ernst. Com efeito, os surrealistas não economizaram palavras na exaltação do amor, insistindo na supremacia desse encontro sobre qualquer outro, já que a fusão dos amantes lhes permitiria “engendrar o cosmos, da mesma forma como ele mesmo os engendrou um dia.”⁴⁴³

No caso da poesia de Murilo Mendes, o desejo e o amor estão sempre sob uma injunção muito grave, que impede essa “superação das identidades e dos destinos individuais” e acentua mais a disjunção entre eles e na interioridade de cada um. Na poesia erótica de Murilo Mendes, encontraremos sempre o sujeito lírico ou com seu amor irrealizado, pois que impedido de ter “o conhecimento completo da bem-amada, conhecimento que uma paixão assim não prodigiosa exige”;⁴⁴⁴ ou, então, por ela atravessado e lançado na dilaceração de seu ego; ou ambos indo se encontrarem em uma região, entre poética e mística, a princípio propícia, mas na qual logo se projeta uma atmosfera pesada, com os elementos da descontinuidade afetando a relação que era a dois. Em *As metamorfoses*, por exemplo, em que, por causa da II Grande Guerra, o

⁴⁴¹ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 13.

⁴⁴² DUROZOI e LECHERBONNIER, 1972, p. 215.

⁴⁴³ MORAES, 2002, p. 48-49.

⁴⁴⁴ ANDRADE, 2002, p. 51.

domínio da história assume um sentido ainda mais trágico, temos em diversos poemas o poeta diante da amada só que dilacerado principalmente pelas notícias da guerra e pela visão de um mundo em ruínas:

Amiga, amiga! De braço dado atravessamos o arco-íris
Quem nos dá essa força que nos impele acima do mar e das
montanhas?
Deixamos lá embaixo os bens materiais e a violência da vida.
num minuto ou num século, que importa.
(...)
Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação
Teu rosto desvendou os olhos comunicantes.
Não há mistério: só nós dois sabemos nosso nome,
E as fronteiras entre amor e morte.
Eu sou o amante e tu és a amada.
Para que organizar o tempo e o espaço?⁴⁴⁵

O sujeito lírico e a amada alçam a uma nova esfera do real, ultrapassando as fronteiras do “mundo mutilado”. Essa ascensão se exerce no interior da linguagem, pela confrontação com os signos da realidade histórica. Nessa transposição de planos operada no poema, o que não se perde é o senso agônico da experiência. Ainda que numa outra dimensão, em que impera o “princípio de prazer”, vemos o sujeito lírico se debatendo com forças ambíguas e misteriosas. E o amor, na exigência de rapidez e potência por causa das sombras que o ameaçam, não se dá, aí, como engendramento de um cosmos. O verso final, que enuncia “Para que organizar o tempo e o espaço?” sugere que é em meio ao caos mesmo que o encontro entre os amantes se realiza. Como diz o sujeito lírico à sua amada, as fronteiras entre amor e morte são obscuras, porque talvez incertas.

Com essa colocação da realização amorosa sob a sombra de angústias diversas, o erotismo que Murilo Mendes manifesta desvia-se daquele promulgado pelo Surrealismo, à medida que engendra mais propriamente o caos que o cosmos, sendo (para parafrasear o trecho de Eliane Robert Moraes) o paradigma perfeito da tensão de duas realidades distantes. Basta ver o que se exprime nestes versos do poema a propósito chamado “O amor separa”, de *O visionário*:

Não estou contigo mesma.
Até hoje não te vi.

⁴⁴⁵ “Poema lírico”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 322.

Te penetrei toda.
(...)
Mas, não estou ligado a ti mesma.
Meu espírito não soprou no teu corpo,
Não te fez renascer.

Não posso te julgar,
Nosso amor nos separou.⁴⁴⁶

Nessa declaração do amor como o que separa, a despeito, inclusive, da “penetração” da amada por parte do poeta, ressoa a percepção da existência de uma angústia de base em toda paixão, mesmo a mais feliz. É que a “afeição recíproca dos amantes” não pode escapar à desordem interior que coloca em seu centro, não o possível do gozo, mas o impossível da fusão plena. É que o sujeito é mais que só ele mesmo, é também “as sombras que o acompanham”; e “penetrar” o íntimo da pessoa significa violar e, assim, destruir o que ela traz consigo de seu e de estranho a si mesma. Esse estranho é sempre indevassável e, quando o não é, introduz a morte.

Se a lírica erótica e amorosa de Murilo Mendes parte do Surrealismo, em sua liberação dos desejos reprimidos, mas vai para além dele, na tensão que imprime na experiência erótica e amorosa, podemos dizer que ela vai bem próximo do que Georges Bataille produziu de concepções em torno do tema. Circulando por domínios diversos – a literatura, a filosofia, a antropologia, a teoria da religião – e sempre a romper as fronteiras entre eles, Bataille investiga o homem em seu ponto de ebulição, deflagrado seja pelo furor do desejo carnal, seja pelas injunções do espírito.

O autor fala do erotismo como uma “perturbação elementar”, como o que no sujeito coloca-o em questão. A vida humana, segundo ele, pertence a dois mundos: o do interdito e o da transgressão. O mundo do interdito corresponde ao mundo do trabalho e da razão. Pelo interdito, torna-se possível um mundo da calma e do equilíbrio que nos protege da violência que aniquilaria a individualidade que nos mantém, cada um, com sua própria vida. Já o mundo da transgressão refere-se ao do excesso, ao da ânsia que trazemos de ir sempre além, não respeitando os limites. Dirá o pensador francês:

O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e,

⁴⁴⁶ “O amor separa”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 200.

por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir à razão.⁴⁴⁷

Essa violência é trazida à tona singularmente na experiência erótica. O domínio do erotismo é o do arrancamento do ser à individualidade descontínua que o define. O erotismo é, desse modo, a perturbação das formas constituídas de vida social que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. “Toda operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece”.⁴⁴⁸ Nesse sentido, o furor erótico confina com o furor da morte. “Na base do erotismo, temos a experiência de um estouro, de uma violência no momento da explosão”.⁴⁴⁹

Esse estouro, essa explosão estão singularmente encenados na composição abaixo, de Murilo Mendes. Como se pode ver, é com toda a violência que o desejo aí incide sobre o sujeito, movendo sonhos e, por eles, o tempo e o espaço. Espalham-se sobre a superfície do poema imagens fragmentárias do corpo, que dão a ver as “almas despedaçadas”, no jogo entre o visível e o invisível, tão caro à poesia de Murilo Mendes. Temos nestes versos, em homologia com as imagens e definições evocadas por Bataille, o “corpo agonizante e convulsivo”, o “corpo febril, inquieto, tremendo violentamente diante do abismo em que está prestes a ser lançado”.⁴⁵⁰

Evocações simultâneas

A noite curva...
Seios pendurados na janela 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 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,

⁴⁴⁷ BATAILLE, 2014, p. 63.

⁴⁴⁸ BATAILLE, 2014, p. 41.

⁴⁴⁹ BATAILLE, 2014, p. 117.

⁴⁵⁰ MORAES, 2002, p. 53.

pontes da noite, estrelas escarlates vagamente entrevistadas
num delírio perpendicular ao sonho, existo somente
prás sombras acima de mim e da miragem da morte
sono das imagens... cortam-me a cabeça.⁴⁵¹

O desejo aparece aí como um poder sombrio, que não se pode determinar de onde vem nem para onde vai. Na verdade, ele emerge de múltiplos lados (dos “seios pendurados na janela”, do aceno de uma “larga mão vermelha”, da “mensagem dum tacto do espírito do ar”, do “cheiro das namoradas”). Ele ataca em diversas frentes, aplacando os múltiplos sentidos (a visão, o tato, a audição, o olfato), num movimento sinestésico que lembra o dos simbolistas. E ele também lança o sujeito em múltiplas direções, para “acima do abismo e do pensamento”, de volta à juventude incendiária da adolescência e em direção à morte, nos dilaceramentos que ela provoca.

Seu ambiente é a noite; mas, a noite é aí, também, o próprio corpo em que o desejo assoma. A “noite curva”, significante enigmático, que pode fazer alusão ao tempo do desvio da virtude e da ordem, o tempo em que “mergulhamos no mundo dos sonhos, onde reina a natureza, onde não existe lei, mas apenas sexo, crueldade e metamorfose”, para dizer com Camille Paglia.⁴⁵² A noite aí, também, como metáfora para o erotismo, que é, como afirma a mesma pensadora estadunidense, “um reino tocado por fantasmas. É o lugar além dos confins, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado”.⁴⁵³

E a cena, no poema acima, é mesmo de delírio: os mortos, “nivelados no tempo”, ganham corpo frente aos olhos do sujeito lírico; o “quarto nupcial” é um túmulo; e no olho da morta vê-se um seio. Ao invés de penetrar o corpo da noite, é “a asa do vento” que dela se desloca que vem a penetrar o sujeito lírico, desandando a bater, a chacoalhar os impulsos dentro dele. Lembrando o que dizia o poeta de si, em *idade do serrote*, o sujeito lírico aí é “mais perturbado que perturbador”. Nesse transe que experimenta, ele erra por esferas sombrias e entrecortadas, até chegar diante da miragem da morte. O movimento erótico vai ao atravessamento de todos os limites, de tal forma que se chega ao desconhecido de tudo, inclusive de si mesmo.

⁴⁵¹ “Evoções simultâneas”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 111.

⁴⁵² PAGLIA, 1992, p. 15.

⁴⁵³ PAGLIA, 1992, p. 15.

Todo esse desvario termina, enfim, com a cabeça do sujeito cortada (no sentido só de atravessada ou, também, de decepada?) pelas imagens, ao mesmo tempo voluptuosas e mórbidas que contra ele se investem. Essa situação nos faz lembrar Sade quando fala do quanto “o assassinato impera sobre os sentidos”.⁴⁵⁴ E mesmo Bataille, que o cita e ainda assevera: “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”.⁴⁵⁵ Assim, pela convulsão cega dos sentidos, o sujeito lírico de “Evocações simultâneas” experimenta como que um abalo, uma explosão da ordem que sustenta a própria vida, o próprio eu. O conhecimento da morte se insinua nessa dilaceração sem termo.

Esse poema de Murilo Mendes nos dá a ver, pois, o desejo como uma fonte de experiências ao mesmo tempo fascinantes e terríveis. Camille Paglia já assinalou que “a sexualidade é um domínio sombrio de contradição e ambivalência”, que nos joga de volta ao seio da natureza criadora e destruidora. Nesse sentido, o sexo é, para ela, “*daimônico*”. Não demoníaco, conforme o tornará o cristianismo, mas *daimônico* mesmo, no sentido etimológico de *dáimon*: espíritos de divindade inferior ao dos deuses do Olimpo, que eram ao mesmo tempo maus e bons.⁴⁵⁶ Por isso, como no poema acima, a excitação física é revestida por uma ansiedade muito forte, e o orgasmo (se podemos identificá-lo no momento em que o sujeito lírico tem a cabeça cortada) acompanha-se de abalos também psíquicos.

Também encontraremos uma ambivalência muito forte no modo como essa poesia tece as imagens sobre a mulher. Como já dissemos, a ginofilia do poeta esbarra sempre na figura da mulher como terrível, tirânica, cruel, mas também necessária. O arquétipo da mulher fatal, a mulher *daimônica*, faz-se constantemente presente. A *femme fatale* é, segundo Camille Paglia, “a ambiguidade moral da natureza, uma lua malévola a romper incessantemente o nevoeiro de nossos sentimentos de esperança”.⁴⁵⁷ Sua imagem é sempre signo do incômodo que domina, seja na posse do desejo seja em sua frustração.

Em *A idade do serrote*, Murilo Mendes fala de como seu “interesse pela mulher” influía, não só em seu temperamento, mas também sobre sua formação cultural. E a

⁴⁵⁴ SADE Apud BATAILLE, 2014, p. 35.

⁴⁵⁵ BATAILLE, 2014, p. 35.

⁴⁵⁶ PAGLIA, 1992, p. 15.

⁴⁵⁷ PAGLIA, 1992, p. 24.

imagem da mulher que mais o atraía era justamente essa dominada por uma aura de emoção dramática, capaz de colocar o homem sob uma instabilidade *daimônica*:

Confesso que boa parte desta minha incipiente diligência cultural baseava-se no interesse pela mulher, que remontava a tempos recuados da minha infância. Não me contentando em ver mulheres no meu ambiente queria ainda ter ao menos imagens fotográficas de mulheres de outros países e outras épocas. Tratava-se não somente da fascinação pela mulher nua ou seminua, embora estas frequentassem minha imaginação: era a mulher na variedade de seus tipos, sua forma, sua indumentária. Um relevo especial mereciam as fotografias de cantoras, artistas dramáticas, vestidas à grega, à romana, à oriental e à moda do Império. Lamentava também que a fotografia tivesse sido inventada tão tarde. Como seria por exemplo Ruth? Raquel? Semíramis? A rainha de Sabá? Cleópatra?⁴⁵⁸

Indo dessa fascinação de adolescente aos “versos mulherengos” do Murilo adulto, vemos como realmente avultam, nessa poesia, figuras femininas diversas, sempre assimiladas a esse arquétipo da *femme fatale*. Vemo-la: como ícone do tempo e da transitoriedade, vindo a determinar a ansiedade do poeta com o que escapa à sua posse, como já entrevisto por Costa Lima. Estes versos de “O namorado e o tempo”, de *O visionário*, dão a medida dessa situação:

Se aquele corpo amanhã
Mudar de peso, de forma,
Mudar de ritmo e de cor,
O namorado, infeliz,
Vai sofrer mesmo demais:
Não calculou o futuro,
A mulher quebrou o encanto,
Ele só vê a mulher
No momento em que a vê.⁴⁵⁹

Em outras composições, a mulher é o princípio da vida que faz até Lázaro voltar da morte só para “acarinhar o corpo das mulheres” que em torno de sua sepultura dançavam. Já num poema seguinte, do mesmo livro, *O visionário*, essa mulher é já a morta, metamorfoseando-se em anjo. Depois, é “A filha do caos”, que tudo desloca, tudo tange, assombrando mesmo a Deus. É, ainda, a “mulher do fim do mundo”, que desvia o curso dos sonhos e traz o poeta de volta da eternidade para os seus braços; é “A

⁴⁵⁸ *A idade do serrote*; MENDES, 1997j, p. 973.

⁴⁵⁹ “O namorado e o tempo”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 201.

dama branca”, transfigurando em sua imagem a morte; é a “Minha órfã”, figuração da poesia, rejeitada pelo poeta e pela humanidade; é a “Companheira”, com quem o poeta compartilha as sombras que o acompanham, “Todas as sombras criadas pelos vivos”.⁴⁶⁰

Na maior parte das composições murilianas, veremos essas figurações do feminino pelas musas criadas pela fantasia excitada do poeta: Berenice, Clotilde, Jandira, Regina, Roxelane, Eloah, Armlavda. Esses nomes dão corpo a uma série de simbologias, perscrutadas pelo autor em universos culturais diversos. Mas, quase todos remetem, em sua raiz filológica, a sentidos ligados ao domínio do conflito, da guerra, da força. Tais simbologias dotam ainda mais as musas, nessa poesia, da alta carga de veemência e dominação que elas assumem perante o sujeito lírico.

Em primeiro lugar, temos: Berenice, nome de origem grega, que significa a “portadora da vitória” e tem como emblema uma mártir siríaca vivida no século IV, em Antióquia.⁴⁶¹ Vale mencionar, aqui, o poema “Her Dream” do poeta irlandês William Butler Yeats, que, dedicado também a uma musa chamada Berenice, muitas relações guarda com as diversas composições de Murilo Mendes em que à Musa é dado esse nome:

Her Dream

I Dreamed as in my bed I ley,
All night’s fathmless wisdom come,
That I had shorn my locks away
And laid them on Love’s lettered tomb:
But something bore them out of sight
In a great tumult of the air,
And after nailed upon the night
Berenice’s burning hair.⁴⁶²

O visionarismo em torno do sonho relatado, que fala de um arrebatamento do poeta a um céu em que reluz, em forma de fogueira, a cabeleira de Berenice, a tensão na perda dos cabelos em meio ao “tumulto do ar” e, ainda, os poderes místicos à musa reportados são aspectos que logo nos lembram dos poemas de Murilo, iluminando as leituras que fazemos deles.

⁴⁶⁰ “Companheira”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 316-317.

⁴⁶¹ SMITH, 1884, p. 41.

⁴⁶² YEATS, 1994, p. 224.

Além de Berenice, outros nomes recorrentes na poesia de Murilo Mendes são: Clotilde, este de origem germânica, a significar “famosa guerreira”, ou “aquela que conquista a fama no combate”,⁴⁶³ e aparece em “O poeta assassina a musa” aborrecendo esse a quem deveria servir a inspiração. Ela, ao contrário, vira ao poeta as costas ou lhe diz coisas amargas. Ele, revoltado, atira fogo nas vestes dela, levando o seu “corpo grande” a cair estendido no chão.

Então o poeta aporrinhado
Joga álcool e ateia fogo
Nas vestes da musa.
A musa descabelada
Sai cantando pela rua.
Súbito o corpo grande se estende no chão.⁴⁶⁴

Depois, o poeta diz que Clotilde ressuscitará no terceiro dia (estando, por isso, em relação com a figura de Cristo) e eles, então, farão as pazes. De qualquer modo, a relação entre ambos é em princípio conflituosa. Nessa formulação poética, Murilo Mendes dá a ver o caráter, em tantos poemas seus aqui já verificado, da criação lírica como “dialógica”, tendo o poeta na figura da Musa inspiradora, como observa Jacyntho Lins Brandão, um ponto “*co-operação*”.⁴⁶⁵ Essa relação é complicada, porque nenhum dos dois sujeitos – poeta e Musa – abre mão de seu papel. E tal complicação enseja conflitos insanáveis que vão, segundo o poema, ao nível do confronto e do assassinio.

Temos, também: a musa Armlavda, que, por esse seu nome, de raiz também germânica *Arm* (de *Hariman*), pode ter a acepção de “mulher do exército”, ou “militar”, que carrega armas; Regina, que em sua fonte latina quer dizer “rainha”, “senhora absoluta”, ou “a maior”,⁴⁶⁶ remetendo ainda, principalmente, à Virgem Maria, “Musa das Musas” para o sujeito lírico de “Igreja Mulher”. Nesta composição, ainda, a própria Igreja aparece toda em curvas, braços e seios, asfixiando, incendiando o poeta. A igreja será, também, Cristina, em “Horóscopo”, em cujos versos ela aparece “provocando a

⁴⁶³ “Clotilde”. In: *Wiktionary*. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/Clotilde>. Acesso em 17 de julho de 2018.

⁴⁶⁴ “O poeta assassina a musa”, de *O visionário*. MENDES, 1997b, 233.

⁴⁶⁵ BRANDÃO, 2005, p. 43.

⁴⁶⁶ “Regina”. In: *Wiktionary*. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/Regina>. Acesso em 17 de julho de 2018.

desproporção e o desespero” e, assim, contribuindo para que “seja servida a voracidade de Deus”.⁴⁶⁷

Nessas figurações todas do feminino, vemos a imagem da mulher assumindo um desdobramento cosmogônico peculiar. Ela, ao mesmo tempo que tem o poder de “mergulhar o homem na pele material do corpo e de lhe abrir simultaneamente o mundo das revelações maravilhosas”,⁴⁶⁸ mostra-se como um princípio desorganizador da subjetividade, instaurando uma confusão de sentidos, que abala não só o carnal, mas também o espírito. É que no clímax mesmo do contato erótico, experimenta-se um êxtase próximo de uma abertura para a morte. E, como aponta Bataille, o sagrado pertence ao domínio religioso, mas também ao do erotismo. E, neste particularmente, ele se revela na confusão entre o puro e o impuro, colocando o sujeito em meio a uma desordem que sua consciência não poderia tolerar.

É o que podemos verificar neste poema de *A poesia em pânico*, intitulado “Metafísica da Moda Feminina”, no qual se revela o sagrado como parte do erótico:

Tudo o que te rodeia e te serve
Aumenta a fascinação e o enigma.
Teu véu se interpõe entre ti e meu corpo,
É a grade do meu cárcere.
Tuas luvas macias ao tato
Fazem crescer as nostalgias das mãos
Que não receberam meu anel no altar.
Tua maquilagem
É uma desforra sobre a natureza.
Tuas jóias e teus perfumes
São necessários a ti e à ordem do mundo
Como o pão ao faminto.
Eu me enrolo nas tuas peles nos teus boás
Rasgo teu peitilho de seda
Para beijar teus seios brancos
Que alimentam os poemas
Entreabro a túnica fosforescente
Para me abrigar no ventre glorioso
Que ampliou o mundo ao lhe dar um homem a mais.
Teus vestidos obedecem a um plano inspirado
Correspondem-se com o céu com o mar as estrelas
Com teus pensamentos teus desejos tuas sensações.
A natureza inteira
É retalhada para ornar teu corpo
Os homens derrubam florestas

⁴⁶⁷ “Horóscopo”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 291-292.

⁴⁶⁸ DUROZOI e LECHERBONNIER, 1972, p. 215.

Descem até o fundo das minas e dos mares
Movem máquinas teares
Soltam os aviões nos ares
Lutam pela posse da terra matam e roubam pelo teu corpo.
O mundo sai de ti, vem desembocar em ti
E te contempla espantado e apaixonado,
Arco-íris terrestre,
Fonte da nossa angústia e da nossa alegria.

Tudo o que faz parte de ti – desde teus sapatos-
Está unido ao pecado e ao prazer,
À teologia, ao sobrenatural.⁴⁶⁹

Esse poema é um elogio, um louvor à beleza feminina e ao seu poder de encantamento. Mas, um louvor atravessado por momentos de queixa, em que o poeta acusa a mulher de ser a fonte do mal por, às vezes, conseguir despertar no homem os aspectos mais negativos de sua personalidade, como a capacidade de lutar, matar e roubar pelo seu corpo, e de ser também o motivo do pecado, a “doença da alma”, como assim define Kierkegaard.⁴⁷⁰

O poema canta a mulher como a dona de um poder sobrenatural e enigmático. E o que a rodeia (o espaço, os adornos e os objetos utilizados para seu enfeite) aumenta esse seu poder. No 3º e no 4º versos, o tom dramático já se alia ao lírico. Há um véu que impede o contato entre os corpos. E esse véu é a vergonha, que prende um e outro em seus próprios mundos, o mundo do desejo encarcerado. O desejo é, aqui, o que prende o sujeito lírico. Será preciso, então, atravessar as grades, rasgar o véu, e libertar a subjetividade e os instintos. Mas o contato físico com a amada é, ainda, algo proibido, porque ela não é a esposa, ela não recebeu dele o “anel no altar”. Este amor é um amor errante aos olhos moralizantes da sociedade religiosa em que está inserido o sujeito lírico, pois é um amor que se realiza sem as bênçãos e a concessão divina e religiosa.

Mas, o corpo da mulher amada é tão sagrado quanto o pão que alimenta o faminto, objeto consagrado pela Igreja como símbolo da condescendência divina para com os homens. E aceitando essa verdade, o poeta deixa de lado a vergonha e o medo e mergulha em todo o erotismo e em toda a sensualidade do corpo da amada. Do 13º verso ao 19º, temos, então, o mais puro e potente erotismo dos corpos. A mulher, passivamente, deixa ser conquistada e dominada pelo desejo e pelo corpo do homem. É

⁴⁶⁹ “Metafísica da moda feminina”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 292-293.

⁴⁷⁰ KIERKEGAARD, 1979, p. 201.

um encontro arrebatador e angustiado, que atualiza, em todo o poema, a potente virilidade masculina e a estonteante e carnal sensualidade feminina.

Em *O erotismo*, Georges Bataille evoca alguns referentes próprios ao jogo construído pelo homem e pela mulher em meio à experiência erótica. Entre eles, estaria o que coloca aos homens a iniciativa e às mulheres o poder de provocar-lhes o desejo.⁴⁷¹ O autor lembra ainda que as mulheres, “em sua atitude passiva, tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção à qual os homens chegam, perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo. Elas se propõem como objetos ao desejo agressivo dos homens”.⁴⁷² Essa agressividade sensual está expressa nesses versos do poema de Murilo Mendes. Basta atentarmos para o uso das expressões verbais “me enrolo”, “rasgo”, “entreabro” e “para me abrigar”, todos se dirigindo para o corpo da amada, que vai sendo despida em cada enunciado. Essa expressão nos faz lembrar que sexo é *poder*, é luta pela violação, pela posse, pelo domínio do outro. Ele encena um duelo em que todos saem feridos de morte, inclusive a natureza ao redor.

A potencialidade cosmológica da moda feminina se assina nos três versos seguintes, quando os vestidos da mulher são colocados em relação íntima com o plano divino, o “plano inspirado”, que é de onde desce a musa que propõe a poesia. Assim, a moda feminina atravessa as fronteiras da realidade do poeta e alça em direção à sobrenaturalidade da criação artística. Mas, a correspondência entre os vestidos e essa sobrenaturalidade ultrapassa também os limites da realização do mundo, conseguindo a correspondência até “com o céu, com o mar as estrelas”, símbolos da elementaridade da criação divina. Nos versos seguintes, temos o caos viabilizado pelo mais agudo e agônico desejo dos homens pelo corpo. Aqui, a queixa se afirma e o poeta abandona o tom elogioso e lírico-amoroso dos versos anteriores, para acusar a mulher de ser a grande culpada pelas desgraças que o homem realiza, dramatizando a realidade masculina. E, como lembra Camille Paglia, já a *Bíblia*, especialmente, no Gênesis, colocava a mulher como a responsável pela queda do humano no drama cósmico da existência.⁴⁷³

Nos dois versos seguintes, volta-se ao tom lírico, afirmando a conexão cósmica entre a mulher e o mundo, que sai dela e nela desemboca. O mundo, termo generalizante

⁴⁷¹ BATAILLE, 2014, p. 154.

⁴⁷² BATAILLE, 2014, p. 155.

⁴⁷³ PAGLIA, 1992, p. 22.

que confirma o valor metafísico do poema, a “contempla espantado e apaixonado”. Os quatro versos restantes, aparecem para fechar e determinar o tom ambíguo de todo o poema. De modo bem barroco, o sujeito lírico acusa: “Fonte da nossa alegria e da nossa angústia”, explicando, em seguida, o porquê da agressividade desta sentença: “Tudo o que faz parte de ti (...)/ Está unido ao pecado e ao prazer”.

Os medos e as paixões despertadas pelo corpo feminino forçam e chocam no homem o horror pelo pecado e a alegria pelo prazer. Eis, aí, a crise que o sujeito lírico da obra de Murilo Mendes irá enfrentar na sua consciência e expressar na poesia. Fraco diante das tentações da carne e dos desejos de prazer erótico, ele não consegue deixar de pecar e, com isso, de tornar-se impuro e sujo perante Deus, a Igreja e perante si mesmo. O sujeito lírico muriliano, confuso em sua inquietação religiosa, divide-se entre a realidade profana e a realidade sagrada. O horror à mulher atormenta-o, pois a alegria, de que sua imagem e o deleite de seu corpo são causas, divide-o entre o prazer e o pecado. Daí ser tão peculiar a impulsão religiosa que Murilo Mendes apresenta em sua poesia. O seu cristianismo é devoto, apaixonado, mas também, louco e, às vezes, adornado de elementos estranhos ao catolicismo, alimentado na profusão de desejos que vêm do sentimento amoroso, tão agônico quanto o religioso. O erotismo, aí, é *mística*, acentuando “a aura de emoção e imaginação que cerca o sexo”.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ PAGLIA, 1992, p. 24.

Capítulo 3:

As agonias do poema

Manipulo sempre, além do verbo comprar, o verbo perder; dialogo com a minha própria negação; temo alternativamente a cadeira elétrica e os fogos de bengala; atijo o conflito entre inspiração e estrutura; vejo-me empurrado pelo motor das musas (terrestres) inquietantes; hóspede dos enigmas; protegido pelo sense of humour, meu anjo-da-guarda; espero em vão o escafandrista ou o cosmonauta hors série capazes de manifestar os tesouros ocultos da poesia, máquina construtora-destruidora; sei que Don Giovanni e o convidado de pedra se completam; observo a novidade das coisas debaixo do sol.

(Murilo Mendes, “Microdefinição do autor”)

Sem contrários não haveria poesia de nenhum tipo. Todo poeta moderno digno de ser lido contém um antipoeta, assim como todo antipoeta moderno digno de ser lido contém um poeta romântico-simbolista. Quanto mais amplo e carregado for o campo de tensão entre eles, maiores serão as potencialidades de realização e progresso de um poeta.

(Michael Hamburger, *A verdade da poesia*)

3.1. A tensão entre perspectivas díspares

No levantamento feito no capítulo anterior, pudemos ver melhor como cada uma das perspectivas concorrentes no processo poético muriliano é aproveitada e mobilizada pelo poeta. Assim, temos: junto à poesia moderna, em sua perspectiva e linguagem próprias, a articulação de um “impulso revolucionário e crítico” em relação à modernidade histórica; na esteira do Surrealismo, a oscilação entre os planos da realidade e o onírico, entre os quais se agudizam os *estranhamentos* do sujeito com o mundo; pelo Essencialismo, não a mera abstração do espaço e do tempo, porém, mais forte ainda, o senso de exasperação ante os desequilíbrios da vida humana; com o Cristianismo, a consciência tortuosa do sujeito frente a um mundo perdido da rota divina, frente a si próprio, refém do pecado, e frente a Deus, mais “Juiz” do que “amigo”; e, na experiência erótica e amorosa, a violência com que o desejo irrompe no corpo e com que se mostra na imagem da amada.

E cada um desses discursos se introduz tendo em vista o outro, em relação direta com o outro. Há entre eles diversos níveis de cruzamentos, choques, sobreposições, de modo que o contraste e a contradição dominam no plano enunciativo e no dos sentidos da composição. Assim, para aproveitar uma expressão de Fábio Lucas, são tais perspectivas como que “linhas de tensão”, retratando “um jogo de valores opostos”,⁴⁷⁵ uma interação entre figuras de contraste.

Para ficarmos apenas com alguns exemplos dos pontos de contraste nessa poesia, chamamos a atenção para os momentos em que: o olhar crítico e materialista sobre a realidade histórica se confunde com uma visão caosmogônica; o mundo da máquina, do avião e da bomba povoa-se, então, também de anjos, musas e deuses, que vagam perdidos ou em fuga pelos espaços descontínuos do mundo. Na experiência amorosa e erótica, experimenta-se também um deslocamento de realidades cósmicas; e, por ele, o corpo viaja por esferas oníricas, ao mesmo tempo em que a alma experimenta a densidade e a disrupção próprias ao domínio físico. Em outros pontos, temos, como já percebido por Laís Corrêa de Araújo, a paixão física convertida em paixão espiritual, ou vice-versa.⁴⁷⁶ Ora as musas se revestem de um caráter sagrado, ora é a Igreja que assume uma feminilidade carnabilíssima, tudo para conquistar o poeta. A abstração do

⁴⁷⁵ LUCAS, 2001, p. 28.

⁴⁷⁶ ARAÚJO, 2000, p. 95.

tempo e do espaço, como forma de escavação da existência ao seu ponto essencial, encontrará justamente no corpo, na carne (a matéria mais determinada), tudo que o sujeito traz de definidor de sua experiência. E ainda temos a consciência do tempo, com todas as suas determinações, sendo aberta pela visão do eterno, com a morte (“grande fêmea”) sendo apontada como a grande mediadora.

Esses diversos planos de contraste e implicação vêm a ser significativos da situação dilemática do sujeito da enunciação, na existência: “torturado” por anseios e compromissos que não se ajustam, assim chegando ao desespero, à agonia. O mesmo se percebe no âmbito conceutivo da composição, em que vislumbramos uma deflagração de emoções ambíguas. A expressão se formula por um processo criativo no qual as perspectivas em tensão na subjetividade do poeta se projetam umas contra as outras, lançando sobre o poema os signos, símbolos e sentidos pertencentes ao seu próprio domínio. Uma perspectiva perturba a outra, provocando no poema uma dilaceração análoga à que experimenta o sujeito poético em seu íntimo. Entre uma esfera de sentido e outra, atua uma espécie de impulso disruptivo, que provoca uma quebra, um corte na linha de pensamento que dá a partida da enunciação. A ambivalência, o contraste, marca, pois, não apenas as “visões” do texto, mas o próprio modo de estruturação de seu discurso. E, assim como o sujeito lírico sofre com as contradições inconciliáveis em seu íntimo, o poema também se “ressente” das ambivalências e desorientações que devêm, marcando-se pela irregularidade, a fragmentação e a desarticulação.

O próprio Murilo Mendes, no ensaio “A poesia e o nosso tempo”, que é de 1959, tratou de situar a exploração dos elementos contrários, em sua poesia, como ligada à manifestação de suas divisões subjetivas. Conforme as palavras do autor:

Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano etc.

Atraído simultaneamente pelo terrestre e o celeste, pelo animal e o espiritual, entendi que a linguagem poderia manifestar essa tendência, sob a forma dum encontro de palavras extraídas tanto da Bíblia como dos jornais; procurando mostrar que o “social” não se opõe ao “religioso”.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 251.

Por essas palavras, pode-se deduzir que o processo poético muriliano, seguindo a intenção do próprio do poeta, parte da manifestação dos contrastes que marcam a subjetividade lírica junto aos contrastes entre os elementos díspares que compõem a forma do poema e chega, ao fim, na superação de tais oposições, promovendo uma conciliação entre as forças em dissenso. É a mesma máxima que aplica a essa poética a maior parte da crítica, como mostramos no primeiro capítulo. Porém, como viemos propondo, pelo menos nos livros em que se concentra este estudo, tal conciliação tende a não ser alcançada, ficando o poema no nível da expressão das dilacerações que aplacam o poeta e, por extensão, sua própria forma. É o processo – de produzir “choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano etc” – o que se ressalta, vindo essa poética a definir-se mais por seu senso dissonante do que pelo conciliatório. Os conflitos, as tensões assumiram uma tal força que mostra-se impossível suavizá-los com qualquer pensamento ou frase de consolo (que apareceria mais como signo de defesa ou de exclamação do desespero).

Diríamos, então, que o poema, no afã de “mostrar que o ‘social’ não se opõe ao ‘religioso’”, acaba mais por expor o difícil relacionamento entre duas tendências e, assim também, a situação dilemática do poeta, buscando, sem encontrar, um ponto de conciliação entre elas. Na dialética operacionalizada por Murilo, nesses seus primeiros livros, não se vislumbra aquele terceiro termo, o de *síntese*, a corresponder na dialética convencional, sob o modelo hegeliano, a um ponto de resolução dos conflitos postos em tensão. O texto poético vem a se configurar, então, como um “lugar de interações” intermináveis e de uma tensão insolúvel. Para dizer com Henri Meschonnic, é ele feito de conflitos, contradições que não podem se resolver; contradições que operam com as ideologias, que mostram o funcionamento delas no interior do sujeito, no interior da sociedade; e que as movem, as transformam, numa resposta à dinâmica da vida.⁴⁷⁸

Alguns críticos ensejaram uma compreensão dessa “dialética sem síntese” operada por Murilo Mendes em sua poesia. Massaud Moisés afirma que a poética muriliana está pautada em uma “linguagem” que se estrutura numa “malha de oposições”, apropriada à expressão dos “conflitos íntimos” do sujeito lírico. Com isso, o contraste fica sendo como que o eixo em torno do qual essa obra gravita. Sebastião Uchoa Leite também acenou nessa direção, colocando entre os princípios fundadores da

⁴⁷⁸ MESCHONNIC, 1970, p. 40-41.

estética de Murilo Mendes o “processo de construção antitético”.⁴⁷⁹ E tal “jogo de antíteses” constituiria mais que um *parti pris* meramente estético, vindo a determinar, junto com a “tendência inquieta” do poeta de “se dividir entre duas opções”, a “dualidade ambivalente” que faz o poema uma máquina, não só de visões, mas de visões contraditórias.⁴⁸⁰ Laís Corrêa de Araújo, por sua vez, definiu nestes termos o modo como se modaliza esse discurso:

Especificamente: o discurso poético muriliano é, sobretudo, anticonvencional, não avança por estágios normais de sintaxe e nem pretende conservar-se numa trilha predeterminada, daí a sua multiplicidade e sua abertura, os vários registros em que o conceitual, o erótico, o metafísico se produzem dentro da pauta estrutural. O leitor de Murilo Mendes não poderá fixar-se num ponto x de estabilidade, porque a sua atenção estará sujeita às mesmas flutuações aleatórias que a mensagem lhe transmite, estará sujeita à súbita ruptura ou ao alarme de uma palavra não repertoriada e não submissa às leis correntes da “imagem poética”.⁴⁸¹

Como Laís Araújo mostra nessa colocação crítica, na “pauta estrutural” do poema muriliano avultam registros vários de uma mesma realidade, situação ou afeto, assim promovendo uma pluralidade de visões e ênfases. E essa pluralidade é orientada por uma movimentação constante e descentrada de perspectivas diversas, de modo a não haver a anulação de uma pela outra, embora sempre se processem as sobreposições que são próprias de um tal jogo de forças. Inscreve-se, na matriz desse jogo, uma tensão constitutiva que determina a organização assimétrica dos dados semânticos e dos recursos expressivos.

Podemos, por essa caracterização, remontar à noção de *dialogismo* de Bakhtin, já aventada no capítulo anterior. Tal conceito pressupõe, não apenas “uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de uma obra”, mas, principalmente, as *relações dialógicas* que elas estabelecem no interior do texto.⁴⁸² De acordo com o teórico russo, “são vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema”⁴⁸³ e se

⁴⁷⁹ LEITE, 2003, p. 64.

⁴⁸⁰ LEITE, 2003, p. 65.

⁴⁸¹ ARAÚJO, 2000, p. 147.

⁴⁸² BAKHTIN, 2015, p. 39.

⁴⁸³ BAKHTIN, 2015, p. 49.

contrapondo, colocando-se como que numa “discussão interminável e insolúvel”.⁴⁸⁴ Segundo – e já partindo para uma nova articulação conceitual – podemos relacionar esse *dialogismo* ao operador primordial desta nossa leitura: o signo de *agôn*, tal como vislumbrado ao longo deste trabalho: em sua dupla acepção de “luta”, “confronto”, e de aflição, angústia, expiação.

São, então, três os níveis em que podemos discernir essa implicação de *agôn* na poesia muriliana dos primeiros livros: 1) no da matéria expressa, com o sujeito lírico, na maior parte dos poemas, em embates ferrenhos seja com o mundo, seja consigo mesmo, com o outro ou com a própria poesia, e também o desarticulado de anseios e disposições contrárias a dilacerarem a sua própria constituição subjetiva; 2) no do horizonte de criação, composto por perspectivas díspares (correspondentes a discursos particulares com o qual o poeta estaria em relação direta), pelo qual se determina o emaranhado de referências; e 3) no dos efeitos de sentido e estéticos, com a fragmentação e descontinuidade, e também a contradição e a flutuação semântica determinando alcances variados.

É justamente a partir de um aproveitamento do signo de *agôn* que Wolfgang Iser chega à articulação entre esses três níveis, em seu *O fictício e o imaginário*. Partindo de Huizinga e de modo mais deliberado da crítica que Roger Caillois dirige à abordagem do jogo centrada no domínio de *agôn* apresentada pelo autor de *Homo Ludens*, Iser apresenta uma proposta de aplicação dos sentidos contidos na ideia de jogo aos processos de constituição do texto literário. Interessado em discutir as condições de produção do sentido de uma obra, o teórico alemão propõe que o texto literário constitui um “campo de jogo”, em que se colocam em interação instâncias variadas, concernentes a diferentes níveis: o extratextual, o intratextual e o da relação entre texto e leitor. Em cada nível, dirá o autor, “posições diferenciáveis são confrontadas entre si”,⁴⁸⁵ de modo a imprimir-se no texto uma instabilidade semântica, pela qual o texto joga também com o leitor.

Segundo Iser, todo esse processo se daria por meio de quatro estratégias fundamentais, correspondentes cada uma a um tipo diferente de jogo (tal como categorizado por Caillois): a de *agôn* diria respeito o predomínio do conflito entre os elementos ao texto inerentes ou por ele introduzidos; a de *alea* corresponderia à

⁴⁸⁴ BAKHTIN, 2015, p. 34.

⁴⁸⁵ ISER. In: COSTA LIMA, 1979, p. 108.

emergência de “um gerador de acaso” durante o processo de criação, que acarretaria a “perda de controle semântico das correlações liberadas”, desencadeando, assim, uma multiplicidade de combinações; à de *mímica*, por sua vez, estariam relacionados os jogos de simulação e engano, de que devêm a acomodação das diferenças e o mascaramento do processo; em analogia à de *inlix*, por fim, estaria “o jogo de subversão”, com o atordoamento, no sentido de *carnavalização*, de todas as posições reunidas no texto, o que evidencia, nesse, uma “tendência anárquica, na qual não apenas se libera o que é oprimido, mas se invoca o que havia sido excluído”.⁴⁸⁶

Atendo-nos à “jogada” que se coloca sob o signo de *agôn*, vemos que, segundo Iser, ela atua como o contramovimento do jogo, destruindo um equilíbrio original de posições para promover a produção de outros equilíbrios. Por esse jogo de contrastes, o texto pode resultar dinâmico, mas também tumultuado e dilacerado, se nele domina a rasgadura, isto é, o abrir violento de uma diferença radical:

Agôn é sem dúvida um dos jogos centrais do texto, embora não seja o único ou o dominante, como Huizinga e, por vezes, Bloom o entenderam. O contramovimento do jogo se manifesta como conflito ou rasgadura, pelos quais as realidades referenciais são antagonicamente postas e as posições intratextuais definem-se em antítese, de modo que o mundo do texto conflita com as expectativas do leitor. *Agôn* provoca duas coisas: de um lado, consolida normas opostas, valores, sentimentos, pensamentos, visões, etc. em posições; de outro, inicia a superação daquilo que, por efeito de oposição, se coagula em um determinado contorno. No *agôn*, pois, ocorre, ao mesmo tempo, a consolidação e a contestação do que foi consolidado. (...) O *agôn* precisa ser jogado com vistas a um resultado em que os antagonismos surgidos no percurso da disputa sejam vencidos. Como a decisão de jogo é tomada no próprio texto, este se torna frequentemente trivial, o que, em princípio, indica que o *agôn* serve apenas para tornar plausível uma finalidade previamente dada, em vez de jogar as possibilidades das posições antagonicamente vinculadas. Quanto mais domina no *agôn* a rasgadura sobre o conflito, tanto mais irreconciliáveis atuam as oposições, de modo que, ao final, não mais se trata de ganhar e perder, mas de imaginar o hiato.⁴⁸⁷

Seguindo algumas marcações contidas nesse fragmento, podemos ter como premissa que a noção de *agôn* aplicada aos processos de constituição do texto literário supõe a premência de um senso de contraposição entre elementos e perspectivas do

⁴⁸⁶ ISER, 2013, p. 360.

⁴⁸⁷ ISER, 2013, p. 357-358.

texto. No fragmento acima, Iser destaca a maneira de manifestação desse tipo de “jogo” no texto: as realidades referenciais e as posições intratextuais são antagonicamente relacionadas, de modo, inclusive, a abalar as expectativas do leitor. Mas, há um acento, também, aos efeitos desse senso de contraposição na constituição do texto: de um lado, estariam a assumir o estatuto de “posições”, lugares de discurso, as “normas opostas, valores, sentimentos, pensamentos, visões etc.”; de outro, o próprio jogo, como tal, suporia o momento da “superação” desses antagonismos, atingindo as diferenças um “contorno”, uma figuração.

Acontece, como salienta Iser, que, mais que o mero “conflito” (que ainda permite uma resolução), no jogo de *agôn* pode atuar com muito mais força um senso de oposição radical (que ele chama de “rasgadura”) pelo qual se mostram irreconciliáveis as posições antagônicas e pelo qual o hiato, a fenda que evidencia a cisão, vem a ser o ponto em função do qual se opera o “jogo”. E isso de modo ainda mais significativo se *agôn* é jogado em correlação com *alea*, que “explode tudo no texto, na estruturação imprevisível de sua semântica”.⁴⁸⁸ Dirá, então, Iser, articulando os dois jogos: “Se o *agôn* almeja superar a diferença de jogo que se origina das posições antagônicas, a *alea* visa a sua intensificação, e converte a diferença de jogo em rasgadura insuperável, reduzindo, assim, todo jogo ao mero acaso”.⁴⁸⁹

Sem pretender transpor indistintamente essas categorizações para nossa leitura da poesia de Murilo Mendes, podemos nos apoiar em algumas de suas conotações (combinadas às demais acepções de *agôn*, antes vislumbradas) para termos com mais propriedade os sentidos e as implicações devidos da articulação entre a noção de *agon* e a expressão poética na primeira etapa da poesia do autor mineiro. Em suma, trata-se de conceber, com os sentidos contidos em *agôn*, a acuidade da tensão que marca essa poética desde o universo subjetivo e a visão de mundo implicada aos recursos expressivos da linguagem.

Na poesia de Murilo, tal tensão mostra-se sempre intensificada, ao ponto em que os contrastes, as ambivalências, as contradições soam como constitutivas e permanentes. Nesse caso, resulta o texto marcado por um tumulto de vozes, que embaralham o conjunto de referências do poema e os elementos formais que o constituem. Algo como o que dizia Mário de Andrade a respeito da poesia de nosso

⁴⁸⁸ ISER, 2013, p. 358.

⁴⁸⁹ ISER, 2013, p. 359.

autor: o poema como marcado por uma “confusão de planos” e uma “complexidade de valores, de belezas, de defeitos, de irregularidades, tanto mais curiosos e eficazes que aparecem dotados duma igualdade insolúvel”.⁴⁹⁰

Partindo dessa percepção, podemos conjecturar como aspecto de base da poética muriliana o jogo de opostos, com todas as antinomias e contradições atinentes, até o ponto de insolubilidade dos impasses relacionados. Temos, então, a sugestão do poema, em sua própria forma e linguagem, como tocado por um senso de tensão e de desajuste que afeta a imagem do mundo e a subjetividade do eu lírico, o que nos faz supor a objetivação da *agonia* (em seu duplo sentido) como *fundamento* da matriz textual em si. E tal objetivação se faz a partir dos elementos referenciais que compõem o horizonte de criação do texto.

Como observou Murilo Marcondes de Moura, as múltiplas referências envolvidas no percurso criativo de Murilo Mendes (entre tantos diálogos e incorporações, conforme mostramos) vão se fazer sensíveis no contorno desarticulado dos poemas, compostos, como o crítico diz, “a partir da reunião de pontos de vista diferentes, móveis, em que se rejeita qualquer estaticidade”.⁴⁹¹ Contudo, para nós, mais que simples a “reunião”, trata-se, aqui, do *encontro tenso* – já que gerador de “choques”, como advertiu o próprio Murilo Mendes⁴⁹² – entre as perspectivas ou referências que enformam o horizonte de criação do poema, tornando-o desarticulado e contraditório.

Nas linhas que se seguem, delinearemos mais detidamente esses aspectos básicos, chegando ao cerne da leitura proposta por este estudo. Nesse breve levantamento, veremos diversos planos de confrontação, em que o choque de perspectivas e a conseqüente “rasgadura” no plano conceutivo da composição são facilmente percebidas. Como disse Murilo Marcondes, procurar zonas de conflito na obra muriliana é tarefa muito fácil. O difícil talvez seja não reduzir a complexidade que devém desses entrecruzamentos a um arcabouço unitário, mais fácil de manejar em termos críticos, porém, mais distante da trama do caos com que inigualavelmente nos deparamos. Em respeito, pois, à tenacidade dessa complexidade, nossa abordagem se

⁴⁹⁰ ANDRADE, 1974, p. 42.

⁴⁹¹ MOURA. In: MENDES, 2014, p. 267.

⁴⁹² “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 261.

coloca mais no sentido de ressaltar as vicissitudes e impasses implicados nessa “frequentação de todos os planos”.

Já desde *Poemas*, em que algumas tônicas do Modernismo dos anos 1920 são aproveitadas por Murilo Mendes, o quadro do cotidiano vulgar (captado sob uma ótica realista e crítica, ao modo dos Andrades) é constantemente recortado por visões oníricas à beira do delírio (bem ao feitio surrealista). O efeito será uma visão contraditória (porque de um lado objetiva, de outro subjetiva) de uma realidade contraditória, em que o racional, reprimindo o irracional, melhor o revela, em que a ordem, impondo-se sobre a desordem, melhor a expõe. A propósito, observe-se, nestes versos de “Prelúdio”, como o espaço urbano, com a natureza modelada esquematicamente por “um distinto engenheiro alemão”, destoa da desordem interior que marca o sujeito lírico:

Jardins comportados, gramas bem aparadas, morros polidos,
nenhum pássaro rompe a calma do ar com um grito agudo,
caminharemos devagar como pessoas de outro mundo...
Abafando a explosão de nossas almas despedaçadas.⁴⁹³

Murilo Mendes tem em vista, nesse poema, o “achatamento” da paisagem urbana operado sistematicamente ao longo do século XX, em importantes cidades do mundo, como seria o caso do Rio de Janeiro, nesse período. Como anotou Marshall Berman, eliminar o “caos” da vida urbana seria o objetivo principal desse projeto urbanístico. Mas, nele estaria implicado também um “desolador achatamento” do pensamento social e das subjetividades. A neutralização das forças anárquicas e explosivas que a própria modernidade urbana um dia suscitara é o que se insinua como componente ideológico desse urbanismo.⁴⁹⁴

No poema de Murilo Mendes, o mundo exterior é metonimizado na imagem da paisagem urbana composta a partir desses parâmetros, erigindo-se um espaço unidimensional, raso, vazio de possibilidades: nenhum pássaro a romper a “calma do ar” (até ele administrado) com um grito agudo (um grito de desespero). Essa paisagem estéril vem chocar com a subjetividade em ebulição do sujeito moderno. Em seus “jardins bem comportados, gramas bem aparadas, morros polidos”, ela “abafa” a explosão das “almas despedaçadas”. Mas, podemos ver, não as próprias almas; estas

⁴⁹³ “Prelúdio”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 101.

⁴⁹⁴ BERMAN, 2007, p. 200.

terão apenas a interioridade como espaço para sua manifestação convulsiva, de modo que, se não chegam à explosão, experimentam a “implosão”. As forças internas põem-se em ebulição, envolvendo-se uma com a outra e gerando uma potência nova, em devir ainda, mas já sensível.

Em outros pontos desse mesmo livro, quando a pressão mais se acentua, não há jeito de conter as forças em ebulição. Aí, então, as “almas despedaçadas” explodem contra a esfera exterior e quebram a ordem determinada por uma única perspectiva, introduzindo também a do sonho e a do delírio. No poema abaixo, “Atmosfera desesperada”, é significativo como essa explosão determina a forma despedaçada como se configuram os próprios versos, com os fragmentos da enunciação dando a ver os fragmentos dos mundos em choque (é até difícil citar a composição se não toda, posto que os versos se interrompem e continuam uns nos outros):

Uma escada lateral por onde as formas descem,
os sonhos sobem, vidas
entrevistas num relâmpago...
Noite
molhada, noite de fim do dilúvio, mundo suspenso,
luz difusa de astros que mal aparecem num
ângulo do céu,
vertigem. (...) ⁴⁹⁵

Em outros momentos, a materialidade do cotidiano vem a chocar com os voos do poeta por esferas espirituais, em que habitam anjos, a Virgem Maria, o Espírito de Deus e até mesmo demônios. Outra composição de *Poemas* é emblemática nesse sentido, pela maneira como mostra “demônios grandes” operando junto às realizações humanas, inclusive a poética:

Demônios grandes
trabalham na planície, nas montanhas,
nos arranha-céus,
constroem o trabalho dos homens,
agitam o mar,
armam a mão dos padres e operários,
ajuntam imagens e reflexos na cabeça dos poetas,
despem as mulheres no mundo. ⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ “Atmosfera desesperada”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 112.

⁴⁹⁶ “Vida dos demônios”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 104.

Este poema, como muitos outros de Murilo Mendes, traça a imagem de um mundo frequentado e “trabalhado” pelas mãos dos demônios, que desorganizam a harmonia “pensada” por Deus. A perspectiva crítica, voltada para as tensões da história, e a que devém de uma espiritualidade “fraca” que essa poesia então manifesta intervêm, compondo a imagem do mundo como caótico mesmo. A mediação entre o plano terreno e o divino dá-se muito mais por esse senso de ordem encarnado pelas figuras demoníacas, do que por um senso de ordem, estando, inclusive, o poeta, em sua prática criativa, sob influxos desestabilizadores.

O próprio fazer poético seria, então, marcado por um senso de perturbação que afeta tanto a imagem do mundo que se coloca em seu horizonte quanto a interioridade do poeta, em “contato-protesto” com ela (com a realidade, segundo o entendimento de Merquior), implicando em tensões diversas entre o polo subjetivo e o objetivo. Essas tensões são ainda mais agudas porque relacionadas, também, à perturbação provocada por forças estranhas tanto ao poeta quanto a esse mundo. É que essa ambivalência entre lucidez e delírio tem como ensejo, ainda, a relação que o poeta estabelece com o plano divino, constituído por entidades ambíguas, entre compassivas e tirânicas.

Daí, deparar-se constantemente o poeta com o mundo e consigo mesmo sempre entre as colunas da ordem e da desordem. Para Laís Corrêa de Araújo, é nesse par dialético, aliás, que se fundam a concepção do homem e a do mundo na poética muriliana; e é nela ainda que se ancora “a própria textura de sua linguagem, na inter-relação do real, do metafísico e do estético”.⁴⁹⁷ De fato, tal como o poeta se vê vincado entre “os dois lados” (o da ordem e o da desordem), assim também é com o seu poema. Este oscila o tempo todo entre o verso discursivo, de feitio meditativo, e o pautado no arroubo de imagens irracionais; oscila entre uma organização mais orgânica e outra nos limites do informe; as imagens ora vêm concretas ora demasiado abstratas; e mesmo o vocabulário, como nota Laís Corrêa de Araújo, mistura expressões de índole apaziguadora com as de índole dramática.⁴⁹⁸ E a predominância das que trazem esse senso de desajuste mostra, como supõe a crítica, “uma sobrecarga da atmosfera sensorial da realidade, presente no poema como violação constante da dimensionalidade mística e estética do homem (e sua palavra, que É Ele)”.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ ARAÚJO, 2000, p. 141.

⁴⁹⁸ ARAÚJO, 2000, p. 142.

⁴⁹⁹ ARAÚJO, 2000, p. 142.

E é bem o que ocorre com as premissas do Essencialismo, em seu anseio de corrigir o desequilíbrio do homem e da vida pela abstração do tempo e do espaço. O teor metafísico da existência é revestido de fisicalidade, encontrando o sujeito a essência que procura mais entre as formas distorcidas de seu próprio corpo e sob as marcas da temporalidade do que junto às almas livres de toda a carga da experiência. Com isso, o idealismo da essência se confronta com o empirismo do sujeito (este entre todas as contradições, não só da existência, mas da vida histórica concretamente) e acaba por ser determinado por ele. É o que entrevemos na pintura de Ismael Nery e o que vislumbramos na poesia de Murilo Mendes: o drama da existência humana, na tensão inextrincável entre a matéria e o espírito, aparece com uma carga de afetos, desejos e pensamentos que espanta, perturba. Veja-se por “O primeiro poeta”, de *A poesia em pânico*:

Carne cansada!
E eu com os olhos desmedidamente abertos,
O coração aberto desde o amanhecer da vida.
Antes eu tivesse dormido um sono fundo
E o Criador fizesse nascer uma mulher de meu flanco,
Apresentando-me essa mulher filha da noite.
Ó Adão, só tu foste ao mesmo tempo pai, mãe, irmão, esposo e
[amante.⁵⁰⁰

Adão será o arquétipo de uma experiência originariamente complexa, porque entre múltiplos compromissos. Nessa carga que é a vida humana, ele deseja a própria morte, a morte corporal mais precisamente, pois que é sobre a carne, estofado da existência, que a temporalidade deixa suas marcas. Dois *tópos* serão recorrentes a partir dessa questão (já aventados na discussão que fizemos sobre o Cristianismo expresso pelo poeta): o do conflito do sujeito com o mundo e do sujeito consigo mesmo, nas bases de seu ser constitutivamente dúplice (corpo/ alma, matéria/ espírito).

Quanto ao primeiro ponto, temos a tensão entre a transcendência e a imanência. Vincado entre dois mundos (o plano terreno e o da eternidade), o sujeito sofre por não poder se desligar do segundo e nem conciliá-los em sua interioridade. O senso de ambivalência entre o desejo de estar no mundo e o de “desligar-se” dele se agudiza ao ponto da *aporía*. Aí, aquela tortuosa divisão da consciência do poeta, entre a imanência e a transcendência (com que o imaginário cristão em torno do pecado contribui) se

⁵⁰⁰ “O primeiro poeta”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 291.

acentua mais ainda, levando-o a embaralhar seus anseios e visões:

Me socorram, me levem pra outro mundo
Onde as mulheres sejam tão bonitas como aqui
E o desânimo ainda maior.⁵⁰¹

O desejo de escapar “pra outro mundo” embate-se com o “impulso de estar no mundo”, formando uma posição ambivalente e contraditória, feita ao mesmo tempo de afirmação e negação tanto de um quanto do outro lado. Essa ambivalência faz-se termo para a “forma exaltada de engajamento” articulada por Murilo Mendes, de acordo com Merquior.⁵⁰² Como diz o crítico: “O ubíquo onirismo da poesia muriliana deságua o tempo todo em atitudes resolutamente intramundanas, em pleno contato-protesto com a realidade mesma negada pela força do visionário”.⁵⁰³

Há que se observar, ainda, os contrastes que se projetam da visão mitopoética, a visão profética e a visão bíblica. Referentes desses diversos campos discursivos também tensionam a imagem do mundo, a que o sujeito lírico tem de si próprio e a das esferas transcendentais, apresentando-os como em convulsão. E essa tensão imprime sentidos caosmogônicos à vida, embaralhando os sentidos de origem e destino, fatalidade e transformação. Dividido entre sua condição humana e sua condição divina, o sujeito lírico dos poemas de Murilo Mendes reflete a crise entre poética visionária, utópica e apocalíptica, e poética terrena, “enamorada do real, até porque estranha amante erótica”.

Corpo e alma participam da conflituosa relação entre o universo sagrado e o profano, que coloca o sujeito contra o mundo e contra si mesmo. Como parte do dualismo que abarca essa poesia, corpo e alma nela aparecem como duas instâncias distintas e contrárias. A alma é prova da condição divina do homem e, por isso, causa final de sua relação com o sagrado. Já o corpo seria como que a prova da existência humana, o que amarra a consciência do sujeito ao mundo das formas visíveis e à vida presente. Contudo, uma zona de imbricação tensa se instaura entre essas duas instâncias, no estado de confusão e veemência que se deflagra junto ao arrebatamento da espiritualidade pelos corpos femininos e à excitação física pelos símbolos da religiosidade cristã.

⁵⁰¹ “Vertigem”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 112.

⁵⁰² MERQUIOR, 2013, p. 74.

⁵⁰³ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 13.

A tensão gerada pelo contato desconcertante entre esses opostos revela uma situação agônica, que mostra o quanto é difícil ao homem conduzir, de forma equilibrada, os seus dois modos de ser no mundo: humano e, ao mesmo tempo, parte do divino. Na poética de Murilo Mendes, erotismo e religião se atritam. Dois contrários postos em tensão e pondo em tensão, também, a relação do eu consigo mesmo e com o seu próprio destino. O que mais perturba no pecado não é a consciência do erro, mas sim a promessa do castigo. Este castigo, na sua forma mais aguda, pode ser o conflito do eu com a Eternidade, origem e fim da existência da alma.

Mas, como aponta Octavio Paz, a tensão que caracteriza a experiência com o sagrado não está muito distante do que se vivencia na experiência poética e na erótica, sendo patente nas três, justamente, esse senso do conflituoso, do agônico. Frente ao divino, nossos sentimentos e sensações são ambíguos: “Ante los dioses y sus imágenes sentimos simultáneamente asco y apetito, terror y amor, repulsión y fascinación”.⁵⁰⁴ Na criação poética, a ambivalência não é menos constitutiva: “Ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud”⁵⁰⁵ são também seus estados característicos. E assim também na vida erótica, em que, de acordo com o poeta-crítico mexicano, se experimenta “un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico”.⁵⁰⁶

Na poesia de Murilo Mendes, esses três campos de experiência não apenas se mostram assim tocados pelo senso do agônico, como se tensionam entre si constantemente. Em muitas composições, o poeta mostra-se, mesmo na igreja, a se sentir atraído pelas formas do corpo feminino. A divisão do seu ser se manifesta mesmo nesse espaço destinado ao *supremo absoluto* que é o templo religioso. É o que expõe flagrantemente “Poema Espiritual”, de *A poesia em pânico*, no qual o poeta vê “em toda parte, até nos altares”, “pernas, seios, ventres e cabelos”.⁵⁰⁷ Em “Igreja Mulher”, que mais abaixo analisaremos, a confusão entre o sagrado e o profano torna-se mais intensa. Tomado de desejos carnis, tudo se torna motivo para uma excitação e uma impulsão sexual. O desejo parece mais forte que a fé. A condição humana interage com a divina e, até mesmo dentro da igreja (o templo) ou face da Igreja (a instituição), o poeta não

⁵⁰⁴ PAZ, 1999a, p. 165.

⁵⁰⁵ PAZ, 1999a, p. 184.

⁵⁰⁶ PAZ, 1999a, p. 184.

⁵⁰⁷ “Poema espiritual”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 296.

não consegue se desligar das sensações do corpo. Não adianta tentar fugir: “as marchas das constelações me segue até no lodo”, exclamará o sujeito lírico de “Conhecimento”, de *A poesia em pânico*.⁵⁰⁸

Em face de tantas tentações, o poeta passa a vivenciar em seu íntimo uma terrível batalha consigo mesmo (“Sou a própria esfinge que me devora”, diz o último verso do poema supracitado⁵⁰⁹), mas também com os signos da religião e com a figura da amada. Num contramovimento, que é recorrente, esses signos contra-atacam, agudizando a “consciência tortuosa” em expressão. O poeta experimenta essas ambivalências, situando-se no interior do universo de confrontação entre as tendências díspares do seu espírito:

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,
Auxiliada 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.⁵¹⁰

Nesse poema, o sujeito lírico chama a atenção de Berenice para a sua rival, a Igreja, que lhe propõe uma entrega ao sagrado em corpo e alma. Berenice, por sua vez, limitada pela sua natureza humana, não tem como competir com a Igreja, pois essa

⁵⁰⁸ “Conhecimento”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 301.

⁵⁰⁹ “Conhecimento”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 301.

⁵¹⁰ “Igreja mulher”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 303.

totalidade de corpo e alma nela conjugados é a ela, a musa terrena, impossível. Essa totalidade que marca a Igreja vem do fato de ela estar constituída tanto por uma dimensão espiritual, quanto material e política. Ela é espiritual na medida em que representa as vozes que vêm do Eterno e que dão a vê-lo como promessa de recompensa ou de castigo, em sua organização dualista (segundo a doutrina cristã): paraíso e inferno. É também material porque se oferece como um corpo, grandioso e opulento, capaz de com o abraço asfixiar. E é político no sentido de ser uma “corporação”, que exige uma filiação exclusiva, que porta um código de conduta (“o Livro”) que ordena, estabelece recompensas e castigos e do qual o membro pode ser expulso.

Está implicada, nessa conjunção de referentes que compõem a figura da Igreja no poema, a noção antiga de “corpo místico” (*corpus mysticum*), que remonta a São Paulo (I Coríntios, 12, 14 ss.) e que, principalmente a partir da Baixa Idade Média, é utilizada para descrever “a sociedade cristã constituída de todos os fiéis, passados, futuros e presentes, existentes em ato e potência”, como mostrado por Ernst Kantorowicz, em *Os dois corpos do Rei*.⁵¹¹ De acordo com o historiador germano-americano, essa doutrina teria sido formada numa relação com a noção de *corpus Christi*. Até o século XII, a expressão *corpus mysticum* designava a hóstia consagrada, enquanto que *corpus Christi* se referia à Igreja ou à sociedade cristã. No século XII, em função de necessidades doutrinárias e políticas do momento, ocorre uma inversão entre as duas expressões. *Corpus Christi* passa a ser empregada para definir a hóstia, e *corpus mysticum* se transfere para a Igreja como “corpo organizado da sociedade cristã unida no Sacramento do Altar”.⁵¹² Sob essa expressão é concebida a noção da Igreja como um único corpo místico, do qual Cristo é a cabeça, o pontífice é a cabeça visível e os fiéis são os demais membros. Assim, o termo passa de um significado litúrgico ou sacramental a uma conotação de dimensão de sociológica.

Kantorowicz ainda mostra que, nesse desenvolvimento, a expressão *corpus mysticum* vem a designar a Igreja em seus aspectos institucionais e eclesiológicos: “o organismo da Igreja tornava-se um “corpo místico” em um sentido quase jurídico: uma corporação mística”.⁵¹³ Aí, então, é a Igreja como um corpo político, “ou, por

⁵¹¹ KANTOROWICZ, 1998, p. 126.

⁵¹² KANTOROWICZ, 1998, p. 127.

⁵¹³ KANTOROWICZ, 1988, p. 132.

transferência, qualquer corpo político do mundo secular” que o termo em questão passa a denotar, a despeito de suas conotações propriamente místicas do início.⁵¹⁴

Mas, no poema de Murilo Mendes, a Igreja é, antes de tudo, uma “Igreja Mulher”, tão carnal quanto espiritual e política. Ela se reveste de um forte sensualismo na tentativa de “enlaçar” o sujeito lírico. Este percebe que, na verdade, ela o quer dominar (“asfixiar”), exigindo que ele renuncie ao mundo e se entregue totalmente a ela. Tal entrega pressupõe, de um lado, uma libertação dos desejos da carne, o que coloca o poeta contra si mesmo, a partir de um jejum que toma a força de um sacrifício. Por outro, no entanto, a satisfação da carne se comungaria com a do espírito, sendo a Igreja um corpo duplo e dúbio: místico e material, sagrado e profano. A entrega exigida tem força quase semelhante ao desejo do sujeito lírico de comungar “no corpo” e “no sangue” da musa Berenice. Desejo que não se concretiza, por não se constituir a amada terrena nessa totalidade.

É a totalidade dessa “Igreja Mulher”, no entanto, complexa e contraditória. Revestida de uma dualidade agônica, ela ao mesmo tempo se oferece como fonte de prazer e de sofrimento. Sua sensualidade tem como contraparte certa monstruosidade, que se insinua quando ela tenta fazer valer sua força pela ameaça e pelo medo. Nisso, traz essa figura da Igreja muito da ambiguidade moral que caracteriza as musas murilianas em geral. Conforme diz o poema já no final, é essa “Igreja Mulher” dotada de uma “ternura totalitária e cruel”, assim como será a própria Berenice de “O amor sem consolo”, composição do mesmo livro.

A mesma Igreja que lhe oferece as formas assemelhadas ao corpo feminino, lhe aponta “a mãe de seu Criador, Musa das Musas,/ Acusando-me porque exaltei acima dela a mutável Berenice”. Essa imagem da Virgem Maria aparece para acusar o sujeito de ter preferido a profanação de sua existência à sacralização. A profanação, aqui, significa a negação pelo pecado das leis e das interdições que o Cristianismo assentou como moralidade, condenando a sexualidade por corromper o homem junto ao Diabo. Então, o sentimento de culpa participa desse conflito. No fim, o poeta diz não poder lutar com ela, a Igreja, nem sair dela, e conforta-se com a esperança de, na morte, ser por ela absorvido. Só aí, então, o caos será substituído pela relação harmoniosa do ser com o plano divino.

⁵¹⁴ KANTOROWICZ, 1988, p. 133.

O canto do poeta acaba por se constituir um gesto de rebeldia e de resistência (de “luta”, embora ele negue) contra essa tentativa de dominação. Murilo Mendes, nesse poema, não apenas expõe o princípio agônico de seu cristianismo, como manifesta o lado heterodoxo e, até, herético de sua espiritualidade. O erotismo se coloca como o principal motivador de tantas tensões e da feição “rebelde” desse sujeito. Ele é a linha estreitíssima que liga corpo e alma, prometendo uma espécie de comunhão do profano com o sagrado. Ele também liga o homem, em meio às suas experiências propriamente humanas, à sacralização de sua existência e de suas experiências mundanas. Desse modo, o desejo erótico, a volúpia, tem o poder de oferecer ao sujeito a possibilidade única de alcançar, pelo corpo, a sobrenaturalidade do plano divino. Mas, essas imbricações, essa *prometida* comunhão de anseios e tendências díspares não se realiza ao nível da conciliação dos contrários. O que antes se verifica é uma “superposição” de contrários, com uma força agindo sobre, ou mesmo determinando, a outra.

Com essa imbricação *tensa* entre o domínio do sagrado e o do profano, Murilo Mendes recupera uma importante tradição poética, de vocação mística, que remonta ao Barroco, especialmente o espanhol. Em um movimento que consistiu em “sacar de la poesía profana (ya popular, ya italianizante) afectos para mover el alma a Dios”,⁵¹⁵ autores religiosos, como Santa Teresa de Jesus e São João da Cruz, procederam a uma *divinização* da poesia, elevando imagens do amor erótico a uma inefabilidade que só poderia corresponder a Deus. Mas, esse inefável tirado do corporal, o sagrado elevado do profano, contém seu tanto de contradição. E as exclamações jaculatórias, exprimindo o gozo da alma, exprimem o gozo do corpo aí também implicado.

Ouviremos de Santa Teresa de Jesus, em *O livro da vida*, o mais alto testemunho dessa experiência *além de todo limite*, que ultrapassa até a capacidade de imaginação, como diz ela; uma experiência vincada entre dimensões opostas (o Céu e a Terra) e que se expõe num jogo de expressões contraditórias, pelo qual se dá a ver fundamentalmente ambivalente mesmo; uma experiência que envolve alma e corpo num êxtase feito de prazer e dor, ao mesmo tempo:

Com efeito, o que lhe vem do Céu – e, como já disse, é uma notícia de Deus admirável, muito superior a tudo quanto podemos desejar – só lhe causa maior sofrimento, porque aumenta o seu desejo de tal modo que, segundo me parece, a intensidade da dor a priva algumas vezes

⁵¹⁵ ALONSO, 1950, p. 267.

do uso dos sentidos, embora por pouco tempo. Êsse penar assemelha-se às agonias da morte, mas traz consigo tão grande contentamento, que não sei ao que se possa comparar. É martírio tão duro quão delicioso, pois tudo quanto se oferece à alma, ainda mesmo o que de costume mais lhe agrada, ela não aceita: para logo parece lançá-lo longe de si.⁵¹⁶

O êxtase místico se aproxima do gozo erótico nessa conjunção tensa entre amor e dor. Unamuno suporia, aí, implicadas uma “*meterótica*”, em que os afetos estão para além do amor, e uma “*metagônica*”, em que os sentidos estão para além da agonia e do sonho.⁵¹⁷ A tortura está em o sujeito que passa por essa experiência ver-se golpeado em seus sentidos por forças absolutas que desconhece, mas que são, para ele, análogos ao divino. É um martírio que mortifica, mas não mata, pelo contrário, abastece de mais vida esse sujeito.

Em Murilo Mendes, o esforço de divinização da poesia se faz mais patente em *Tempo e eternidade*, em que, até como manifestação do veio apologético que lhe suscita, o gozo do corpo é mais reprimido. Em *A poesia em pânico*, em cujos poemas a voz do crente é confrontada com a do impenitente, e em composições de *O visionário* (livro mais anterior), vemos operar-se um duplo movimento: a divinização da poesia profana tem como contraponto a profanação da literatura religiosa, especialmente a de matriz bíblica. Os signos do desejo e da volúpia investem-se junto aos da religião, assim desmoralizando “as imagens que se querem permanentes”, vestindo “de modas temporárias as verdades que se querem eternas”, fixando “anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição”, como acusou Mário de Andrade.⁵¹⁸ O crítico, então, caracteriza o “misticismo” da poética muriliana de “devastador”, identificando um “verdadeiro instinto de posse física” no modo como o poeta se atira sobre a Divindade.

Outro aspecto levantado por Mário, de âmbito mais formal, faz-se termo de aproximação entre a poética agônica muriliana e a *poesía a lo divino* de São João da Cruz e de Santa Teresa. Conforme demonstra Dámaso Alonso, as estruturas estróficas dos versos do santo espanhol apresentam uma irregularidade tão forte que “transtorna” o modelo formal da lira de procedência profana de onde teria tirado os paradigmas para

⁵¹⁶ TERESA DE JESUS, 1935, p. 174.

⁵¹⁷ UNAMUNO, 1966, p. 139.

⁵¹⁸ ANDRADE, 2002, p. 51.

sua escrita. Em Murilo, encontraremos também a irregularidade nesse nível de quebra ou choque com os modelos da tradição, ao ponto de incomodar um dos arautos de nosso modernismo revolucionário, Mário de Andrade. Tanto São João da Cruz quanto Murilo Mendes, nas leituras que faz deles respectivamente Dámaso Alonso e Mário de Andrade, teriam se alheado das preocupações de artífice, para fazer falar mais forte a voz lírica, carregada de subjetividade e de dilacerações.

Essa imbricação entre o sagrado e o profano, com o duplo de divinização da poesia profana e de profanação da poesia religiosa ganha uma alta expressão nesse poema de *A poesia em pânico*, “Futura Visão”. Ele eleva a imagem da musa terrena Berenice à figura escatológica da mulher grávida, que aparece no livro do *Apocalipse*. Esse poema tensiona a perspectiva erótica e a religiosa, nela ainda entremeando um veio escatológico e outro consciente dos processos históricos. Vejamos os versos da composição:

Apresentam-me o livro da tua vida
Escrito por dentro e por fora:
Sou digno de romper os sete selos.
Logo na primeira página
Paro três anos em êxtase
Diante da tua fotografia.
A lua e o mar adormecem a meus pés.
Tudo o que evoco vai nascendo ao gritar o teu nome
Berenice! Berenice!
E choro muito
Porque não existe ninguém digno te olhar.

Alguém me segura à beira do abismo,
Contém minha impaciência e me desarma o braço:
Deverei assistir ao que se escreve no livro.
Terás que parir fisicamente e espiritualmente na desgraça,
Beberás o cálice da injúria e das abominações,
Vestida de púrpura serás sentada no trono da solidão.

Eu devoro o livro, que amarga minhas entranhas.
Glorificai-a! Glorificai-a!
Esta é minha súplica de sempre.

O Princípio vem sobre as nuvens em fogo
E clama para mim e para todo o universo:
Tudo será perdoado aos que amaram muito.⁵¹⁹

⁵¹⁹ “Futura visão”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 308.

Berenice tem sua vida impressa num livro escrito por fora e por dentro, sob os impulsos do desejo erótico do sujeito e sob o olhar ordenador da fé cristã; mas também, com os signos da história, que são como que índices e testemunhas dos interditos e das transgressões que envolvem a oscilação entre os outros dois domínios. O livro referido é fechado com sete selos ao longo de suas beiradas, dando a entender que somente um ente muito poderoso poderia abri-lo. O sujeito lírico afirma ter este poder: “Sou digno de romper os sete selos”. A imagem fotografada que o põe em êxtase durante três anos assenta a participação dos sentidos, a visão, junto ao impacto que o livro lhe causa. Mas, o nome de Berenice é forte e dá a ele a realização de todos os desejos.

O choro do sujeito lírico reclama pela altura da musa, inalcançável aos outros, mas a ele não. Aí se instaura, então, a agonia e o desespero do sujeito lírico. A musa, em toda a sua graça, é revelada somente a ele. O seu comportamento diante dos outros tende a se diferenciar, pois somente ele conhece e experimenta a verdade escondida no poder da amada, uma verdade que o dilacera. O livro da vida de Berenice é o livro do *Apocalipse*. É este o livro que, detrás dos seus sete selos, condena a musa e aponta os seus castigos: “parir fisicamente e espiritualmente na desgraça”, o que deixa-nos entrever a sua totalidade existencial, em corpo e alma; “beberá o cálice da injúria e das abominações”, que estão presentes também nos “mil dedos” que apontam na rua para o sujeito lírico do “Poema Fanático”; e terá que se sentar “no trono da solidão”, amargando sozinha a sua infelicidade e o seu castigo.

Mas, o sujeito lírico, reconhecendo o valor de Berenice, se volta aos outros e clama a sua “súplica de sempre”: “Glorificai-a!”. Esse poema, tão apocalíptico quanto o livro do *Apocalipse*, termina com uma imagem profética das mais belas da poesia moderna brasileira: O Princípio, de antes mesmo das profecias e da ideia de pecado, o Princípio criador de Berenice, um dia ressurgirá, acalmando aqueles que por tudo isso se desesperaram, pois “Tudo será perdoado aos que amaram muito”. A ambivalência ressoa inigualavelmente nesse último verso, mantendo coeva a contradição entre a possibilidade de redenção e o juízo, que, de todo modo ocorrendo, não a garante.

Há, ainda a considerar, pelo poema acima e na poesia muriliana em geral, um relevante ponto de imbricação entre a esfera da individualidade e a da coletividade. Uma perturba a outra, colocando o poeta e sua escrita sob múltiplos compromissos, ao mesmo tempo indispensáveis e inconciliáveis. Assim entrevemos em “Juízo final dos olhos”:

Teus olhos vão ser julgados
Com clemência bem menor
Do que o resto do teu corpo.
Teus olhos pousaram demais
Nos seios e nos quadris,
Eles pousaram de menos
Nos outros olhos que existem
Aqui neste mundo de Deus.⁵²⁰

Podemos ver, nesses versos, a expressão de uma vacilação perturbadora, que coloca o sujeito poético entre sua individualidade, representada por seus impulsos carnis (intensos e irreprimíveis), o socialismo solidário (aqui, menos revolucionário do que em muitos outros poemas do autor) e a cosmovisão religiosa conservadora. Aliás, José Guilherme Merquior, em seu ensaio “À beira do antiuniverso debruçado ou introdução livre à poesia de Murilo Mendes”, observou que a perturbação do discurso religioso, na poesia muriliana, vem da perspectiva erótico-social que marca a visão de mundo do poeta. De um lado, o “impulso de estar no mundo” se choca com o anseio de eternidade, e de outro “o respeito básico pela complexidade do humano” entra em contraste com a crítica à face perversa e tirana do homem. O poeta e os outros (seus “irmãos”) sempre se encontram na angústia “ante o mundo mutilado”, no desconsolo (deixado por Deus ou pela Musa), ou “na coletividade do inferno”, pagando pelos seus pecados. O sujeito não consegue fugir às determinações do humano, mesmo aquele sob a figura mais abjeta (a do Mal) e o choque com a ordem religiosa é inevitável.

Esse é um ponto de contraste entre Murilo Mendes, em sua poesia extremamente pessoal e ao mesmo tempo “pública” e em sua religiosidade heterodoxa, e o poeta estadunidense, símbolo de uma época, T. S. Eliot. Conforme comentário de Michael Hamburger, a “doutrina” da impessoalidade eliotiana responde ao incômodo, para além do suportável, em relação ao “caráter fortuito e fragmentário da civilização moderna”.

Eliot queria uma coerência clássica do indivíduo com a sociedade. Uma sociedade cristã, portanto, tinha de ser constituída contrariamente à força dos séculos, contrariamente à força do pluralismo e do liberalismo modernos que estavam penetrando inclusive nas igrejas e seitas cristãs, não menos do que na Igreja Anglicana; e a personalidade individual tinha de ser extinta, porque ela estava contaminada pela heterodoxia e pela multiplicidade.⁵²¹

⁵²⁰ “Juízo final dos olhos”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 205.

⁵²¹ HAMBURGER, 2007, p. 181.

É bem diferente a posição em que se coloca Murilo Mendes, levando a fragmentariedade da vida moderna e “a força do século” para o exercício de sua fé. Por isso, sua religiosidade não é nada limpa de impurezas, de marcas da experiência mundana. O incômodo, o tormento da relação com o mundo está nela expressa, porém carregado de prazer também, de uma satisfação controversa. Por isso, ainda, o catolicismo de Murilo Mendes possui um sentido político complexo e ambíguo. Entre os anseios e as visões conservadoras, o poeta está sempre afirmando a liberdade do corpo. Daí, desmoralizar constantemente, como acusou Mário de Andrade, as “imagens que se querem eternas”.⁵²² É a “complacência com o moderno”, dirá o poeta-crítico, que vem, aí, a provocar uma “confusão de sentimentos”.⁵²³

Por todas essas imbricações e tensões, podemos dizer que o “jogo de opostos” nessa poesia não tem desfecho, como com o alcance de uma síntese entre tais “valores”, entre esses discursos, como supõe a maior parte dos críticos de Murilo Mendes. A tensão entre os contrários é permanente e assume sempre uma impulsão dramática, ao ponto de a própria poesia entrar em pânico, como sugerirá o título daquela que é, para nós, a obra máxima do poeta. É que, por esse avultamento de forças em dissenso no espaço do poema, a poesia realiza-se como uma “bagunça transcendente”, liberando impulsos vários, concorrentes entre si, e ressentindo-se dos golpes trocados entre eles.

É que, assim como o sujeito lírico sofre com as contradições inconciliáveis em seu íntimo, o poema também se “ressente” dessas ambivalências e desorientações, vindo a ser marcado esteticamente pela irregularidade, a fragmentação e a desarticulação. São esses aspectos que discutiremos mais deliberadamente no próximo tópico, destinado à problematização das implicações do *agônico* no horizonte estético da poética muriliana.

3.2. “Texto de argila e fogo”: o agônico no plano estético

Para manifestar as dualidades e os contrastes que marcam sua subjetividade e sua visão de mundo, Murilo Mendes opera a forma de seus poemas a partir de certos procedimentos e recursos também configuradores de uma poética *agônica*. Ele faz vibrar na linguagem e na organização do verso o senso de tensão e de desarticulação

⁵²² ANDRADE, 2002, p. 51.

⁵²³ ANDRADE, 2002, p. 51.

que vimos abalar a experiência existencial e histórica em expressão, como também o conjunto de visões e referências dialetizadas junto à criação. À confusão de sentimentos e à de perspectivas, que no tópico acima divisamos, vem se juntar a da linguagem, configurando-se o poema, desde o plano do conteúdo ao da forma, por uma lei de estilo em que fermentam o caos e a obscuridade.

Batem-se ângulo e esfera
Na minha cabeça azul:
Guerra ou paz, quem vencerá?

Sairei despovoado
Deste amor e desencanto
Desta amargura sem véu.⁵²⁴

No confronto de anseios contrários, no choque entre “ângulos” e “esferas”, o poeta e sua poesia atravessam um “campo de tensões”, devindo sua subjetividade e o poema como um território devastado, como dizem os versos acima, de “A fatalidade”. Daí poder-se falar dessa poética como *agônica*, no duplo sentido do termo: como permeada de forças em conflagração, num tumulto de palavras, vozes e corpos; e, nessa contenda, o colapso de suas próprias bases de constituição, com a estruturação dos versos, a sonoridade e as imagens sob movimentos violentos, que nelas imprimem uma série de rasgos, cortes. Eduardo Sterzi já observara que, para Murilo Mendes, “a forma nasce de um embate incessante e férreo com o assunto e com as palavras, embate do qual o próprio *eu* que fala no poema – e se confunde com este – sai ferido. De resto, quase sempre, o próprio poema resulta engalanado de cicatrizes”.⁵²⁵ Com essas cicatrizes, diz o crítico, Murilo Mendes mantém-se fiel “ao *éthos* agônico e ao *páthos* sublime” com que enfrenta a modernidade. “Pesquisar a forma no caos equivale a pesquisar a forma na história”,⁵²⁶ e esta se coloca ao poeta, sobretudo, sob o signo da catástrofe, do choque.

Encontraremos, então, na poesia muriliana, uma série de constantes de estilo que respondem a essa dilaceração: em correspondência com a errância subjetiva e a enunciativa temos a dispersão dos signos pela matriz estrutural da composição, nela

⁵²⁴ “A fatalidade”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 346-347.

⁵²⁵ STERZI, 2008, p. 11-12.

⁵²⁶ STERZI, 2008, p. 12.

dominando a fragmentariedade. Os versos, respondendo à impulsividade que marca o plano subjetivo, articulam-se por meio de entradas abruptas, cortes arbitrários ou paralelismos. Na figuração dos diversos polos contrastantes, antitéticos, vêm colaborar as constantes de um vocabulário de antinomias. A polifonia e o dialogismo, atinentes à pluralidade de vozes que habitam o sujeito e que assomam no processo de criação, fazem-se sentir na musicalidade dissonante ao nível do contraponto. E ainda, junto à movimentação da imaginação por dimensões díspares, como a da vigília e a do sonho, vemos deflagrarem choques entre imagens contrastantes, de que devêm metáforas tão fulminantes quanto imprevistas.

Esse modo tensitivo de trabalhar o poema ficará como que a marca deixada pela poética muriliana na literatura moderna brasileira. Com seu verso “endiabrado, explosivo, irreverente”, essa poesia teria provocado, segundo as palavras de Merquior, um “descarrilamento” no leito da lírica tradicional, alargando e desajustando em muitos planos o seu complexo de problemas e códigos estéticos.⁵²⁷ Contrastando com os modelos de “uma tradição estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação”,⁵²⁸ a poética do autor mineiro apresenta poemas em que o inacabado, o fragmentário, o descontínuo atuam com força expressiva e artística. Esses rudimentos vêm a constituir uma outra espécie de *beleza*, mais complexa, porque permeada de asperezas, ruídos, disformidades, tornados componentes do estilo.

A muitos, uma poesia assim realizada pode parecer destituída de recursos de formalização, devindo a “desorganização”, a descontinuidade, que são seus aspectos mais marcantes, de um fluxo espontâneo. É a impressão que embasará a avaliação que diversos críticos fazem da poesia de Murilo Mendes, conforme já discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Trata-se daquela visão da criação poética de Murilo Mendes como assentada mais no impulso expressivo do que em uma “intenção artística”. Dentro dessa perspectiva, Mário de Andrade até cogitava: “É possível que o poeta trabalhe os seus poemas, porém será sempre em função do realismo da ideia, da maior eficiência do sentimento vivido, não será por certo em função da obra-de-arte”.⁵²⁹

⁵²⁷ MERQUIOR, 2013, p. 71.

⁵²⁸ MERQUIOR, 2013, p. 71.

⁵²⁹ ANDRADE, 2002, p. 54.

Não é difícil ver que os poemas de Murilo Mendes são mesmo bastante trabalhados e com base em procedimentos criativos que colocam a concepção da “obra de arte” dentro de um novo horizonte, radicalmente novo até para o poeta-crítico paulista, um dos arautos de nosso Modernismo.⁵³⁰ Inclusive, foi o próprio Mário de Andrade quem divisou em *Poemas* a emergência de uma “nova ordem de criação”, pautada na “negação de toda inteligência superintendente”.⁵³¹ Esse livro (que era, na compreensão de Mário, o mais importante de uma leva de publicações que marcavam o ano de 1930, entre elas *Libertinagem*, de Bandeira, e *Alguma poesia*, de Drummond) pode ser visto como transcendendo o próprio espírito do Modernismo brasileiro, indo além das questões ligadas à identidade nacional, ao cotidiano e à história do país, trazendo à tona problemas de mais gravidade, atinentes à complexidade do humano; assim também com o modo de expressão, que ultrapassa os limites do despojamento verbal e formal (tanto buscado pelo Modernismo dos anos 1920) e visa atingir uma dramaticidade peculiar, inclusive pela exploração das potencialidades tanto construtivas quanto destrutivas da linguagem. Aliás, o próprio Murilo Mendes dirá compreender a poesia como uma “máquina construtora-destruidora”,⁵³² o que reverbera, em sua poética, na desarticulação dos elementos básicos do poema (a musicalidade, as imagens, a estrutura estrófica e mesmo a do verso), a partir da qual ele engendra a força de sua expressão.

Essas premissas, no entanto, não são exclusivas à prática criativa de nosso autor, sendo distintivas, na verdade, do movimento internacional da poesia moderna. Sobretudo a partir das vanguardas, no início do século XX, a desarticulação do patrimônio estético do Ocidente e a criação de uma nova ordem artística influíram em direções diversas, como no próprio movimento modernista brasileiro e em poetas como Murilo Mendes. Este, como assinalou Merquior, assumiu “por atacado” o extremismo libertário vindo das vanguardas, enquanto que Oswald, Mário e Drummond só o incorporaram por avulso.⁵³³ O próprio Murilo declarará, um dia, em entrevista a Vera

⁵³⁰ Lembrando mais uma vez Merquior, a poesia de Murilo será capaz de colocar em “mal disfarçada perplexidade” até o cânon marioandradino. E, conforme acrescenta o crítico, “estilística e socialmente falando, o moderno marioandradino – e mesmo o de Oswald – se globalmente comparado a certas experiências-limite das vanguardas internacionais, faz figura de moderado”. (MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 12)

⁵³¹ ANDRADE, 1974, p. 45

⁵³² “Microdefinição do autor”, *Poliedro*; MENDES, 2017, p. 11.

⁵³³ MERQUIOR. In: MENDES, 1997, p. 12.

Pereira (publicada no Jornal do Brasil, em 3 de setembro de 1961): “Toda a boa e autêntica poesia é *forcement* de vanguarda”,⁵³⁴ assim demarcando seu próprio universo de criação como o da inovação formal.

Afinado, então, com o espírito da vanguarda, além de dotado de “uma curiosidade inextinguível pela forma”,⁵³⁵ Murilo Mendes se mostrou um obstinado pesquisador das tendências estéticas em voga em seu tempo. Como apontou o crítico Murilo Marcondes de Moura, o poeta juiz-forano, ao longo de sua trajetória, “dialogou com inúmeras tendências artísticas, e ler a sua poética é também repassar aspectos da história da arte em nosso tempo”.⁵³⁶ É que a escrita muriliana envolve procedimentos criativos variados em experimentação na pintura, na música, no cinema e na própria literatura da época. Podemos, aqui, destacar: o verso livre (signo da liberdade criativa dos poetas modernos, desde Rimbaud e Whitman), a viabilizar o jogo livre das palavras e a criação de um ritmo oscilante e instável; as técnicas de justaposição e montagem (tão experimentadas pelo Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo), pelas quais se atinge o senso de desajuste e o de descontinuidade, na estrutura da composição; a dissonância no plano da musicalidade, que envolve, a partir do dodecafonismo, a exploração da atonalidade e do ritmo contrapontístico; a técnica da justaposição de imagens díspares, que institui a imagética de choques promulgada pelo Surrealismo. Esses expedientes e seus respectivos efeitos estéticos fazem do desajuste e da tensão os signos primordiais da arte moderna, tal como o são da experiência humana nessa época. A radicalidade de sua aplicação, a marcar fundamentalmente a poética muriliana, reside no “esboroamento da integridade e da unidade clássicas” que promovem.⁵³⁷

É, pois, situando a poética muriliana entre os complexos estéticos da modernidade que melhor se compreende como a dissonância, a desarmonia e descontinuidade nela assumem valor artístico, isto é, constituem determinantes da qualidade da expressão. Conforme assinala Adorno, “os sinais da desorganização são o selo de autenticidade do modernismo” e a “explosão” é um dos invariantes dessa arte.⁵³⁸ Esses aspectos, a desorganização, o caráter explosivo da forma, respondem às

⁵³⁴ MENDES. In: GUIMARÃES (Org.), 2001, p. 115.

⁵³⁵ ARAÚJO, 2000, p. 158.

⁵³⁶ MOURA, 1995, p. 17.

⁵³⁷ NUNES. In: ÁVILA (Org.), 2013, p. 45.

⁵³⁸ ADORNO, 2005, p. 44.

constantes de um mundo de aceleração, desorientação e crises constantes. Eliane Robert Moraes traça, com estas palavras, os sentidos contidos nessa implicação entre um mundo de tensões e as formas paradigmáticas da arte moderna:

Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os fragmentos e as instáveis sensações do presente. A arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, estruturas parodísticas, justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência e da atmosfera de ambiguidade e ironia trágica que caracterizam tantas obras do período.⁵³⁹

É o homem dilacerado, entre contradições, situações de conflito e com uma “sensibilidade nervosa” que a poesia ocidental, desde Baudelaire, tende a expor. E ela o faz imprimindo no seu próprio material e na sua técnica as marcas dessa experiência arquetípica. Na poesia Murilo Mendes, a linguagem não apenas expressa, como também materializa a situação tortuosa e ambígua do homem moderno, entre tantos anseios e compromissos contraditórios. A “natureza ultramoderna dessa poesia”, observada por Merquior,⁵⁴⁰ envolve a elaboração de um complexo de tensões formais que têm, como a arte moderna mais radical, a característica de tornar os antagonismos não resolvidos da realidade “problemas imanentes de sua forma”, para dizer com Adorno.⁵⁴¹

A lírica moderna, na caracterização (para muitos, unilateral) que Hugo Friedrich faz dela, explora essas tensões formais ao ponto da insolubilidade e do desconcerto total das convenções técnicas da tradição poética. Baudelaire representa o principal ponto de injunção dessa situação “crítica” da lírica europeia: sua prática poética, embora coloque a experiência caótica da vida moderna ainda sob os princípios construtivos da ordem clássica, pela medida extrema de seu alexandrino, introduz nesse mesmo verso, com o aproveitamento de elementos prosaicos, “um corpo estranho – humor, ironia, pausa reflexiva – destinado a irromper o trote das sílabas”.⁵⁴² Com Rimbaud, alguns anos depois, já teremos a emergência de uma poética radicalmente explosiva, desestabilizadora de todo o sistema expressivo convencional. Conforme assinala Friedrich, estamos com o autor de *Une saison en enfer* “no umbral onde a poesia

⁵³⁹ MORAES, 2002, p. 57.

⁵⁴⁰ MERQUIOR. In: MENDES, 2017, p. 221.

⁵⁴¹ ADORNO, 2005, p. 18.

⁵⁴² PAZ, 1999a, p. 121.

moderna se deixa lançar no caos do inconsciente a novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona”.⁵⁴³ Vale lembrar as palavras com que o próprio Rimbaud, em uma de suas cartas a Paul Démeny, define o “poeta do futuro”: “Ele é encarregado da humanidade, dos animais mesmo; ele deverá fazer sentir, apalpar, escutar suas invenções; se o que ele traz de lá possui forma, ele dá forma; se é disforme (informe) ele dá a não-forma (informe). Achar uma língua”.⁵⁴⁴

Com essa proposta de uma “invenção” da forma do que é em si formal tanto quanto da não-forma do que em si é informe, o poeta francês faz surgir uma “*nova linguagem*”, tão desorientadora quanto a experiência que ela exprime; uma linguagem cujo princípio é o “*desregramento de todos os sentidos*” até a “eclosão de seu pensamento”. Seu desejo era criar o desconhecido, e isso só seria possível pelo “rompimento com as formas velhas”: “as invenções de desconhecido reclamam formas novas”.⁵⁴⁵ Daí, ter o poeta francês investido tanto nas relações fronteiriças entre poesia e prosa, articulando duas ordens de pensamento e de expressão; daí, também, a desarticulação da métrica tradicional (já explorada por outros poetas, no mesmo contexto, como o norte-americano Walt Whitman), que lhe permite imprimir na poesia os “ritmos instintivos da língua” e os da vida moderna, em emergência.

Metro e ritmo não são a mesma coisa, embora este tenha ficado, na longa tradição clássica, sob a égide do primeiro. A métrica implica uma redução ou abstração das potencialidades do tempo em porções homogêneas. Já o ritmo – que, como sustenta Octavio Paz, é o que melhor distingue o poema de todas as outras formas literárias⁵⁴⁶ – funda ordens verbais variadas e encadeia, não apenas sons e silêncios, mas, por estes, também imagens e sentidos. “Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo”.⁵⁴⁷

⁵⁴³ FRIEDRICH, 1979, p. 63.

⁵⁴⁴ RIMBAUD, 1983, p. 12.

⁵⁴⁵ RIMBAUD, 1983, p. 12.

⁵⁴⁶ PAZ, 1999a, p. 89.

⁵⁴⁷ PAZ, 1999a, p. 89.

Nos limites de uma medida arbitrária, a da métrica, o ritmo tendeu à “paralisia”, cristalizando-se em formas fixas e perdendo-se do “fluxo e refluxo da linguagem”.⁵⁴⁸ E será com o teor de uma discórdia, uma *luta* deflagrada no seio do próprio poema, como assinala Paz, que, a partir das poéticas modernas, o ritmo entra em choque com a métrica e se faz realmente produtivo de imagens e sentidos dessa época. Em grande medida, as criações poéticas modernas engendram-se como “rebeliões contra o sistema de versificação silábica”. Tais rebeliões assumiram diversas facetas, apresentando-se, conforme a indicação de Octavio Paz, de modo atenuado, quando se conserva o metro, mas se introduz elementos que rompem ou alteram a medida (o jogo livre de acentos e pausas, a expressão coloquial, o humor); como regresso a formas populares e espontâneas da poesia; e, em suas tentativas mais extremas, prescindindo do metro e escolhendo a prosa ou o verso livre como meio de expressão.

Esses dois recursos, mas em especial o verso livre, serão emblemáticos da conquista da autonomia criativa do poeta moderno, mostrando-se propícios à pesquisa formal e à procura de uma linguagem o mais singular e pessoal. A liberdade de organização dos elementos da linguagem que esses dois expedientes ensejam converge com o anseio de melhor adequação da expressão ao impulso lírico, que é uma das pedras de toque da modernidade estética. “A impulsão lírica é livre, independe de nós, independe de nossa inteligência”, assentava Mário de Andrade, em “A escrava que não é Isaura”.⁵⁴⁹ No dizer do poeta-crítico modernista, o verso deve corresponder “aos dinamismos interiores brotados sem pré-estabelecimento de métrica qualquer”.⁵⁵⁰

E, em se tratando de um processo criativo cujo impulso deflagrador é justamente a experiência com um mundo cada vez mais heterogêneo e complexo, é de se supor que o veículo de sua expressão assumira esses aspectos. Assim é que, além de radicalmente transgressor em relação à tradição métrica, é o verso livre propício ao plano de sentidos implicado nessa criação, uma vez que, em sua estrutura aberta e mais afim do prosaico, ele possibilita a expressão dos movimentos instintivos da fala e da vida na modernidade.

E a complexidade que envolve a técnica desse tipo de verso – na exigência de uma estruturação mínima de “dinamismos” heterogêneos e, por vezes, desconexos que reúne – corresponde à complexidade do seu próprio universo de sentidos: “A nova

⁵⁴⁸ PAZ, 1999a, p. 104.

⁵⁴⁹ ANDRADE, 2013, p. 240.

⁵⁵⁰ ANDRADE, 2013, p. 263.

expressão era a expressão de um novo conteúdo, mais amplo e complexo, ao qual só se chegava por essa forma”, comenta Davi Arrigucci Jr.⁵⁵¹ Esse “novo conteúdo” envolve as tensões da vida moderna e a situação do poeta, não como “simplesmente libertado” (como se poderia supor pela expressão “verso livre”), mas sob novas tensões e agonias, de cunho propriamente estético e também histórico.

É que, de um lado, temos com essa liberdade de criação “o aumento dos riscos e do esforço para se conseguir dar forma nova a uma matéria também nova”,⁵⁵² com o desafio (talvez mais angustiante do que no verso regular, já que sem o apoio da medida) de ser alcançado um ritmo pessoal e realmente autêntico. Mário de Andrade, inclusive, verificou, em muitos poetas que seguiram a senda aberta por ele e seus companheiros do movimento modernista, um uso inconsistente e “inconveniente” do verso livre, confundindo-se a “licença de não metrificar” com o mero “ajuntamento de frases fantasiosamente enfileiradas”.⁵⁵³ No ensaio “A revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido também comenta sobre esse contexto, observando nas produções poéticas nele situadas “certo desdém pela elaboração formal” e maior atenção ao âmbito temático, largamente dominado pela discussão sobre os problemas sociais e históricos do país.⁵⁵⁴

Murilo Mendes, juntamente com Drummond, estaria numa posição paralela, porém, diferente e positiva em relação a essa tendência. Segundo Candido, ao trabalharem a partir da “tensão entre o verso (elaborado segundo as regras) e o não verso (livre, em vários sentidos)”, os dois poetas teriam alcançado uma “forma nova de expressão”, capaz de manifestar adequadamente “o dilaceramento da experiência estética”.⁵⁵⁵ Porém, esse dilaceramento reflete um complexo de experiências tortuosas que aplacam o sujeito moderno, tornando-o, como vimos a partir do poema “Mapa”, fragmentário e inconstante.

Temos nesse ponto, então, as determinantes históricas que colocam como sob o signo da tensão e da agonia a exploração do verso livre. As instabilidades que marcam o processo de criação ligam-se à própria instabilidade do sujeito criativo e do mundo *sob* e *sobre* o qual ele trabalha. Aliás, como assinala Arrigucci Jr., estaria na essência desse

⁵⁵¹ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 59.

⁵⁵² ARRIGUCCI JR., 1990, p. 59.

⁵⁵³ ANDRADE, 1974, p. 27.

⁵⁵⁴ CANDIDO, 2011, p. 237.

⁵⁵⁵ CANDIDO, 2011, p. 239.

tipo de verso a expressão da inquietação do homem moderno ante “a natureza heterogênea e muitas vezes caótica da realidade moderna”.⁵⁵⁶ Os riscos de dissolução do verso no informe estão em correspondência com o movimento desarticulado do eu por entre os planos descontínuos do mundo e de sua subjetividade. A desarticulação que experimenta o sujeito lírico assalta o seu próprio texto.

“Tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos”, o sujeito lírico dos poemas de Murilo Mendes tende a marcar, na própria constituição de seu dizer, a fragilidade que determina o seu ser e a sua relação com o mundo. Sua composição caracteriza-se por um movimento oscilante do verso, que não se estrutura em uma linha constante, mas em uma dicção irregular, quase sem pausas nem repousos ou com pausas abruptas, cortantes, tal como os anseios e sentimentos contrários em sua subjetividade ou como os elementos heterogêneos na face do mundo:

Atmosfera desesperada

Uma escada lateral por onde as formas descem,
os sonhos sobem, vidas
entrevistas num relâmpago... Noite
molhada, noite de fim do dilúvio, mundo suspenso,
luz difusa de astros que mal aparecem num
ângulo do céu,
vertigem. Há qualquer
coisa esperando no ar, pressentimento de outras
distâncias, realidades paralelas a esta,
espíritos puros nascendo, o amor
aproximando as formas. O mar
balança, desligado da praia, cabeça cortada.
Mundo iluminado a gás, curvas do pensamento,
nós somos outros. Alguém
está andando dentro de mim, me segurando pelos cabelos,
não sinto mais o meu peso,
me perdi.⁵⁵⁷

Pela composição acima, do livro *Poemas*, pode-se perceber o tipo de desarticulação que Murilo Mendes imprime em seu verso. O poema expõe um cruzamento de formas, pensamentos, perspectivas na mente do sujeito lírico, que se encontra em situação de pânico após uma tempestade terrível. Já ensaiando uma interpretação, diríamos que a tempestade, ao deflagrar no poeta sensações intensas e

⁵⁵⁶ ARRIGUCCI JR., 1990, p. 57.

⁵⁵⁷ “Atmosfera desesperada”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 112.

contraditórias – como a de ser assaltado por um outro eu e a de perder-se de si mesmo –, opera como inspiração para a experiência poética. Escrever o poema sob essa inspiração, isto é, sob essa “atmosfera” será o desafio do poeta. Daí, o jogo tenso que se vê entre inspiração e técnica, espontaneidade e convenção, com os termos do primeiro lado detendo maior força. Os processos mentais que engendram a composição vêm como que em dilúvio ou em descargas elétricas, tendo o poeta dificuldade de apará-los e impor-lhes uma ordenação.

Note-se, a propósito, como não há qualquer senso de medida embasando a construção do verso. Esse aspecto é paradigmático de como Murilo Mendes procede em seu trabalho criativo: sem partir de qualquer forma prévia, de qualquer modelo; a procura da forma dá-se junto ao próprio impulso da expressão, ou, melhor diríamos, de acordo com os impulsos da expressão. Além disso, chama a atenção como a enunciação se estrutura entre sucessivas fraturas. O verso abandona a oração antes de terminá-la e esses cortes, na maior parte das vezes, não coincidem com as pausas inerentes à dicção. Antes, eles imitam, no plano formal, o que se expõe no plano dos sentidos: o rajar de relâmpagos no céu ou de formas e pensamentos na cabeça do poeta:

ângulo do céu,
vertigem. Há qualquer
coisa esperando no ar, pressentimento de outras

Esse modo de organizar os versos, quebrando-os no interior da frase e dobrando-os uns sobre os outros, proporciona um efeito chamado de “encaixotamento sintático”. O choque violento de um verso sobre o outro na mesma frase, ou de uma frase sobre a outra no mesmo verso impõe uma dinâmica de fluxos e refluxos e sugere um processo criativo conturbado. Esse complexo de cortes faz com que o verso devesse totalmente inestruturado, sem possuir unidade nem rítmica, nem imagética, nem de sentidos, como determinaria mesmo a noção moderna do verso, tal como asseverada por Paz.⁵⁵⁸

Tal questão faz pensar nessa poética como já expressão da crise da poesia analítico-discursiva, de que falará o próprio Murilo Mendes, em texto de 1959 (“A poesia e o nosso tempo”).⁵⁵⁹ Também, pela mesma época, em entrevista a Laís Corrêa

⁵⁵⁸ PAZ, 1999a, p. 107.

⁵⁵⁹ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 254.

de Araújo, o poeta declarará: “graças a Deus a poesia está em crise, sempre esteve em crise e sempre estará em crise”.⁵⁶⁰

Se no poema que estamos a analisar não se observa ainda o tipo de “poesia gráfica” (que tem, entre outras marcas, a abolição do verso) cultivada por Murilo Mendes no período em que ele dá essas declarações, pode-se nele notar a desarticulação da estrutura aristotélica da poesia e o desajustamento da ordem discursiva. O sentido de crise não é, aqui, menos radical do que no segundo momento. Neste, a laceração do verso atende a princípios mais construtivos, chegando o poeta a uma nova e concreta ordenação dos elementos compositivos e prismáticos, como se lê neste “Exergo”, do livro *Convergência*,

Lacerado pelas palavras-bacantes
Visíveis tácteis audíveis
Orfeu
Impede mesmo assim sua diáspora
Mantendo o nervo & a ságoa.⁵⁶¹

Já na poética dos primeiros livros, o que fica é mesmo a desordem, o caos em que são lançados os signos, juntamente com o poeta. O poema perde de si próprio a referência, vindo a ficar, como neste verso final de “Atmosfera desesperada”, suspenso em alguma forma inominada:

não sinto mais o meu peso,
me perdi.⁵⁶²

Mesmo em livros em que o poeta trabalha o poema mais em favor de uma discursividade meditativa, como é o caso de *Tempo de eternidade*, a violação da forma sacralizada do verso mostra-se patente. O “largo ritmo bíblico”⁵⁶³ que ele adota funda, agora, versos longos e mais contínuos, que chegam a tomar, como em “A graça”, “Natal”, “O poeta e sua musa” e “Eloah”, três a quatro linhas no espaço da página. Do último indicado, citamos a passagem abaixo:

⁵⁶⁰ MENDES Apud ARAÚJO, 2000, p. 166.

⁵⁶¹ “Exergo”, *Convergência*; MENDES, 1997i, p. 625.

⁵⁶² “Atmosfera desesperada”, *Poemas*; MENDES, 1997a, 112.

⁵⁶³ ARAÚJO, 2000, p. 80.

Tu és a criação que Deus continua em cada instante.
Pronuncias de vez em quando meu nome ou me escreves uma carta
como se fosses responder a um anúncio ou falar a um estrangeiro,
enquanto pensas no capítulo primeiro do Gênesis, no temporal que
submergiu a raça dos gigantes, ou no fim do mundo pelo
congelamento.
Tens a tristeza de uma sobrevivente que se expande dentro de si
mesma com a força que lhe sobrou da catástrofe de uma cidade em
chamas.
E, vigilante, esperas que o Eterno te arrebate.⁵⁶⁴

O mote lírico, nessa composição, lembra o *Cântico dos cânticos*, na invocação que o poeta rende à sua amada Eloah. Mas, o canto que ele engendra (e que vem formar o poema) aparece emperrado numa reflexividade tipicamente moderna, em tom de ansiedade e expectativa pela visão total da musa; visão porém, impedida pelos limites da temporalidade terrena. Propício, então, à especulação vem a ser o alargamento do verso, o registro em forma de prosa, nos deslimites de sua estrutura. E nessa mescla entre verso e prosa, a própria linguagem se contorce. Ela não toma uma forma característica, assim como se dá com a musa em sua parca “configuração física”. Ao corpo informe, ou melhor, *em formação* (“Tu és a criação que Deus continua em cada instante”) de Eloah corresponde o próprio corpo não organizado “artisticamente” da composição.

Quando, em *A poesia em pânico*, essa discursividade novamente arrebenta, em função do choque entre os desejos e perspectivas opostos do poeta, o modo de confecção do verso volta seguir uma dinâmica de fluxos e refluxos. A irregularidade continua a dominar, mas, agora, menos próxima da prosa e mais pautada pelas explosões próprias ao impulso lírico. Para expressar o estado de exasperação em que se encontra o sujeito lírico, a própria poesia entra em pânico, como se pode ver nestes versos de “Poema do fanático”:

Eu sou fanático da tua pessoa,
Da tua graça, do teu espírito, do aparelhamento da tua vida.
Eu quisera formar uma unidade contigo
E me extinguir violentamente contigo na febre da minha, da tua, da
[nossa poesia].⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ “Eloah”, *Tempo e eternidade*; MENDES, 1997c, p. 255-256.

⁵⁶⁵ “Poema do fanático”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 294.

O verso se organiza, aqui, num movimento oscilante que vai da primeira à segunda pessoa, do “Eu” ao “tua”/ “contigo” sem muita mediação. Não há pouso em um dos polos de expressão, como não há a unidade que o sujeito lírico anseia formar com sua amada através da poesia. Aliás, se ela houvesse, seria contraditoriamente violenta, ao ponto da extinção dos próprios elementos da relação.

Embora sofra menos com cortes abruptos em sua estrutura, o verso muriliano, nos poemas de *A poesia em pânico* e também nos de *As metamorfoses*, continua a reger-se pelas leis de fragmentação, formando-se principalmente por mecanismos de superposição e justaposição de blocos de frases ou expressões incongruentes:

Tragam o microfone e minha túnica branca,
Antes que amordacem órfãos da consolação.
Atravessarei o fogo a cabeleira de Berenice e a muralha do tempo
Dita a palavra essencial
Amanhecerei árvore.⁵⁶⁶

Observe-se a sequência confusa de elementos: o “microfone”, objeto concreto, mas ligado a um campo de sentido mais sonoro, compõe junto com a “túnica branca”, de função mais imagética, embora em sua brancura pareça quase invisível, a indumentária da entidade messiânica que “vomitará o mundo posterior ao pecado” que o poema retrata. Há, ainda, que se destacar no contraste entre esses dois elementos a realidade de que cada um é retirado: o microfone de um contexto moderno, contemporâneo em sua natureza tecnológica, enquanto a “túnica branca” de um tempo mais remoto, relacionado a uma esfera mais mítica ou religiosa. Esse contraste ajuda a compor a feição assombrosa da figura delineada. Também a ação desse “homem visível” dá-se por movimentos ambivalentes, entre signos de condenação e salvação, destruição e criação. E o ponto de síntese entre eles é constituído por um termo de sentido ainda mais agônico e explosivo: a morte, a denotar, no poema, tanto o fim quanto o renascimento.

Acentua esse efeito de tensão e ambivalência o modo de articulação dos versos na pauta estrutural do poema: por superposições heteromórficas e heterossemânticas. Para chegar a essas constantes, Murilo Mendes explora largamente recursos construtivos ligados à noção de contraponto. Entre eles estaria o *enjambement*, que consiste na quebra da sequência da frase em um verso e sua continuidade no seguinte

⁵⁶⁶ “O homem visível”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 289.

(ou, até, na estrofe seguinte, como na passagem que abaixo citaremos). Como pudemos ver em “Atmosfera desesperada”, os cortes na estrutura do verso são constantes nos poemas murilianos, contribuindo para a descontinuidade que lhe é característica. Mas, além desse efeito de fragmentariedade, o *enjambement* cria relações de aproximação e afastamento, conjunção e distensão, sugerindo os múltiplos atravessamentos e implicações entre os elementos contrastantes na superfície do mundo, na subjetividade lírica ou no espaço da composição:

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 harmonia⁵⁶⁷

Os versos desse poema encadeiam dois planos de ação antagônicos: a dos pianos, que se *dispersam* por um espaço aberto, e a do sujeito lírico, que “apascenta” esses pianos e os reúne no espaço fechado da composição. O modo como essas duas ações se projetam é também contrastante: enquanto os pianos recortam os obstáculos que se colocam em seu caminho, o “pastor pianista” vai tornando parte de seu movimento os outros elementos (as “rosas migradoras”) também em fluxo pelo seu campo de ação. Arrebanhados pelo sujeito lírico, os pianos vêm servir à necessidade de expressão do homem (a qual seria, pelo sentido de fundo do poema, o fundamento da música, da poesia e da arte geral). No entanto, não é em fragmentos que essa expressão assoma, como a quebra da frase, não só entre os versos, mas também entre estrofes, como atesta este *enjambement*: “E transmitem o antigo clamor do homem// Que reclamando a contemplação”. É que o conteúdo dessa expressão envolve os dilaceramentos do homem, que, no anseio desesperado de harmonização de sua existência, “trabalha à força” com seus impulsos contrastantes.

Outro expediente formal implicado nessa articulação descontínua dos versos murilianos é o choque entre linhas de *expansão* e de *contração*. Aqui, um verso de

⁵⁶⁷ “O pastor pianista”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 343.

extensão mais longa contrasta com o seguinte mais curto, delineando, além da estrutura assimétrica da composição, uma dinâmica de fluxo e refluxo no ritmo, assim condizente com a matéria de expressão:

Berenice, Berenice,
Existes realmente? És uma criação de minha insônia, da minha febre,
Ou a criadora da minha insônia, da minha febre?
Berenice, Berenice,
Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de vida,
Ou por que não comesas tua ternura, impelindo-me ao suicídio?⁵⁶⁸

O poema de que extraímos a estrofe acima (“O amor sem consolo”, de *A poesia em pânico*) manifesta um *páthos* ambivalente do sujeito lírico para com a musa Berenice: um *páthos* feito de aderência e desacordo, vínculo e separação. E a extensão irregular dos versos imprime, no plano formal da composição, essas relações oscilantes. O nome de Berenice é duplamente invocado em um verso separado, intensificando a nênia patética que marca a composição desde o título: “O amor sem consolo”. Nos versos que se seguem a esse evocativo, a linha mais contínua cede decurso para o veio mais racional com que o poeta coloca em suspeição a própria existência da Musa, sua natureza e até seu poder de injunção sobre ele. A sequência enunciativa se expande entre conjecturas que vão se encadeando paralelamente (nos dois blocos de períodos, do primeiro ao terceiro verso e, depois, do quarto ao sexto; e, ainda, entre os dois versos mais distendidos, segundo e terceiro, e terceiro e quarto). Há também que se destacar como a configuração ondulante dos versos coloca em colisão as perspectivas suscitadas nessa indagação. A imagem da musa se desdobra entre determinantes de sentido oposto, movimento que o jogo de antíteses então reforça: sua crueldade é doadora de vida, sua ternura é fatal.

Com o uso desses expedientes construtivos – o *enjambement*, o choque entre linhas de *expansão* e de *contração* e, ainda, os *paralelismos sintáticos* –, Murilo Mendes emprega em seu poema parâmetros e efeitos relativos à técnica da *montagem*. Trata-se esse de um princípio oriundo do cinema, embora, como mostrou Sierguéi Eisenstein, remonte à criação de ideogramas e ao *haikai* e ao *tanca* japoneses. É, aliás, o próprio Murilo Mendes que atesta a correspondência entre sua técnica criativa e a linguagem cinematográfica: “Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a

⁵⁶⁸ “O amor sem consolo”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 295.

‘câmera’ ora em primeiro, ora em segundo ou terceiro plano; planos estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, pela sua valorização ou afastamento no espaço do poema”.⁵⁶⁹

A *montagem*, no cinema, compreende técnicas de cortes e de justaposição de sequências descontínuas (as tomadas), sem as passagens intermediárias entre elas. A relação entre essas sequências, ou “fragmentos”, responde a um mecanismo, segundo Eisenstein, “dialético”, no qual se articulam séries de conflitos: o conflito de direções gráficas, de escalas, de volumes, de massas, de profundidades; o conflito entre tomadas de primeiro plano e tomadas de segundo plano; entre fragmentos escuros e fragmentos iluminados; e conflitos entre um objeto e suas dimensões, entre um acontecimento e sua duração.⁵⁷⁰ Por essa caracterização, o fundamento da montagem é, conforme o cineasta russo, o *conflito*, a *colisão*, funcionando a “falange de fragmentos” que vêm compor o todo do filme como “uma série de explosões de um motor de combustão interna”.⁵⁷¹

Em sua *Teoria estética*, Adorno afirma que a montagem insere-se no campo formal artístico em antítese à unidade. O pensador alemão, na mesma linha que Eisenstein, concebe esse procedimento como fundado no choque:

A ideia de montagem e de construção com ela profundamente ligada torna-se incompatível com a da obra de arte radical e totalmente constituída, com a qual, por vezes, se sabia idêntica. O princípio da montagem, enquanto acção contra a unidade orgânica obtida sub-repticiamente, estava fundada no choque.⁵⁷²

E é com esse fundamento que a montagem aparece nas estéticas modernas, inclusive na poesia e na literatura. O efeito de choque e de descontinuidade que a partir dela se engendra, além de servir ao programa das vanguardas do início do século de “dessacralização” dos princípios clássicos como delimitadores do produto artístico, mostra-se significativo para o homem moderno em sua experiência física, existencial e política, como assentou Benjamin:

⁵⁶⁹ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 252.

⁵⁷⁰ EISENSTEIN. In: CAMPOS, 1977, p. 176.

⁵⁷¹ EISENSTEIN. In: CAMPOS, 1977, p. 176.

⁵⁷² ADORNO, 2008, p. 238.

Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.⁵⁷³

Benjamin atribui ao Dadaísmo a aplicação mais substancial dos valores e da técnica dessa nova linguagem artística. As obras desse movimento, em homologia com as do cinema, demandariam menos uma atitude contemplativa e mais um esforço de atenção e de associação, com o risco de perder-se o espectador (ou, o leitor) por entre as contínuas mudanças de perspectivas ou planos de expressão, na “salada de palavras” (ou de imagens) que fundam seu material.

Na poesia, a *montagem* envolve a prevalência de vários focos de irradiação do conteúdo expressivo e o encadeamento deles, em forma de motivos, de versos e de linhas rítmicas, tal como o das tomadas cinematográficas: por justaposições descontínuas e incongruentes. Com isso, é esse procedimento um articulador, no texto, de princípios como: a fragmentação, a simultaneidade e a desproporção. Tais aspectos, como assinala Hugo Friedrich, fundam o estilo “incongruente” da lírica moderna, em seu desejo de “evitar ou transtornar contextos e ordens de relação”.⁵⁷⁴ Conforme o teórico, essas constantes de estilo manifestam-se, na poesia moderna, “sobretudo, num processo que tira fragmentos do mundo e os reelabora muitas vezes em si mesmos, cuidando, porém, que suas superfícies de fratura não se ajustem mais”.⁵⁷⁵ Também com tais fragmentos incongruentes, o poeta compõe a imagem de um mundo em tensão e inconciliável.

Cavalos brancos vermelhos
Mastigam o mundo:
Olhai a sombra da terra,
Uma enorme guilhotina.

Galopa fantasma,
Vida contra a vida.⁵⁷⁶

⁵⁷³ BENJAMIN, 2012, p. 207.

⁵⁷⁴ FRIEDRICH, 1978, p. 156.

⁵⁷⁵ FRIEDRICH, 1978, p. 198.

⁵⁷⁶ “Abismo voador”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 342.

A dinâmica rítmica recebe, também, os influxos desse movimento oscilante da enunciação e da estruturação dos versos. A acentuação ruidosa e as pausas bruscas respondem aos cortes e choques aplicados à estrutura dos versos, resultando num ritmo sincopado. E como a cadeia de versos é sempre heterométrica, com cada um apresentando um sentido e uma extensão próprios, devem também o ritmo marcado por uma irregularidade e uma variedade de movimentos. Esse aspecto reverbera os mecanismos rítmicos próprios à poética moderna, que substitui o esquema métrico estático pelo impulso rítmico, mais subordinado às inflexões da expressão. Daí, virem a penetrar no poema elementos também desarmônicos, como “gritos e bramidos”, que ressoam o estado das coisas e dos seres.⁵⁷⁷ Como dirá o sujeito lírico de “Mapa”, “tudo é ritmo da cabeça do poeta” e, como tal, participa de sua “bagunça transcendente”.

Em Murilo Mendes, a distribuição de acentos e pausas geralmente atende ao tempo de prolação do enunciado e à precipitação das enumerações, cortes e cavalgamentos, que são constantes e radicais. Um poema sugestivamente chamado “Ritmos alternados” dá ocasião para analisarmos essas constantes:

Um cheiro de angélicas
brota dos cemitérios do espaço.
Noite, cruces do mundo, as idades voltam, não sei onde estou.
Os relâmpagos iluminam os corpos flexíveis no outro mundo, o som
do saxofone dos anjos previne o tempo, as famílias tremem
dentro das casas,
a terra molhada explode em formas novas, é o princípio e o fim.
Homens e mulheres
se arrependem de não ter realizado
todo o amor,
chegam mais perto uns dos outros... o gosto
da noite me leva aos teus seios.⁵⁷⁸

Esse poema, com toda sua irregularidade métrica, possui um impulso rítmico bastante dinâmico e nada uniforme, e que é análogo às variações de planos da realidade no domínio dos sentidos. Correspondendo à atmosfera lúgubre emanada dos “cemitérios do espaço”, o poema começa brando e enlevado; depois, no avultamento de visões instantâneas e desconexas, vai se tornando veloz e tumultuário; volta a desacelerar-se no sexto e no sétimo, em que o sujeito cai de volta no plano da realidade; e do oitavo verso

⁵⁷⁷ FRIEDRICH, 1978, p. 63.

⁵⁷⁸ “Ritmos alternados”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 110-111.

em diante, em que, com um tom meditativo o sujeito lírico intercala visões melancólicas, a enunciação mantém-se num andamento refreado, embora ainda entrecortado.

Note-se como essa variação inscreve-se na distribuição dos acentos tônicos: nos dois versos iniciais, temos um maior intervalo entre as sílabas tônicas (2, 6; 1, 6, 10); do terceiro e ao sétimo, a alternância passa a usar intervalos menores, e a distribuição, embora irregular, quase estabelece-se entre ternária e quaternária (1, 3, 6, 9, 12, 15; 3, 8, 11, 14, 19, 22; 4, 7, 10, 12, 16, 18; 1, 4; 2, 5, 8, 11, 13, 14, 17, 20). Aqui, as sílabas fortes quase colidem umas com as outras, imprimindo maior intensidade de entoação. Além disso, no interior desses versos, projetam-se ainda grupos rítmicos entrecortantes, que quebram o andamento em cesuras e, ao final, em *enjambements*. Um desses, ainda mais brusco, faz com que do verso quinto e o sexto haja um desvio brusco, e para baixo, o que, aliás, converge com o movimento, no plano dos sentidos, de queda do plano celeste para o plano cotidiano (“dentro das casas”). Nos cinco últimos, voltam a dominar os intervalos longos (1, 5; 3, 11; 1, 4, 8, 12; 2, 5, 9), numa cadência monótona que combina com o *páthos* entre reflexivo e dolente que leva o sujeito da melancolia dos outros ao deleite que se lhe apresenta.

No plano melódico, também entrevemos variações de altura e intensidade. O poema é marcado por uma forte politonalidade, construída a partir da alternância de sons fechados e abertos, graves e agudos. As duas sílabas tônicas do primeiro verso já são trabalhadas nesse contraste, com o *e* fechado de “cheiro” contrapondo-se ao aberto de “angélicas”. No segundo verso, essa abertura de timbre predomina, com o *o* de “brota”, o *e* de cemitérios (que aparece em assonância com o de “angélicas” e com ele quase que rima, se levarmos em conta a compleição do ritmo e não a estrutura do verso) e o *a* de “espaço”. Esse segundo verso é seguido por outro cujas sílabas tônicas são todas com o som fechado, estabelecendo-se, então, entre eles um novo plano de contraste. Segue-se, nos versos seguintes (que falam de luzes de “relâmpagos” e dos sons dos “saxofones dos anjos”), intercalações entre timbres graves e agudos (sons nasais em *an*, *un*, *on*, de “relâmpagos”, “mundo”, “som” e “saxofone” versus sons em *i*, *in* e *en*, de “iluminam”, “flexíveis”, “previne”, “famílias”, “tremem” de “dentro”). Nos últimos versos, retorna a contraposição de sons fechados e abertos, principalmente os de *e* e *o*. No uso das consoantes, destaque-se a recorrência de oclusivas, que marcam o aspecto entrecortante da expressão, e concorrendo, principalmente na metade final do

poema, quando a perspectiva volta-se para o cotidiano monótono do interior das casas das famílias, com a presença maior de marcadores de nasalização, que provocam uma espécie de entorpecimento da enunciação.

Deduz-se dessas variações e contraposições ao nível do ritmo e da melodia uma pauta musical desarmônica, dissonante, que mais fere o ouvido do que embala. Assim o poema porta, em sua própria linguagem e forma, o *páthos* implicado na expressão: a desorientação do sujeito lírico frente às contradições e tensões da vida. Esse canto feérico, em tom de tumulto mesmo, tende a ser constante na poética muriliana. E essa característica está entre as que mais impeliram críticos, como Mário de Andrade, a apontar nessa poesia “falhas técnicas”, “despreocupação pelo artesanato”, “desleixo formal”. Mário de Andrade, em seu comentário a *A poesia em pânico*, desaprova principalmente o ritmo dos poemas, dizendo ser ele constituído por um “movimento muito uniforme”, “sempre rápido” e “entrecortado”: “Às vezes há mesmo uma velocidade irrespirável. As frases não expiram: acabam. Mas novas frases lhes sucedem, montando umas nas outras, galopada tumultuária envolta numa polvadeira de gritos, imprecações, apóstrofes”.⁵⁷⁹

Mas, o que Mário certamente não tinha em vista é que o poeta está aí a trabalhar a musicalidade de sua poesia a partir de um outro registro, adequado ao seus propósitos, tantas vezes assumido, de “desajustar a ordem discursiva da poesia” e de apurar sua dicção e seu timbre às conturbações da fala e dos barulhos da vida na modernidade. E ele o faz buscando aproximar-se às experiências da música em seu tempo. Conforme declara: “procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isto se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva”.⁵⁸⁰ Schönberg, Stravinski, Alban Berg e o jazz são indicados pelo poeta como referências capitais nessa articulação de uma musicalidade dissonante em sua poesia.

Podemos, primeiro, remontar a Mozart (uma das obsessões do poeta) nessas associações com referências da música. Só que não o Mozart “aero-amigo”, pairando “sem remorso/ nem sombra do crime” sobre o mundo, do poema sempre citado de *Os quatro elementos*; e, sim, o de “Exegese” (Mozart, Divertimento em Ré Maior, K334), em que o poeta, como viu Júlio Castañon Guimarães, volta-se mais para “os estados sombrios presentes em tantas das grandes obras mozartianas”, e, por homologia,

⁵⁷⁹ ANDRADE, 2002, p. 53.

⁵⁸⁰ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 251.

também nas suas. Nesse poema, Murilo fala da música (essa que lhe serve de paradigma) como uma “tessitura trágica”, determinando, na defrontação entre melodia e harmonia, uma “luta/ entre a beleza temporal e a morte”.⁵⁸¹ Castañon Guimarães observa os sentidos existenciais a ressoar (ambiguamente) nessa proposição poética, aproximando ainda a poesia de nosso autor, em seu complexo de problemas centrais, da ideia da música *a partir* de Mozart: a beleza (associada ao prazer) é aí temporal, portanto não isenta de corrupção. A morte lhe vem em oposição, associada à transcendência. “E transcender”, completa o crítico:

significa abandonar o tempo, afastar-se dos elementos incômodos, como a “angústia” e a “idéia amarga”, entre os quais se incluem a história, que não se pode desvencilhar do tempo já referido e abandonado pela transcendência. Aí é delicado mecanismo. Esse abandono da história não implica voltar-lhe as costas, mas implica justamente estar na história, nos “tecidos que se corrompem/ Insinuando a morte nas suas dobras”.⁵⁸²

Porém, a música como defrontação entre melodia e harmonia (uma esfera vertical e uma horizontal, como a morte e o tempo) encontra seu ponto extremo na música contemporânea ao nosso poeta: o jazz e a música de vanguarda alemã. Murilo Marcondes, tratando dessas influências, situa a relação com o jazz principalmente ao nível do ritmo, no aspecto da “dissociação do tempo musical”.⁵⁸³ Entra aqui a exigência de um alargamento do tempo (como da extensão da oração, ou do verso) para caber os divergentes movimentos da enunciação. Já a vinculação com a música dodecafônica de Schönberg, Berg e, também, Webern tem como ponto principal o contraste como “lei da forma”, com a pauta musical tendendo, ao invés de ao “encadeamento harmônico entre as partes”, ao “agrupamento das dissonâncias sonoras”,⁵⁸⁴ ou, como diria Adorno, à “integração do que não está relacionado”.⁵⁸⁵

Entre os princípios fundamentais dessa “nova música” estão, segundo o pensador alemão, a *polifonia*, a *atonalidade* e o *contraponto*. A primeira envolve o emprego de graus cromáticos autônomos numa mesma textura sonora. O processo de

⁵⁸¹ “Exegese”, *Parábola*; MENDES, 1997h, p. 549-550.

⁵⁸² GUIMARÃES, 1993, p. 168.

⁵⁸³ MOURA, 1995, p. 36.

⁵⁸⁴ MOURA, 1995, p. 35.

⁵⁸⁵ ADORNO, 2011, p. 46.

composição se institui pondo-se as doze notas da escala cromática à disposição.⁵⁸⁶ Os acordes são construídos a partir desses sons simultâneos, com cada um se justificando como elemento da série, tanto horizontal como verticalmente. Tem-se, então, uma polivalência de dimensões, uma flutuação constante por graus cromáticos e o avultamento de vozes os mais diferentes.

A polifonia se potencializa, nessa música, pelo emprego conjunto da *atonalidade*, que supõe a organização dos elementos sonoros fora das convenções harmônicas, isto é, orientada, não pelo princípio da consonância, mas pelo da dissonância. A polivalência dos sons estabelece uma relação não hierárquica entre eles, vindo cada som individual concorrer a um lugar na composição, assim “dissonando” um com o outro. Isso provoca uma tensão e uma distensão na série, que se articula por irrupções abruptas e variação de pontos extremos. As dissonâncias são, então, “expressões” dessas tensões, dessas contradições.

E, como explica Adorno, “todas as notas simultâneas são independentes” porque todas são “partes integrantes da série”.⁵⁸⁷ O que significa que a polifonia e a dissonância favorecem-se, nessa música, pelo recurso do *contraponto*, que diz respeito à simultaneidade de partes independentes. Nisso, conforme avalia Adorno, o dodecafonismo realiza o estilo polifônico no seu ponto mais genuíno: “A técnica dodecafônica ensinou a pensar simultaneamente num maior número de partes independentes e a organizá-las como unidades sem a muleta do acorde”.⁵⁸⁸ Essa “unidade” vem a ser a “série”, organizada a partir da “mais estreita inter-relação das partes, que é a do contraste”.⁵⁸⁹ Daí, que a lei técnica dessa forma musical seja “o registro sismográfico de *shocks* traumáticos”, que assim, como meios da música, expressam os conflitos instintivos da subjetividade moderna: “A linguagem musical se polariza em seus extremos: atitudes de *shocks* e análogos estremecimentos do corpo, por um lado; e por outro expressa, vítreo, aquilo que a angústia torna rígido”.⁵⁹⁰ Assim é que essa música é a que melhor responde ao espírito da época: as dissonâncias que ela

⁵⁸⁶ ADORNO, 2011, p. 55.

⁵⁸⁷ ADORNO, 2011, p. 75.

⁵⁸⁸ ADORNO, 2011, p. 76.

⁵⁸⁹ ADORNO, 2011, p. 77.

⁵⁹⁰ ADORNO, 2011, p. 42.

registra falam própria condição do homem moderno e, por isso, o espantam e o desconcertam.

Aspecto, pois, definidor da vida na modernidade (ou, mais precisamente, “da situação histórica do espírito moderno”), a tensão dissonante abarca as artes modernas em geral, inclusive a poesia. E, seguindo Hugo Friedrich, temos que tanto a polifonia, quanto a dissonância e a contraposição estão na linguagem da poesia moderna implicadas, e de modo a dotá-la de uma “dramaticidade agressiva”.⁵⁹¹ Desde Rimbaud, em sua busca por “vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos”,⁵⁹² a subjetividade do poema tende a apresentar-se em uma multiplicidade dissonante de vozes. Essa plurivocidade engendra-se por uma musicalidade polifônica, carregada de gradações de intensidade. E essas muitas vozes e esses sons “entrelaçam-se, o mais das vezes, confusamente”, compondo uma “música desconhecida”.⁵⁹³ Então, tal como “o registro sismográfico de *shocks* traumáticos” é a lei técnica da música dodecafônica, rege a “partitura” do poema moderno uma “dramática das forças formais”.⁵⁹⁴

Em Murilo Mendes, como mostramos em análise de “Ritmos alternados”, a variação de planos de expressão conjuga-se com uma forte e contrastante politonalidade e, também, com cortes e superposições de grupos rítmicos heterogêneos. Esses procedimentos, se dão ao poema o feitio de uma “galopada tumultuária”, é porque o poeta já não mais trabalha com uma matéria homogênea e estática, mas com palavras que são entoadas por múltiplos corpos, de várias perspectivas, em movimentos oscilantes e colidentes. Veja-se no poema “Rua”, de *As metamorfoses*, como todos os barulhos possíveis – vozes de mulheres, murmúrios de manequins, o arrastar dos passantes (os vivos e os mortos), os suspiros dos órfãos, as notícias do fuzilamento, a abertura de o “Barbeiro de Sevilha” (ópera de Rossini) – concorrem na pauta da composição, formando um “antigo clamor”:

Correm grandes fachos no céu
E esse antigo clamor
Do mais fundo tempo

⁵⁹¹ FRIEDRICH, 1978, p. 17.

⁵⁹² FRIEDRICH, 1978, p. 69.

⁵⁹³ FRIEDRICH, 1978, p. 63.

⁵⁹⁴ FRIEDRICH, 1978, p. 18.

Haroldo de Campos mostrou como, ao lado da dissonância no plano da musicalidade, marca a poesia muriliana uma forte dissonância imagética: o âmbito visual opera-se num jogo também de cortes e de contrastes, assim negando o discursivo e escandalizando “a lógica pela maneira implacável com que a parodia”.⁵⁹⁶ Nesse sentido, essa é uma poesia assentada sobre uma plasticidade tanto transfiguradora quanto deformadora, que abre novas perspectivas na mesma medida em que as distorce. Como dissera Álvaro Lins, tudo o poeta “vê sob formas antinaturais, excêntricas, absurdas”.⁵⁹⁷ Sua realidade é irreal demais, sua irrealidade demasiado real. As perturbadoras visões murilianas fundam mundos paralelos, que, em seus amplos contrastes e entrecruzamentos, dão a ver uma existência agônica, vincada entre múltiplas e recíprocas implicações:

As ondas suspendem a respiração por um minuto
Em homenagem a um peixe que morreu
O Soviete suspende a respiração das locomotivas por um minuto
Em homenagem ao menino Jesus não ter nascido⁵⁹⁸

Seguindo o sentido rimbaudiano da vidência,⁵⁹⁹ Murilo Mendes promoveu uma verdadeira “alquimia do mundo”. Este será, em sua ótica visionária, “objeto de expansão, desmembramento, afeamento, tensões em contraste, a tal ponto que sempre vem a ser uma paisagem ao irreal”, aproveitando aqui palavras de Friedrich sobre o autor de *Une saison en enfer*.⁶⁰⁰ Mas, se em Rimbaud, conforme o lê o romanista alemão, o desconhecido é um polo de tensão porque vazio (“Este desconhecido já não pode ser saciado pela fé, pela filosofia ou pelo mito”⁶⁰¹), em Murilo Mendes ele também o é, porém porque carregado, saturado de perspectivas que lhe doam a fé, a filosofia, o mito, o erotismo e outros regimes discursivos.

⁵⁹⁵ “Rua”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 348.

⁵⁹⁶ CAMPOS, 1992, p. 66.

⁵⁹⁷ LINS, 1963, p. 48.

⁵⁹⁸ “O poeta nocaute”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 241.

⁵⁹⁹ MERQUIOR. In: MENDES, 2017, p. 222.

⁶⁰⁰ FRIEDRICH, 1978, p. 76.

⁶⁰¹ FRIEDRICH, 1978, p. 76.

A deflagração de múltiplos ângulos de visão leva o poeta a configurar a imagem do mundo como sempre em transformação, mas também em desconcerto, sob influxos desestabilizadores de forças violentas (reais ou imaginárias, terrenas ou divinas, naturais ou artificiais, do bem ou do mal). É como se o poema mergulhasse no caos onde fervilham, umas contra as outras, imagens fragmentárias, tiradas de esferas as mais díspares. A imagem, no modo como Murilo Mendes a opera, contém “muitos significados opostos ou díspares”. Nesse sentido, ela está dentro do primeiro estágio da imagem poética na definição que lhe dá Octavio Paz: como um meio estético que “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete a unidade à pluralidade do real”.⁶⁰² No entanto, podemos dizer que Murilo Mendes não chega ao ponto em que a imagem constitui termo para a promoção da “identidade final” dos opostos. Não temos, na poesia muriliana, uma reconciliação das realidades distantes em uma imagem absoluta; mas sim, o choque constante entre os elementos dessas realidades, pelo qual se exprimem os dilaceramentos da existência.

Murilo está, com esse modo de figuração, bastante próximo da estética surrealista. Mas, seu recurso técnico nessa investida não é a *escrita automática*, expediente paradigmático da vanguarda liderada por Breton. Enquanto esta supõe uma posição totalmente passiva do poeta em relação à inspiração, devendo-se operar o processo criativo por um “afluxo incontrolado de palavras”, o que se nota no trabalho poético de nosso autor é a tensão entre trabalho e inspiração, artesanato e espontaneidade, com o conseqüentemente dilaceramento da experiência poética. Além disso, a escrita automática exige um “desinteresse absoluto em relação à realidade exterior”, e na poesia muriliana, como destacamos no capítulo anterior, o “transfiguracionismo dialético” do poeta mantém singularmente sua criação entre as dimensões do sonho e da vigília.

O que pode ser visto como expediente primordial nessa reunião de planos díspares que nosso poeta articula, e a ligar a sua prática criativa ao cânone formal surrealista, é a *colagem*. Esse é um recurso originado das artes plásticas, mais propriamente das pesquisas de Max Ernst a partir dos quadros de De Chirico. A técnica da *colagem* serviria a Murilo Mendes em seu intento de manifestar dialeticamente a “aliança dos extremos”, operando o “choque pelo contato da ideia e do objeto

⁶⁰² PAZ, 1999a, p. 138.

dísparos”.⁶⁰³ Está na base do conceito desse expediente imagético, na definição que lhe deu o próprio Max Ernst, o “acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um quadro que em aparência não lhes convém”.⁶⁰⁴ Assim, o ato figurativo primordial dessa técnica é o choque de aproximações insólitas, o curto-circuito entre as determinantes de dimensões diversas. Podemos dizer que o efeito, por sua vez, não é o de “aliança dos extremos”, mas sim o de tensão asfixiante, com o espaço pictórico (dos poemas de Murilo Mendes, como dos quadros de De Chirico ou os de Ernst) carregados de planos imagéticos e de sentidos plenivalentes e entre si implicáveis. Uma “máquina de visões”, complexas e desarmônicas, instaura-se no centro do poema e pressiona a sua discursividade. Essas visões, sobretudo, submetem o esforço de compreender ao impulso de ver:

Estudo nº 1

Na tarde preguiçosa um pensamento de amor
É doce como um pensamento de morte
Quando as sereias adejam nas ondas,
Quando as pombas brancas arrulham no telhado
E os navios chegam, não convidam à viagem,
Trazem víveres para os órfãos do terremoto.
O ar é transfigurado por sinais funestos.
Ficaremos, aqui, amiga noturna,
Esperando que Deus nos abale a vontade
Com a erosão dos sentimentos, a translação das ideias
Que gira de um mundo a outro: angustiada.⁶⁰⁵

O poeta coloca-se diante de um horizonte opaco, a cogitar (a “estudar”, como diria o título) o que ele anuncia. Os pensamentos (ambíguos – “de amor” e “de morte”) avultam não em meditação palmilhada (à maneira como vemos em Drummond), mais em imagens difusas e inconstantes, que percorrem mundos dísparos: marítimos, aéreos, ctônicos e o prosaico. Essas imagens se configuram como “sinais funestos” e anunciam a gravidade da experiência futura e que já angustia o pensamento: a catástrofe.

Já tivemos ocasião de discutir esse caráter dialético das imagens na poesia muriliana. No tópico dedicado às relações entre nosso poeta e o Surrealismo, pudemos observar que, nos poemas murilianos, a dimensão onírica vem investida de um senso de

⁶⁰³ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 251.

⁶⁰⁴ ERNST, 1970 Apud MOURA, 1995, p. 27.

⁶⁰⁵ “Estudo Nº 1”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 318.

realidade que faz do elemento surreal arma de visada crítica. As imagens alucinatórias que o poeta traça expõem visceralmente, pelo choque do suprarreal, a face grotesca da realidade. A partir do conceito benjaminiano de “iluminações profanas”, pudemos entrever na poética de nosso autor uma “dialética do olhar” próxima da que ele destaca no Surrealismo: capaz de fazer sentir no maravilhoso a força de tensão que leva à percepção crítica da barbárie que aplaca o destino da humanidade. E a técnica da *colagem* é propícia a esse tipo de figuração: ela imprime, no modo como dar a ver o que oferece ao olhar, à leitura, a visão de um mundo em pedaços, de corpos em decomposição, de consciências em fragmentos.

Além dessa ligação com a estética surrealista, a plasticidade agônica que a poética muriliana apresenta tem a ver, ainda, com influxos que vêm do Barroco. Como defendeu Laís Correia de Araújo, “as metáforas que violentam os conceitos” são invenção, antes que surrealista, do Barroco.⁶⁰⁶ Neste, também está implicado um senso de desordem, irregularidade e arrebatamento formal que se processa, principalmente, ao nível das imagens, mais precisamente no modo como elas se estruturam e estruturam a composição. Paulo Pereira, no ensaio “As dobras da melancolia – o imaginário barroco português”, expõe as características de tal estilo:

O barroco é um estilo artístico que se caracteriza pelo *arrebatamento da forma*. A estrutura – sejam as paredes duras de um edifício, seja a anatomia de uma figura – dinamiza-se, curvando o que pode ser linear, torcendo o que pode ser um gesto ou uma pose simples. As volutas dos portais, as coisas espiraladas de um altar, os dedos da mão de uma imagem ou o drapeado dos trajes introduzem novos ritmos que nos fazem demorar o ver: é isto mesmo o “olhar” barroco. Mas é uma arte muito direta, pouco intelectualizada, e certamente dirigida aos sentidos: sensual mesmo. Com a arte barroca vencem os valores táteis, a refulgência, o espelho e a deformação.⁶⁰⁷

Devemos dar destaque, na citação acima, às expressões “curvando”, “torcendo”, “pouco intelectualizadas” e “demorar o ver”. Com elas, as correspondências entre a arte barroca e a poética muriliana se aguçam; tornam-se claras, principalmente, nos contornos e nos exageros técnicos e formais engendrados sobre a matéria artística, no primado do visual sobre os outros sentidos e no traçado agônico e irregular das

⁶⁰⁶ ARAÚJO, 2000, p. 142.

⁶⁰⁷ PEREIRA, 1997, p. 160-161.

composições, que tendem a simbolizar o complexo das tensões psicológicas e existenciais que dilaceram a experiência humana expressa. O Barroco promove a valorização do corpo, ao operar, ao infinito, dobras e redobras na matéria: “o barroco sublinha a matéria.”⁶⁰⁸ A poesia de Murilo Mendes funda imagens também nesse regime de dobras e redobras identificadas à relação entre o abstrato e o material. Como viu Laís Correia de Araújo, na obra de nosso poeta erige-se um “labirinto barroco no qual uma imagem ou palavra se enovela sobre a própria cauda e gera outras imagens, que por sua vez se enovelam e suscitam a nossa visibilidade no caos”.⁶⁰⁹

No poema abaixo, “Os dois estandartes”, de *A poesia em pânico*, vemos singularmente como se processa esse jogo de imagens díspares, além dos demais recursos e aspectos estéticos ao longo deste tópico tratados. É esta composição, como melhor se verá, toda marcada por uma tensão antitética entre os elementos estruturais, sonoros e imagéticos, que assim configurados melhor dão a ver a confusão de sentimentos que experimenta o sujeito lírico. O que se afirma em um dos versos centrais deste poema, a frase “Tumulto! Eu sou a multidão”, pode bem ser tomado como declaração da própria poética do autor a respeito de si mesma. Vejamos:

Os dois estandartes

Vejo sempre à minha frente dois estandartes
– Túnica negra de Berenice,
Túnica vermelha da paixão de Deus.
Os dois estandartes cruzam-se no ar:
Tumulto! Eu sou a multidão,
Clarins! Clarins clamando à vitória!
Eu sou o grande Inquisidor perante mim.
Precipito-me para abraçar os dois estandartes ao mesmo tempo:
Ai de mim, o demônio me aponta o vazio.⁶¹⁰

É a luta que se trava, na interioridade do sujeito lírico, entre o anseio religioso e o impulso erótico a matéria primordial desse poema. E já pelo uso do símbolo do *estandarte*, do título ao desenvolvimento da composição, podemos entrever que o sentido aí projetado é mesmo o de confronto, embate. É que, como nos lembra o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “o estandarte designa

⁶⁰⁸ DELEUZE, 1991, p. 186.

⁶⁰⁹ ARAÚJO, 2000, p. 92.

⁶¹⁰ “Os dois estandartes”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 299.

um indício de guerra: é, ao mesmo tempo, um signo de comando, de reunião de tropas e o emblema do próprio chefe”.⁶¹¹

Mas, no próprio recurso à evocação simbólica podemos já identificar a projeção do senso de tensão que caracteriza essa poética. Como salientou Merquior, em destaque ao estilo visionário de Murilo Mendes, a representação simbólica se faz propícia à figuração de “um universo heterogêneo, campo de contrários, área mista, terreno onde coexistem diversos polos opostos em contínuo movimento e variadas posições”.⁶¹² É bem o que verificamos no poema acima, no qual a confrontação entre os dois domínios contrários (de desejo, anseio, mas também de aflição) é figurada pela imagem dos “estandartes” se “cruzando” no ar, isto é, pela manifestação simbólica de um conteúdo subjetivo junto a um elemento objetivo, concreto.

Empunhados um contra o outro, no primeiro e no quarto verso, os “estandartes” fazem ver como o desejo erótico e o anseio religioso brigam pela “conquista” do “território” subjetivo do poeta e, por extensão, do território objetivo do poema. No segundo e no terceiro versos, a identidade de cada um desses domínios em conflito é mostrada também por um processo metafórico pautado em camadas sobrepostas de símbolos: o da “túnica”, que remete à ideia de uma vestimenta a mais próxima da alma,⁶¹³ estabelecendo-se, aqui também, uma associação entre o concreto e o abstrato. Além disso, a túnica de Berenice, a simbolizar o domínio erótico, é figurada com a cor negra, que ressoa obviamente sentidos negativos, de treva, luto, opacidade e pecado. Mas, buscando as relações entre essa cor e o mundo ctônico do erotismo (que a imagem do poema evoca), vamos encontrar o preto simbolizando o ventre da terra, “onde se efetua a regeneração do mundo diurno”, ou a “grande escuridão geradora”. Mesmo no Ocidente, é possível ver o preto com um sentido assim auspicioso, conforme nos mostra o *Dicionário de símbolos*:

Se é preto como as águas profundas, é também porque contém o capital de vida latente, porque é o grande reservatório de todas as coisas: Homero vê o oceano como preto. As grandes deusas da fertilidade, essas velhas deusas-mães, são com frequência pretas em

⁶¹¹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 402.

⁶¹² MERQUIOR, 2013, p. 83.

⁶¹³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 916.

virtude de sua origem ctônica: as Virgens negras acompanham assim as Ísis, as Áton, as Deméter e as Cibele, as Afrodite negras.⁶¹⁴

No poema de Murilo Mendes, enquanto a túnica da musa Berenice é negra, a Deus é vermelha, cor de fogo e cor de sangue. Com uma ambivalência simbólica equivalente à do preto, o vermelho pode remeter, quando claro, ao diurno, à sedução, à incitação à ação; ou, quando escuro, ao noturno, ao fúnebre, ao sacrifício. Será, também, a cor da guerra, da batalha, inclusive, a batalha simbólica – a dialética – entre o céu e a terra, fogo ctônico e fogo urânico.⁶¹⁵ Ainda, até em relação com o modo como aparece no poema, o vermelho é o “símbolo do poder supremo”, tendo sido, juntamente com o branco, consagrado a Jeová como Deus do amor e da sabedoria.⁶¹⁶ Negro e vermelho se contrapõem no poema muriliano e essa oposição serve à expressão do universo subjetivo: remete ao escuro de si mesmo do sujeito lírico, despertado pela tentação carnal, posta contra a purificação que o sangue e o fogo divino representam.

Da batalha entre os dois “corpos”, com toda a indumentária de guerra destacada (estandarte e túnica), acabamos por ir ao centro da subjetividade do poeta, em que essas forças se agitam, em movimentos, barulhos ao nível do insuportável. É, pois, que o território subjetivo mostra-se não apenas em guerra, mas numa guerra que simboliza o conflito do sujeito consigo próprio. Não há possibilidade de as forças em contenda se conciliarem, nem há indícios da vitória de uma delas. Na verdade, a derrota é apenas a do sujeito lírico, que, por viver essa contradição, já se faz condenado (por ele próprio, aliás). Ele é quem sai ferido, ele é quem sofre os golpes violentos desferidos pelos impulsos contrários (que são os seus mesmos).

O poema se articula, estruturalmente, em uma única estrofe, descontínua no entanto, porque formada por três blocos de enunciação distintos, relativos aos três planos de combate figurados: ele se abre com os polos simbolizados pelos dois estandartes, a desdobram-se nas imagens das túnicas (verso 1 a 3); no segundo ponto, é o combate do sujeito consigo mesmo que é enunciado, em evocações que evidenciam a crise interior vivida por esse sujeito dividido entre anseios opostos (versos 4 a 7); o último bloco acrescenta um novo polo de combate, representado pelo demônio, a simbolizar, talvez, a consciência tortuosa do sujeito lírico a apontar a si mesmo o

⁶¹⁴ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 740.

⁶¹⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 945.

⁶¹⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 945.

castigo. Interessante notar como essa descontinuidade da estrofe única reflete a unidade quebrada do território interior, evidenciando o dizer truncado de um eu em laceração.

Também o modo abrupto como os versos se sucedem, o irromper da imagem na sequência discursiva e o andamento rápido e dinâmico da enunciação mostram a projeção de um senso de tensão na forma e na linguagem como um movimento deliberado da criação. Os paralelismos sintáticos nos versos 2 e 3 e versos 4 e 5 acentuam a polarização e os contrastes, que são o centro da expressão. A irregularidade métrica, além de favorecer as quebras rítmicas, ajusta-se à tonalidade desarmônica e ao modo de expressão impetuoso da subjetividade lírica.

Observando o valor expressivo dos fonemas, vemos como a musicalidade também tende à projeção de um clima de tensão. O uso recorrente do som de *t* (presente nos termos condensadores de sentido da composição, inclusive: “estandartes”, “Túnica”, “Tumulto”, “multidão”, “vitória”, “Precipito-me”, “aponta”) torna materializado na linguagem o dizer a modo de golpes que funda o poema. A linha dissonante se estende à dimensão imagética, patente no modo como as metáforas se formam (sem as “passagens intermediárias”), e como se justapõem: da figura do estandarte à da túnica vamos mais por desvio, mais uma queda em um outro aporte de sentido do que uma relação justificada. Das dissonâncias do ritmo e da melodia até as da imagem, o poema todo tende à expressão da tensão vivida intensamente pelo sujeito lírico.

Com essas constantes de estilo, Murilo Mendes veio a compor um *lirismo convulso*, no qual a expressão de uma subjetividade dilacerada se dá pelo dilaceramento correspondente dos elementos compositivos do poema. O sujeito que imerge na forma e imprime nela suas tensões o faz colocando-a também sob esse regime, isto é, projetando o ser convulso que ele é sobre o seu dizer. Como já assinalado por Augusto Massi, os conflitos do sujeito lírico se desdobram do plano da matéria para os da expressão: “Do ângulo da composição literária, a organização formal dos poemas passa a operar, simultaneamente, como caixa de ressonância e base estrutural dos materiais conflitantes: a sintaxe nervosa instaura o choque permanente entre as imagens”.⁶¹⁷

Um tal lirismo supõe uma implicação demasiado complexa entre o plano do conteúdo e o da forma, uma implicação que se dá pelo *tensionamento* entre essas duas instâncias. A exploração das potencialidades da linguagem e da forma atende mais às

⁶¹⁷ MASSI, 1995, p. 322.

necessidades da expressão do que às exigências tradicionais das técnicas de composição poética, vindo estas a serem negadas ou corrompidas na confusão de estilemas empregados.

Todo esse modo de operar os elementos da linguagem e da forma coaduna-se com a declaração do próprio Murilo Mendes de que, em sua escrita, atiza “o conflito entre inspiração e estrutura”, movido que se vê pelo “motor das musas (terrestres) inquietantes”.⁶¹⁸ Seu lirismo *convulso* supõe a arte do verso como a arte da expressão, na exploração da artesanaria literária desde que a favor da comunicação.⁶¹⁹ Assim é, então, que seu poema constitui-se como a projeção de um complexo de gestos anti-harmônicos, golpes talvez, lançados entre si pelos elementos envolvidos no processo de criação. Essa “grande poesia negativa”, se, por um lado, frustra as expectativas colocadas no exercício criativo (particularmente, a de conciliação dos anseios contrários pela criação de uma unidade harmônica que seria a forma do poema), por outro, eleva ao nível da arte as dilacerações que tornam a vida complexa e instigante.

3.3. “Entre choques”: o agônico no plano dos sentidos

Na poesia de Murilo Mendes, a dinâmica de flutuações e de choques em que são postos as perspectivas concorrentes na experiência poética e os elementos da linguagem e da forma determina uma construção de sentidos instável e ambivalente. O poema constrói-se a partir de visões descontínuas e divergentes, que (ao contrário do que pontuam vários críticos do poeta) não se reordenam em uma unidade ou uma síntese poética. Como declara o sujeito lírico de “O poeta nocaute”, de *O visionário*:

Solução solução solução qual o quê
Não tem saúde nenhuma
Não tem saída nenhuma.⁶²⁰

O sentido é, segundo Octavio Paz, o elemento unificador do conjunto contraditório de qualidades e formas de um objeto ou de uma experiência. Mas, no

⁶¹⁸ “Microdefinição do autor”, *Poliedro*; MENDES, 2017, p. 11.

⁶¹⁹ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 252.

⁶²⁰ “O poeta nocaute”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 242.

poema (que “é linguagem em tensão: extremos da palavra e palavras extremas”⁶²¹), ele realiza-se como a tensão contraditória entre essas qualidades e formas justamente. A poesia é, conforme o poeta-crítico mexicano, revelação de nossa condição original, e esta é a da ambiguidade extrema, posto que implicada em uma existência composta por forças contrárias.

No entender de Paz, através da imagem, principalmente, o poema “reconcilia os contrários” e alcança um “sentido recôndito”. Entretanto, é difícil compreender como uma poesia que se realiza a partir do jogo de tensões entre as perspectivas envolvidas na experiência criativa e entre os elementos da linguagem e da forma, tal como ocorre com a de nosso poeta, consegue erigir ao fim um sentido conciliador, redentor. Para nós, a experiência da pluralidade e da ambiguidade a partir da qual essa poesia se realiza *não* se redime no sentido, porque este é justamente plural e ambíguo. Como expresso em versos de “O poeta nocaute”, de *O visionário*, não há consolo, não há harmonia nesta luta implacável do poeta com a existência. “Não tenho força para cavar a ordem”, exclama o sujeito lírico dessa mesma composição.⁶²²

Como assinalou Sebastião Uchoa Leite, a “desordem antitética” é a marca indelével dessa poesia. E, também ela, é expressão do ser dilemático que, como viemos traçando, está na base da poética em questão. Assim como temos sempre, nos poemas murilianos, o sujeito vincado entre duas opções, entre “dois lados” (Deus e o diabo, o sagrado e o terreno, a eternidade e a temporalidade, a alma e o corpo, a construção e a destruição), temos, também, o poema vibrando entre horizontes de significação díspares e divergentes:

Preso entre dois choques, invoco o Tudo ou o Nada.
Eu quisera me remir,
a esperança me acena,
O céu pode se abrir em dois, e o fim do mundo...⁶²³

Vincado entre polos contrastantes (da lucidez e do delírio, da ordem e da desordem, da criação e da destruição, do Tudo e do Nada), o horizonte do poema é sempre também fendido em duas ou múltiplas direções: a da discursividade (emperrada

⁶²¹ PAZ, 1999a, p. 152.

⁶²² “O poeta nocaute”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 241.

⁶²³ “Estudo Nº 2”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 320.

entre os cortes e dobraduras da linguagem), a das imagens oníricas e a da dramaticidade da linguagem. Além disso, há o uso de expressões polissêmicas (geralmente, de aporte simbólico) que mantêm em suspenso a identificação do conteúdo expresso. O efeito dessas aberturas e sobreposições de planos é o texto marcado por um embaralhamento dos sentidos, muitas vezes até o ponto de dissolução de seu valor semântico (“e o fim do mundo...”⁶²⁴).

Massaud Moisés, ponderando sobre como o conflito constitui o “eixo” em torno do qual gravita a poesia de Murilo Mendes, afirma que o poeta encontra para a expressão de suas dilacerações íntimas justamente essa linguagem pautada na tensão entre “forma e transparência, signo e significado”. Tal tensão se supõe tendo por base a dificuldade com que a emoção se projetaria no plano da expressão: ela teria que enfrentar as barreiras do intelecto; e, nesse embate, acabaria por perder-se, ficando impalpável em meio à “exuberância verbal”, à “indeterminação” e à “falta de solidez do discurso poético”.⁶²⁵

Ainda segundo o crítico, essa matriz de criação supõe uma recusa por parte do poeta em submeter sua composição a uma lógica pautada no equilíbrio, na equivalência, entre o signo e o significado. Trata-se, antes, de promover, a partir do signo – mais precisamente de sua articulação inconventional no verso, na estrofe, na composição como um todo (bem ao feitio surrealista) – uma proliferação de sentidos, postos, ainda, em contraste e distensão. Digamos, então, que o que aí temos é o domínio do senso agônico, desde o impulso lírico primário (as dilacerações íntimas) aos recursos de expressão (a desarticulação entre signo e significado), até os efeitos de sentido (a desorientação semântica).

Conforme reconheceu o próprio Murilo Mendes, ele desenvolve, em sua poesia, a articulação de uma “forma elíptica”,⁶²⁶ que obriga o leitor a uma “disciplina mental, ensinando-lhe a ler nos intervalos, a descobrir analogias e paralelismos”.⁶²⁷ E esses recursos, junto com as dissonâncias do estilo, são geradores de uma forte “desorientação semântica”, que, então, suscita interpretações várias e sempre inconclusas, assim dilacerando a leitura e colocando também o leitor em situação de tensão.

⁶²⁴ “Estudo Nº 2”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 320.

⁶²⁵ MOISÉS, 2001, p. 16.

⁶²⁶ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 251.

⁶²⁷ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 252.

Para muitos críticos, essa desorientação semântica chega aos limites do hermetismo, implicando fortemente na imagem do poeta – que recebe o rótulo de “difícil”. Respondendo sobre esse caráter hermético de sua poesia, Murilo Mendes o situa como uma tendência acentuada da poesia moderna.⁶²⁸ Em entrevista a Homero Sena, inclusive, ele fala da arte moderna em geral como uma arte para “iniciados” e defende que “o escritor não pode, em absoluto, sob pena de trair sua missão, modificar suas obras, sob o pretexto de agradar quem quer que seja”.⁶²⁹ Para ele, o poema deve valer “independentemente dos resultados de interpretação lógica ou pragmática dos vocábulos que o compõem”.⁶³⁰

Hugo Friedrich – que, em sua *Estrutura da lírica moderna*, dá relevo quase que somente às obras com esse caráter hermético (sendo, por essa razão, bastante criticado) – levanta alguns dos determinantes de toda essa incompreensibilidade constitutiva. Primeiro, segundo ele, ela seria intencional: os poetas modernos procuram realizar sua poesia como “uma criação auto-suficiente” e “pluriforme na significação”.⁶³¹ Para isso, impõem à linguagem uma “tarefa paradoxal”: “expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado”.⁶³² Daí, que a referência a conteúdos dá-se mais por um veio sugestivo do que descritivo, vindo essa lírica a falar de acontecimentos, de seres ou objetos sem referências de causa, lugar ou tempo e com as informações sendo constantemente interrompidas. Nas palavras do teórico alemão: “Há, por toda a parte, um colocar à disposição alguma coisa, da qual, de momento, não se pode dispor ainda”.⁶³³

Além disso, assim como se dá no plano da forma, os temas e os motivos na lírica moderna são mais contrapostos do que justapostos. Concorrem entre si, no horizonte de significações do poema (e isso vale significativamente para o poema murilianao), visões de planos imaginários com as do mundo imanente, signos de um tempo arcaico com os de um futuro imponderável, traços de uma aguda intelectualidade com os do mais ordinário, a extrema objetividade com a mais funda subjetividade. A significação

⁶²⁸ “A poesia e o nosso tempo”, *Antologia poética*; MENDES, 2014, p. 251.

⁶²⁹ MENDES. In: GUIMARÃES (Org.), 2001, p. 106.

⁶³⁰ MENDES. In: GUIMARÃES (Org.), 2001, p. 108.

⁶³¹ FRIEDRICH, 1978, p. 16.

⁶³² FRIEDRICH, 1978, p. 178.

⁶³³ FRIEDRICH, 1978, p. 178.

projeta-se, então, a partir do entrelaçamento tenso entre forças absolutas, formando não uma “tessitura de sentido coerente”, mas sim planos contrastantes de sentidos.

Em Murilo Mendes, essa trama inextrincável é construída, principalmente, a partir de recursos semânticos como: o uso abundante e insólito de tropos, com a linguagem abastecida por uma alta e atordoante carga metafórica e simbólica; de outro, o jogo de antíteses e paradoxos, com que são articulados os planos de choques entre polos de sentido antagônicos. No primeiro caso, temos como efeito o senso de excentricidade e dispersão semântica que marca essa poética; no segundo, o senso de ambivalência ou de polivalência, de igual valor.

Constitui um dos distintivos da poesia de Murilo Mendes dessa etapa inicial sua forte exuberância imagética, composta a partir de metáforas que “violentam os conceitos” e desajustam os limites do visível e até do dizível, em suas ressonâncias infinitas e desordenadas. De acordo com Hans Blumenberg, em *Teoria da não conceitualidade*, a metáfora constitui, por si, “uma perturbação das conexões, da homogeneidade que possibilita a leitura mecânica”.⁶³⁴ No caso da poética muriliana, vemos que nela abundam metáforas que tendem a promover, não um jogo de semelhanças, mas “as combinações mais desconcertantes” mesmo, que violam as bases do pensamento lógico e conceitual. Mais precisamente ainda, tais metáforas têm função expressiva: elas revelam as ambiguidades emocionais, como apontado por Otto Maria Carpeaux.⁶³⁵

Temos, operando nessa poética, principalmente os tipos de metáfora que, como mostrado por Friedrich, marcam a lírica moderna: a “*metáfora apositiva*”, em que se suprime o artigo e se provoca uma abreviação sintática (como nestes versos de Murilo Mendes: “Morte, salário da vida”⁶³⁶), e a que Friedrich chama de “*metáfora de genitivo*” (do tipo “os pássaros da vertigem”⁶³⁷ ou “as florestas de cristal”,⁶³⁸ versos também de nosso poeta). Nelas, a justaposição de elementos díspares, sem os conectores, promove uma tensão insólita recíproca, fazendo com que uma camada de sentido se choque com a outra. O predicativo se coloca na condição de sujeito, e este, indeterminado, luta por

⁶³⁴ BLUMENBERG, 2013, p. 106.

⁶³⁵ CARPEAUX Apud LUCAS, 2001, p. 19.

⁶³⁶ “Doce enigma”, *A poesia em pânico*; MENDES, 1997d, p. 307.

⁶³⁷ “Tédio na varanda”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 232.

⁶³⁸ “A fatalidade”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 346.

ter um predicativo.

No interior da imagem poética, então, vários e díspares significados avultam, em relações de choque, e não de homologia, tal como podemos ver nestes versos de “Manhã metafísica”, de *As metamorfoses*:

Os pássaros juntando conchas
Refazem pacientemente as Pirâmides.

A manhã calça luvas de vidro
Para operar a afogada.⁶³⁹

Os sujeitos das orações que compõem esses dois dísticos (“os pássaros” e “a manhã”) realizam ações insólitas em planos impróprios, do ponto de vista lógico. Os pássaros ganham força física superlativa, que os faz reconstruírem com conchas as Pirâmides; a manhã se antropomorfiza e calça (nas mãos?) luvas, não de pano ou de plástico, mas de vidro, para realizar uma cirurgia. Observe-se, ainda, como essas imagens atendem bem ao conceito surrealista de “acoplamento de duas realidades em aparência não acopláveis em um quadro que em aparência não lhes convém”.⁶⁴⁰ A técnica da *colagem*, de que tratamos brevemente no tópico anterior, tem como destino, pois, essas metáforas tão insólitas quanto enigmáticas, já que a incongruência entre os elementos díspares gera uma inelutável disjunção semântica.

Não se pode destrinçar um sentido para essas imagens, pois o que elas exibem é a ênfase de sentidos na existência, em um universo paralelo de seres e ações que invadem os limites do real e perturbam suas determinações. O poema, como se dirá na terceira estrofe, opera-se a partir do caos, do qual espera sair a pessoa a quem ele se dirige. Temos, então, o agônico no plano imagético em relação direta com o agônico no plano da expressão. A propósito, foi observado por Laís Corrêa de Araújo que as metáforas, na poesia muriliana, traduzem “a vertigem de um mundo em desordem”; elas são “as formas violentas desse quadro que recria pela distorção e até mesmo pelo grotesco da imagem aquela distorção e aquele grotesco da realidade que não percebemos por demasiada aproximação”.⁶⁴¹ E o poeta não submete esse mundo desconcertado e, por isso, incognoscível a uma ordem poética que o torne redutível.

⁶³⁹ “Manhã metafísica”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 340.

⁶⁴⁰ ERNST, 1970 Apud MOURA, 1995, p. 27.

⁶⁴¹ ARAÚJO, 2000, p. 143-144.

Antes, ele mergulha nesse caos e nos dá a conhecê-lo também como enigma.

Outro meio de caráter trópico largamente empregado por Murilo Mendes para compor suas visões complexas e irredutíveis a um sentido é a evocação simbólica. A partir dela, principalmente, projeta-se a significação do poema entre esferas as mais diversas, como a erótica, a mística, a cósmica, a ontológica, a política. A propósito, Tzvetan Todorov, em *Simbolismo e interpretação*, refere-se ao caráter inesgotável do símbolo, em contraste com o “claro e unívoco” do signo ou a alegoria.⁶⁴² Há, no simbolismo linguístico, conforme o teórico, “um transbordamento do significante pelo significado”, prologando-se a associação por camadas indefinidas de sentido.⁶⁴³ Paul Ricoeur também chama a atenção para a variedade de zonas de sentido que o símbolo abarca, remetendo ele sempre a três dimensões: a cósmica, atinente às representações que a religião e a cultura dão ao sagrado; a onírica, que exprime os arquétipos psíquicos devidos das projeções da história individual do sujeito; e a poética, que responde aos poderes criadores da linguagem.⁶⁴⁴

Murilo Mendes promove, a partir da representação simbólica, não só uma abertura de planos, mas também, um entrecruzamento tenso entre eles. Nos símbolos que evoca, sentidos de esferas díspares ressoam um contra o outro, em impulsos equivalentes. Veja-se, como exemplo, a inscrição de “diadema” nestes versos de “Memória”, de *As metamorfoses*:

O diadema da noite
tecido com madressilvas
Espera núpcias solenes.⁶⁴⁵

Temos, aqui, a imagem poética da noite como uma cabeça adornada com um “diadema de madressilvas”. Dela ressoam sentidos diversos, reunidos no símbolo do “diadema”. Primeiro, somos suscitados a pensar na visão do escuro do céu tomado de estrelas: a noite aparece, então, como um tempo propício à transcendência; tal visão assume ressonâncias cósmicas, supondo-se aí o “casamento” entre as forças absolutas da existência: as do tempo, com o passado, o presente e o futuro sincronizados;

⁶⁴² TODOROV, 2014, p. 20.

⁶⁴³ TODOROV, 2014, p. 46.

⁶⁴⁴ RICOEUR, 2015, p. 26-30.

⁶⁴⁵ “Memória”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 365.

justapõe-se a esses sentidos a imagem da noite como uma noiva preparada para as núpcias, advindo, agora, à leitura sentidos eróticos; pela relação com o motivo do poema (a “memória”), chegamos à ideia da “noite da consciência”, em que se acendem as lembranças; e, talvez, as lembranças como desejos não realizados. Entre o que devém do passado e o que o futuro oferece, fica a *expectativa* que domina no presente: a das núpcias solenes, a do sentido pleno. Enquanto esse não vem, a noite mostra-se aberta a todas as possibilidades. Como enuncia o sujeito lírico no último verso: “Morro de esperar a morte”.⁶⁴⁶

Merquior pontua a representação simbólica como o fundamento principal do “estilo visionário de Murilo Mendes”, permitindo-lhe compor a imagem de “um universo heterogêneo, campo de contrários, área mista, terreno onde coexistem diversos polos opostos em contínuo movimento e variadas posições”.⁶⁴⁷ Nisso, Murilo estaria distante do estilo fantástico, que se utiliza prevalentemente da alegoria. Esta, que Merquior define a partir de Benjamin, “fixa o sentido da temporalidade como certeza da morte e da decadência. No estilo alegórico, a significação de todo fluir está ligada aos motivos do pessimismo e à revelação do vazio da existência”.⁶⁴⁸ O fantástico funda, então, um universo completo e extraordinário, em que nada faz sentido. Em Kafka, por exemplo (que, junto de Brueghel e Wols, é citado por Merquior como paradigmático desse estilo) tudo no mundo apresentar-se-ia como fantasmagórico. A realidade concreta não passaria de espectro e a transcendência seria nada e aniquilaria o sentido do mundo e dos projetos humanos.⁶⁴⁹

Em Murilo Mendes, por sua vez (tal como Hoffmann, Bosch, Klee, de acordo com o crítico), o símbolo comporta tanto uma presença material quanto permite a referência às “tendências gerais do dinamismo histórico e da temporalidade objetiva”;⁶⁵⁰ isso significa que, nessa poética, opera-se uma “inflação” de sentidos, com o mundo, figurando não como vazio, mas como múltiplo e dinâmico, ao mesmo tempo insólito e natural, maravilhoso e vulgar, ou seja, híbrido.

⁶⁴⁶ “Memória”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 365.

⁶⁴⁷ MERQUIOR, 2013, p. 83.

⁶⁴⁸ MERQUIOR, 2013, p. 81.

⁶⁴⁹ MERQUIOR, 2013, p. 82.

⁶⁵⁰ MERQUIOR, 2013, p. 83.

Essa é uma característica que bem podemos entrever no poema abaixo de Murilo Mendes: “História”, do livro *As metamorfoses*. Nele, como se verá, a figuração de sentidos exerce-se a partir de símbolos diversos, que mostram a “história” como um complexo de forças heterogêneas e plenivalentes:

História

Os mares se contraem
As nuvens esticam as asas.
O espaço abre-se em sedes e clamores
Dos que nasceram há mil anos
E dos que ainda vão nascer.
Há uma convergência de presságios
Nos jardins cobertos de rosas migradoras
E nos berços onde dormem crianças com fuzis.

O espírito poderoso que fundirá os tempos
Espera, impaciente, nos átrios celestes.⁶⁵¹

Há dois planos de sentidos cruzando-se tensamente na visão da “história” que esse poema figura: um espacial e outro temporal. Em relação ao espacial, temos já um tratamento insólito: a visão da “história” não se projeta de um único e esperado plano: o terreno, o das ações humanas. Ela envolve, também, as forças da natureza, forças cósmicas e religiosas, que, em movimentos contrastantes, tanto implicam nos processos humanos quanto sofrem por eles. Quanto ao plano temporal, não temos aí, como também seria de se esperar, o presente como o centro irradiador de sentidos. Na verdade, ele apresenta-se como fragmentado e disforme, formado pelo cruzamento tenso entre as “sedes e clamores” que vêm do passado e do futuro.

Note-se como elementos simbólicos (e mais do que eles propriamente, seus movimentos) assumem a referência às forças concorrentes na visão que se esboça: os “mares” e as “nuvens” figuram as forças intangíveis da natureza; estas entram em choque com as forças humanas, indicadas por sua vez pelos elementos metonímicos das “sedes” e dos “clamores”; ambos os planos, ainda, põem em tensão o divino, referido apenas através da expressão “espírito poderoso”.

Duas imagens de feitiço contrastante (uma em alta voltagem metafórica e simbólica, e outra realista, quase documental) dão a visão do que seja esse presente e a

⁶⁵¹ “História”, *As metamorfoses*; MENDES, 1997e, p. 330.

partir dele a própria história: podemos dizer, as agonias da guerra. Os “jardins cobertos de rosas migradoras” figuram os campos de batalhas em que caíram os soldados mortos (essa acepção é referida pelo *Dicionário de símbolos*); e os “berços onde dormem crianças com fuzis” evidenciam a guerra como processo constante do mundo. Capaz de aplacá-la só a força maior, divina. Ela própria, no entanto, encontra-se também em agonia, à espera de um tempo que não vem. O presente e a guerra, sua determinante, formam o tempo/espaço para onde convergem “todos os presságios” (as perspectivas implicadas na dinâmica da história). Porém, dele estão irradiando novas forças, que geram a expectativa pelo fim do mundo. O futuro torna-se, então, outro polo de atração e também de tensão, posto que a ação nele mantém-se em suspenso.

A “visão” da história que o poema engendra é, pois, ambígua e vaga, o que é determinado, principalmente, pelo modo de interação entre as imagens evocadas: em “tensão insólita recíproca”, e não por fusão numa unidade convincente. Misturando elementos de camadas diversas e estranhas entre si, o poeta chega, então, à sua visão primordial de um mundo sempre em convulsão. Não temos, aqui, simplesmente uma “reunião de elementos heterogêneos” para figurar uma “imagem” da história, mas cruzamentos de ecos de imagens contrastantes que embaralham a visão da “história”, como seria com sua experiência propriamente. Se o poema não chega a figurar um sentido preciso do que seja a “história” é porque esta não é, justamente, algo preciso, mas algo de que se tem uma experiência tensa, sob o signo da dilaceração e da inquietude.

Além de no nível da linguagem figurada, a poesia muriliana promove a tensão insólita entre planos de sentidos díspares por meio do uso de antíteses e paradoxos. Nela incide, tal como indicado por Fábio Lucas, um “encontro audacioso de palavras e de imagens que habitualmente se repelem”,⁶⁵² formando séries de antagonismos: entre a vida e a morte, entre o tempo e a eternidade, entre sagrado e o profano, a entrega e a fuga, o repouso e o movimento, entre paixão ardente e contemplação religiosa. Esses pares antinômicos tendem a manifestar o universo de dualidades plenevalentes entre os quais se encontra enredado o sujeito lírico, experimentando ele uma dramática de forças intensa e insolúvel. Como se descreve o sujeito lírico de “Mapa”:

⁶⁵² LUCAS, 2001, p. 18.

nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.⁶⁵³

Nessas condições, opera-se o sentido de seu dizer sempre como efeito de choque, de entrecruzamentos múltiplos. Em *Lógica do sentido*, Gilles Deleuze aborda a construção do sentido nessas condições, isto é, entre dualidades, entre séries de paradoxos; conforme o filósofo: entre as causas e os efeitos, entre coisas corporais e acontecimentos incorpóreas, entre as coisas e as proposições, os corpos e a linguagem.⁶⁵⁴ No paradoxo, a tendência é essas séries convergirem em um único plano, porém, sem cessar de divergirem. Elas estão, segundo Deleuze, sempre em deslocamento uma sobre a outra, ou uma sob a outra.⁶⁵⁵ E nesse “duplo deslizamento”, introduzem-se em cada uma das séries disjunções múltiplas. O sentido possui, com isso, “duas faces, já que pertence simultaneamente às duas séries, mas que não se equilibram, não se juntam, não se emparelham nunca, uma vez que ele se acha sempre em desequilíbrio com relação a si mesmo”.⁶⁵⁶ O efeito dessa correlação dissimétrica é, não uma carência semântica (o não-senso), mas um excesso de sentidos, um proliferação indefinida e sem controle.

Na poesia de Murilo Mendes, a expressão do eu dilacerado implica na dilaceração do seu dizer e, por conseguinte, do poema. O anseio religioso é perturbado o tempo todo pelo erótico e este pressionado por aquele; a visão ética da história é complexificada pela visão messiânica, de modo que muitas vezes o castigo para aqueles que promovem o mal se estende para todos, porque todos estão no pecado; a angústia em face do mundo terreno contrasta com a ansiedade em relação ao que espera do outro lado da vida; o desejo de escapar para outro mundo conflita com o melhor explorar as potencialidades dele. Dilacerado, então, entre esses múltiplos e contrastantes lados, pontos de vista, dificilmente consegue o poeta e seu poema optar por ou realizar-se em apenas um deles. Todos esses sentidos avultam ao mesmo tempo, com um implicando no outro, um provocando desequilíbrios no outro. Com efeito, sua enunciação (a expressar sua constituição subjetiva) articula-se sempre em deslocamento por polos múltiplos, construindo-se o sentido do poema como efeito dessa oscilação.

⁶⁵³ “Mapa”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 117.

⁶⁵⁴ DELEUZE, 2015, p. 25.

⁶⁵⁵ DELEUZE, 2015, p. 42.

⁶⁵⁶ DELEUZE, 2015, p. 69.

Vejam os este que é um dos mais consagrados poemas de Murilo Mendes: “Os dos lados”, do primeiro livro do poeta. Nele, aparece bem manifesta essa dilaceração do ser do poeta em “lados” contrários: a contingência e a transcendência. Esses lados, no entanto, se espelham, se entrecruzam, com elementos de um projetando-se no outro. Fica o sujeito lírico na divisão permanente e o poema ressoando a agitação insolúvel:

Os dois lados

Deste lado tem meu corpo
tem o sonho
tem a minha namorada na janela
tem a rua gritando de luzes e movimentos
tem meu amor tão lento
tem o mundo batendo na minha memória
tem o caminho batendo pro trabalho.

Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida
tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas
tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão,
tem a morte, as colunas da ordem e da desordem.⁶⁵⁷

O poema se estrutura já por essa divisão entre os dois lados, com cada estrofe correspondendo a cada um. O pronome demonstrativo “este” indica ser o primeiro o plano imanente, o plano em que está o corpo, o sonho, o olhar libidinoso, a agitação urbana, o amor se fazendo, a memória, o trabalho. Na estrofe seguinte, o adjetivo “outro” faz pensar numa dimensão transcendente ou na propriamente poética, onde, então, o eu do sujeito se multiplica, abrindo-se a uma potencialidade significativa, onde a realização dos anseios subjetivos pode ser plena e onde se experimenta outras dualidades, como a da ordem e da desordem. Nesse par dialético inscreve-se o fundamento dessa poesia, que é o de, pela “bagunça”, promover uma transcendência, isto é, pela confrontação do sujeito consigo mesmo, com o mundo e com a linguagem suscitar a abertura da subjetividade lírica para um outro “lugar” de constituição.

A tensão entre a ordem e a desordem é, para Laís Corrêa de Araújo, o par dialético primordial da poética muriliana. Segundo ela, há sob o signo da “Desordem” uma índole dramática, e sob o da “Ordem” uma índole apaziguadora. A incidência, nos poemas murilianos, de constantes vocabulares relacionadas a esse par dialético fundamentaria, não só a concepção do homem e do mundo de Murilo, mas também a

⁶⁵⁷ “Os dois lados”, *Poemas*; MENDES, 1997a, p. 98.

“própria textura de sua linguagem, na inter-relação do real, do metafísico e do estético”.⁶⁵⁸ Conforme a comentadora, a carga maior de palavras que remetem ao senso dramático (de desordem e tensão) supõe uma sobrecarga da “atmosfera sensorial da realidade, presente no poema como violação constante da dimensionalidade mística e estética do homem”.⁶⁵⁹

Segundo Zygmunt Bauman, a existência moderna é fundada justamente sobre esses opostos (“ordem” e “desordem”). Em *Modernidade e ambivalência*, o sociólogo polonês traça um painel de como a luta pela ordem funda a sociedade moderna, enquanto que a cultura dessa mesma época, sob o signo da agitação e da turbulência, faz-lhe uma oposição intensa.⁶⁶⁰ A ordem seria o arquétipo de todas as outras tarefas colocadas ao homem moderno: nomear, classificar, definir, manipular, controlar; a desordem, por sua vez, seria o seu refugio: indefinibilidade, incoerência, incongruência, confusão, ambivalência. Um dos pontos de potencialidade da desordem está justamente no caráter polissêmico da linguagem.⁶⁶¹ A confusão de sentidos que aí se supõe demanda maior luta pela determinação, ao mesmo tempo em que a ela impõe todos os obstáculos. O caos funda uma existência não ordenada, que desafia a ordem controladora enquanto a perturba. Com efeito, acaba por ser essa ambivalência, essa convergência tensa entre as duas forças, “o produto final dos impulsos modernos”.⁶⁶²

Na poesia de Murilo Mendes, deparamos constantemente com uma forte ambivalência entre uma visão crítica (ordenadora) e uma visão alucinada (desordenadora) do mundo, que, assim, exprime o modo também ambivalente como se dá a relação do sujeito com a realidade: um operando sobre o outro, um afetando a constituição do outro. O veio libertador que essa poesia articula é, nesse sentido, a manifestação de todos os impulsos envolvidos no *páthos* subjetivo.

Isso é bem o que observamos em “A madrugada”, do livro *O visionário*. Nele, a articulação dos sentidos opera a partir de uma projeção do que devém de um polo, o da vigília, para o outro, o do sonho. Temos aí expressa uma agitação insolúvel, alimentada pelas sombras de um mundo que, mesmo quando parece superado, insiste em se fazer

⁶⁵⁸ ARAÚJO, 2000, p. 141.

⁶⁵⁹ ARAÚJO, 2000, p. 142.

⁶⁶⁰ BAUMAN, 1999, p. 15.

⁶⁶¹ BAUMAN, 1999, p. 21.

⁶⁶² BAUMAN, 1999, p. 21.

sensível. É que a realização plena de um “lado” implica no cumprimento do que do “outro” entrou na composição:

A madrugada

1

Dorme o gigante dos ventos
Enquanto a lua trabalha.
Beija teus seios devagar.
Vem por aqui, meu amor,
Os cavalos voadores são amigos,
Nos levarão para o deserto branco.

2

Quem foi que colocou
Uma pedra no meu sonho
E os maiôs não puderam sair?
Minha mão direita virou árvore,
Vêm aves da estratosfera me visitar.

3

Maria acorda, namorada morta,
Os clarins do Clube “Flor do Amor”
Estão chamando nós dois:
Que luzes, que flores, jazbande excelente!
Que corpos suados de tanto dançarem.

4

A guerra passou, passou a Razão,
Já podemos conversar com a Virgem Maria;
Convidemos Judas e o Máscara de Ferro
A passear de táxi à beira mar.
Podem-se tirar retratos elétricos
Que serão enviados a Saturno.

5

Estou esquecido das determinações do século.
Adeus máquina que móis minha tristeza:
Vou voltar para o seio da minha mulher pedra,
Ou então para mamãe água.⁶⁶³

Esse poema é marcado por uma fragmentariedade constitutiva, evidente já por sua divisão em cinco partes (que são, também, cinco estrofes). E observe-se como

⁶⁶³ “A madrugada”, *O visionário*; MENDES, 1997b, p. 220-221.

nenhuma delas se deduz da anterior; são pedaços de poemas, autônomos, porém inacabados, que se justapõem sem elementos que os liguem, a não ser a numeração e os espaços em branco da página. Estes e, também, os sentidos a ressoarem de cada parte fazem com que elas se atravessem, estabelecendo uma continuidade na descontinuidade. Mas, trata-se de uma continuidade não linear, mas sim incoerente e contrapontística. As partes ou estrofes mais se entrecruzam do que se sucedem. Esse efeito é inerente ao recurso da montagem, que, como dizia Eisenstein, desintegrando o acontecimento em diversos planos, imprimia na obra um senso de simultaneidade.⁶⁶⁴

Ainda segundo o cineasta russo, a montagem insere-se também dentro do plano (cinematográfico) – dentro do fragmento do poema, adaptando-se a colocação para a poesia –, esfacelando os limites das peças que o formam em séries de conflitos.⁶⁶⁵ É o que notamos no interior de cada estrofe desse poema de Murilo Mendes: a desconexão e os atravessamentos estão também marcados na estrutura dos versos e no encadeamento entre eles, na sintaxe e na compleição das imagens. Os cortes e lacunas de sentido (seja em *enjambements*, seja na relação entre orações coordenadas ou subordinadas sem uma relação lógica evidente) são expedientes recorrentes, com uma visão ou afirmação inesperada invadindo e recortando a sequência anterior.

Veja-se, a esse respeito, como a primeira estrofe é fragmentária e lacunar devido ao choque entre os versos e aos vazios sintáticos e semânticos: no primeiro verso, uma metáfora, de pouco valor descritivo e mais sugestivo, aponta para o “gigante dos ventos” (que pode ser o sol, o dia, ou o próprio universo) a dormir. Já o segundo verso, articulando-se por meio de um paralelismo sintático e semântico com o primeiro, apresenta a lua a trabalhar. O verso seguinte é ainda mais lacunar. Ele apresenta, agora, uma ação erótica (“Beija os teus seios”), mas não indica os sujeitos envolvidos nela. O verbo em terceira pessoa (“Beija”) não é conjugado a um sujeito, fazendo-se pensar que se trata do mesmo da oração anterior, a lua. As duas orações seriam coordenadas, mas o corte entre elas, através da divisão dos versos e do ponto final, mantém-nas em disjunção. Processo semelhante pode ser visto na terceira parte, na qual uma perspectiva inicial, que contém um sentido funesto, pela visão do espectro da namorada morta, é entrecortada pelos sons dos “clarins” do clube chamando para a festa. Vê-se que o

⁶⁶⁴ EISENSTEIN. In: CAMPOS, 1977, p. 177.

⁶⁶⁵ EISENSTEIN. In: CAMPOS, 1977, p. 177.

poema se forma, então, por uma cadeia de cortes e de choques, numa linha próxima da indicada por Antonio Candido a propósito de “O pastor pianista” (poema de *As metamorfoses*): envolvendo a divergência com a ruptura, para gerar um efeito de surpresa.

O aspecto da divergência fica patente, ainda, nos níveis vocabulares e na associação de imagens. Elementos contrastantes são postos em movimentos ou ações paralelas, assim fundando uma dinâmica de flutuações por diferentes planos. Nos dois primeiros versos, já temos esse jogo de contraposições: o sol, sugestivamente (pela metáfora do “gigante dos ventos”) contrasta com a lua; aquele situa o dia, esta a noite; aquele dorme, esta trabalha. Num jogo semântico ainda mais complexo, apoiado em um paradoxo sutil, o poema sugere que o “trabalho” da lua é despertar a amante do sujeito lírico para o sonho sonambúlico que o leva a um plano suspenso. O jogo de opostos continua com a caracterização desse espaço mágico aberto aos dois amantes: os “cavalos voadores” (metáfora que, por si, já é formada por uma junção insólita e tensa entre um sentido de densidade e outro de leveza⁶⁶⁶) os conduzirão ao “deserto branco”. Dois planos são aqui justapostos: um aéreo e vertical (o voar) e outro espesso e plano (o deserto), sendo que a este o adjetivo “branco” doa um sentido de transcendência.

Na segunda parte, temos a agudização do senso de divergência: do plano aéreo em que estávamos, na primeira parte, voltamos a um imanente, de pedras, árvores e aves vindas da estratosfera. O sujeito lírico agora se esbate contra uma força oculta que reprime seus impulsos, pondo uma pedra sobre seus sonhos, impedindo-os de “voarem”. Na parte seguinte, novos contrastes: entre as mulheres presentes (“Maria acorda, namorada morta”) e entre o tom fúnebre que marca a primeira estrofe e o festivo das demais, permeado de luzes, flores e o som de um jazzbande. Outra variação entre um senso de gravidade e o de iluminação domina na parte seguinte, em que o sujeito lírico vislumbra uma espécie de tempo pós-messiânico, erigido após (ou a partir) da guerra e da Razão, no qual ainda restam alguns elementos distintivos da modernidade. Essa nova realidade entrevista se fará aberta à frequência de figuras religiosas e escatológicas,

⁶⁶⁶ A imagem dos “cavalos voadores” merece uma pequena digressão quanto às suas associações simbólicas. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o cavalo figura, no imaginário de todos os povos, ligado às trevas do mundo ctônico. Quando associado a figuras lunares (tal como aparece no poema de Murilo Mendes), o cavalo é a força tenebrosa que “prosegue sempre, dentro de nós, sua corrida infernal” – daí ser, no registro psicanalista, o símbolo do “psiquismo inconsciente”. Já quando sob uma matriz uraniana e solar, ele representa “o instinto controlado, dominado, sublimado”. Nesta, o cavalo galopa às cegas e o cavaleiro é o que guia; naquela, é o cavaleiro que por sua vez se torna cego e o cavalo é que comanda, sendo o único capaz de “transportar impunemente as portas do mistério inacessível à razão”.

que terão, no lugar dos homens, as experiências mais prosaicas: “passear de táxi à beira-mar”, “tirar retratos elétricos”. Se nessa quarta parte, os “seres do outro mundo” são trazidos ao plano terreno, na quinta é o sujeito lírico que dá adeus à “máquina” da vida e, num “vou-me-emborismo” *à la* Bandeira, despede-se para uma realidade encantada, que em nada lembra aquela com que se abre o poema.

É apenas relacionando toda essa fragmentação na estrutura e o entrelaçamento confuso de referentes e imagens à dinâmica própria dos sonhos que notamos que essa composição, não apenas retrata, mas mimetiza um complexo de sonhos intranquilos tidos pelo sujeito numa madrugada.

O registro surrealista está aí implicado, não apenas pela atmosfera de fantasia noturna (“enquanto a lua trabalha”), mas por essa desconexão e esse atravessamento confuso mesmo das partes, à maneira como Breton, no *Manifesto surrealista*, caracterizava o sonho: “a memória arroga-se o direito de nele fazer cortes, de não levar em conta as transições, e de nos apresentar antes uma série de sonhos do que o sonho”.⁶⁶⁷ Entretanto, pode-se ver que os cortes não são apenas da memória, mas também da realidade, que se projeta no sonho e, por extensão, no poema através de feixes de sombra, que são os referentes negados, mas sugeridos, como: um “deserto negro” em contraste com o “branco” enunciado, um ser indistinto que colocou “uma pedra” no sonho do eu lírico, a “guerra”, a “razão”, as “determinações do século”.

Temos aí, então, um mundo onírico, mas sonambúlico, em que se entrelaçam visões de planos iluminados com resíduos de acontecimentos cujas marcas são indelévels. O poeta parece sonhar quase que no limite do sono, com o horror desesperado de acordar e, assim, voltar à “máquina” da realidade (que mói sua tristeza). A entrega total ao mundo onírico, enunciada ao final do poema, é, tal como Murilo Marcondes de Moura observa a respeito de outras duas composições de nosso autor (“Os amantes submarinos” e “Poema lírico”, ambos de *As metamorfoses*), *desesperada e paradoxal*: é que esse *tópos* harmônico é buscado como “resposta à negatividade do mundo”, e “tal resposta torna-se tão intransitiva que aquela intenção fica parcialmente frustrada”.⁶⁶⁸

Os marcadores dessa “paradoxalidade” estão inscritos na própria forma desarticulada do poema. O clima de “surrealidade quebrada” se engendra,

⁶⁶⁷ BRETON, 1985, p. 42.

⁶⁶⁸ MOURA, 1995, p. 94.

principalmente, a partir da estruturação fragmentária, patente não só em sua divisão em blocos estróficos numerados, mas, também, na desconexão que domina entre os versos e na sintaxe. Diferentemente, então, de como Murilo Marcondes lê os poemas murilianos – neles reconhecendo, inclusive com base no recurso da montagem, a articulação de um plano único, a objetivação de uma “totalidade harmônica” –, entendemos ser essa poética pautada num princípio *agônico*, com a desarticulação e a tensão entre suas partes compositivas manifestando o conflito entre o sujeito e o mundo. Tal como Friedrich observou a propósito das *Illuminations* de Rimbaud, o poeta não produz, aqui, tessitura de sentido completo, “mas, sim, fragmentos, linhas truncadas, imagens agudas, perceptíveis aos sentidos, mas irreais”.⁶⁶⁹

Nesse entrecruzamento tenso de elementos significantes de realidades díspares, o poema manifesta uma forte “sobrecarga” semântica, que exprime toda a perplexidade envolvida na visão de mundo do poeta. A experiência histórica e existencial se manifesta pelo signo da contradição, cuja constituição se dá no encontro tenso entre elementos de planos contrastantes. O jogo antitético, aqui, não permite o estabelecimento de uma realidade significada, mas o advento, num mesmo plano semântico, de fragmentos de realidades diversas, que exprimem, justamente, a confusão de sentidos implicados na experiência histórica e existencial. Nosso limite interpretativo vem a ser a confusão insolúvel de sentidos. Poderíamos dizer, então, lembrando palavras de Merquior, que o sentido último que o poema atinge é o da manifestação do *páthos* subjetivo do poeta, “em seu rosto ambivalente e em seu coração dilacerado de contrários”.⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ FRIEDRICH, 1978, p. 60.

⁶⁷⁰ MERQUIOR, 2013, p. 75.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, nesta tese, contribuir com uma compreensão crítica do que se apresenta como fundamental na constituição da poética multifacetada, complexa, irregular e tensa que Murilo Mendes desenvolve, na primeira etapa de sua produção. O senso de *agonia* (luta, conflito, antagonismo, de um lado; e, de outro, aflição, angústia, inquietação) foi o nosso principal operador de leitura, permitindo-nos problematizar o aspecto sensitivo e desarticulado dessa poesia em seu plano estético e de sentidos.

Como tentamos mostrar, a poética dos primeiros livros de Murilo Mendes – de *Poemas* (1930) a *As metamorfoses* (1938-1941) – tem como destaque a força que nela assumem os dilaceramentos da vida moderna, o intrincado de desejos e imprecações, bem como o transe entre delírios e crenças, o anseio do eterno e as amarras do mundo contingente. Trata-se, pois, de uma poética angustiada e febril, vibrando nos sentidos e fazendo vibrar a linguagem e a imaginação.

É, por isso, esta uma poética fundamentalmente agônica, voltada para a manifestação, sobretudo, da experiência conflituosa com o mundo moderno; de uma espiritualidade dispersa, em errância pelo mundo exterior e o interior; de uma relação ambígua com o divino; da insatisfação do poeta com sua própria poesia; e de um amor impossível, ou possível apenas enquanto incerto. E tais constantes temáticas se exprimem em um processo formal pautado na “tensão entre os contrários”: perspectivas distintas e opostas se confrontam embaralhando o conjunto de referências do poema e os elementos formais que o constituem. Assim é que, como pudemos mostrar, o sentido de “luta”, “confrontação”, está presente nessa poesia como fundamento mesmo de sua linguagem, da visão de mundo, como também da relação do sujeito lírico com Deus, consigo mesmo e com os outros.

Ao longo da pesquisa, buscamos identificar e avaliar os principais problemas relativos a esse senso de tensão e de desarticulação, em especial quanto ao domínio estético dessa poética. Assim, pudemos polemizar com a fortuna crítica do poeta, que tende, ou a apontar aspectos como a descontinuidade e a irregularidade como índices de descuido formal da parte do autor, ou a colocar por sobre as tensões e os contrastes um veio ordenador, um anseio de unidade que tudo concilia. O principal argumento crítico deste trabalho é de que, na poética muriliana, as tensões no plano da forma e no dos sentidos (a determinar a acuidade da descontinuidade e das ambivalências) vêm

justamente de um impasse inscrito no processo criativo: o impasse entre muitas vozes, discursos que permeiam a cabeça e as mãos do poeta e que, de tão fortes, não se deixam ser abrandados, submetidos a nenhum princípio ordenador.

Essa problematização, no entanto, só teria base se nos aparelhássemos teoricamente o máximo possível, já que a questão sempre fora de concepção (concepção do que deveria ser a arte, a poesia), ficando o poema sob sua sombra. Daí, uma das nossas grandes dificuldades: teríamos que nos colocar numa via teórica de difícil prospecção, encontrando nela justamente dois autores não muito fáceis de ler e de assimilar: Adorno e Wolfgang Iser. Esses dois autores nos davam a condição de pensar a fundo uma estética caucada na busca pela resolução dos impasses da obra, quando são justamente eles o fermento da criação.

De outro lado, tínhamos a ciência de que tal problematização da leitura recorrente e hegemônica de Murilo só teria sentido se apresentássemos uma outra via de compreensão: que é dessa poética como fundada sobre o agônico. Os riscos que corríamos, nesse percurso, eram ou de não conseguir oferecer uma leitura que se sustentasse (e que, por isso, não sustentasse nossa problematização) ou que ela caísse em um outro regime de determinação da poética muriliana, fazendo de *agôn* e seus sentidos um ponto-limite, castrador, dos ecos dessa poética. Procuramos, então, não submeter os poemas às teorias e conceitos articulados nas leituras. Acreditamos que o poema tem a chave de compreensão de si próprio em sua forma e naquilo mesmo que diz. Mas, a procura dessa “chave” é que exige, na maioria dos casos, uma clareira ou um direcionamento epistemológico ou didático, oferecido, quase sempre, pela abordagem teórica.

Assim, buscamos o apoio de diversos estudiosos de diversas áreas para desenvolver nossas abordagens. Octavio Paz, Hugo Friedrich e Michael Hamburger foram essenciais na aproximação com algumas das bases estéticas e contextuais da poesia moderna. Friedrich (que enseja sempre um aproveitamento polêmico) apresenta, em *Estrutura da lírica moderna*, uma linhagem de poetas que escreveram suas obras no universo de paradigmas e sentidos próximos dos que encontramos na poesia de Murilo Mendes em sua produção inicial: o principal deles seria a “tensão dissonante”, pela qual a obra poética se afirmaria como *agônica*.

Precisamos recorrer ao conceito bakhtiniano de polifonia, pensando-o até fora dos limites de seu teórico. Buscamos ver como na poesia de nosso autor, assim como no

romance moderno, ocorre um avultamento de vozes heterogêneas e contrárias, que, plivalentes, complexificam o universo enunciativo e a visão de mundo projetada. Essa consideração do texto poético como polifônico e dialógico teve como base a constituição de um sujeito múltiplo e desarticulado (porque “um amálgama de discursos que o formam”, como aponta Costa Lima) a expressar-se nos poemas murilianos. Vimos, então, como esse sujeito plural e dialógico funda um poema assim também caracterizado.

Daí, seguimos a mapear os discursos, as vozes a formarem o universo conceutivo e criativo de Murilo Mendes: sua colocação no complexo de experiências e registros poéticos da modernidade; o aproveitamento da “lição surrealista”; a promoção ao plano poético das especulações metafísicas que compõem a doutrina essencialista criada por Ismael Nery; os signos e símbolos da religiosidade cristã; as vozes intransigentes do desejo, quase sempre o desejo erótico. O ponto principal de nossa abordagem era a relação (que, a meu ver, é tensa, sem possibilidade de síntese) entre todas essas múltiplas e díspares perspectivas.

Mas, na abordagem de cada uma, pudemos ver como elas se constituem ou são exploradas por Murilo Mendes em sua face ambivalente, tensa e conflitiva. O radical senso de modernidade que distingue a poética muriliana teria como motor um forte “impulso revolucionário e crítico”, articulado pela poesia moderna desde Baudelaire e, principalmente, Rimbaud. Seguindo essa linhagem, deparamos com o Surrealismo, do qual Murilo Mendes apreenderia, não apenas o tratamento alucinado da linguagem, mas também a força crítica desse mesmo expediente, assim revelando em imagens oníricas o absurdo ou até o grotesco da realidade. Na consideração do Cristianismo expresso por Murilo Mendes em sua poesia, nos aproximamos da noção de “cristianismo agônico”, articulada por Miguel de Unamuno, em *La agonía del cristianismo*. O exercício da fé estaria o tempo todo emperrado na impossibilidade de escapar do plano terreno e na humanidade extrema do homem. Kierkegaard, com sua visão da fé como “luta existencial”, trouxe-nos também contribuições relevantes para a análise dessa religiosidade. Sua concepção do homem como “uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade” e a discordância que o pecado instaura nesta síntese, colocando o sujeito numa relação conflituosa consigo mesmo e com Deus, foi um dos pontos centrais de nossas leituras dos poemas murilianos.

Entre os elementos de gravidade do homem, que o prendem ao plano terreno e à sua humanidade, estaria justamente o desejo erótico, que, tortuoso por si mesmo, é vivido como dilacerante. A partir de Georges Bataille, em *O erotismo*, demos ênfase à dinâmica conflituosa que rege a relação entre o homem, seu desejo e os interditos colocados à sua realização, ou entre o sujeito lírico e sua amada, às vezes cruel e terna, ao mesmo tempo. Essas tensões levam à promoção de um desequilíbrio de dimensões existenciais e éticas, na poesia de Murilo Mendes, vindo a se achar o sujeito lírico dos poemas em face da própria destruição.

A esse jogo tenso de vozes e perspectivas correspondem, então, a confusão e a desarticulação que caracterizam o poema no plano imagético, no da sonoridade e dos ritmos e no da estrutura (sempre fragmentada e descontínua), mais analisados no capítulo final. Teríamos, aqui, conforme tentamos mostrar, a manifestação do domínio do conflituoso no horizonte estético do poema: os elementos formais põem-se em constante e intensa dispersão, promovendo a sensação de um “caos tumultuário” e assumindo um forte senso de indeterminação. Provocamos, aí, o entendimento de que aspectos como a dissonância, a irregularidade, a desconexão, a contradição (tanto rechaçados ou vistos como negativos pelos críticos do poeta) constituem índices de um outro registro estético, uma outra beleza, capaz de trazer ao nível da expressão as determinantes da experiência expressa. A dilaceração do poema estaria em relação, portanto, com a dilaceração da experiência existencial e da histórica, e, por conseguinte, da experiência estética (esta realizada sempre nos limites daquelas).

Finalizamos estas considerações dizendo o quanto desejamos que a poesia de Murilo Mendes avulte justamente nesse seu olhar tenso para as questões de nossa existência. E que quem vier a ler ou consultar esta Tese, seja para os fins que for, se sinta instigado o bastante a ponto de buscar conhecer melhor a obra de nosso autor, e, quem sabe, escrever sobre ela outro estudo, ultrapassando os limites deste, refutando-o, reafirmando-o ou redimensionando-o, numa nova e mais surpreendente perspectiva. Cabe-nos frisar, ainda, que esta pesquisa buscou abranger e interpretar a multiplicidade de vozes e de corpos que se dizem e se desdizem na poesia muriliana. O que significa que há muitos outros sentidos, muitos outros aspectos sendo produzidos por eles, em seus intermináveis planos de choques e entrecruzamentos.

REFERÊNCIAS

1. De Murilo Mendes:

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

MENDES, Murilo (1997a). *Poemas* (1930). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 83-124.

MENDES, Murilo (1997, b). *O visionário* (1930-1933). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 195-242.

MENDES, Murilo (1997c). *Tempo e eternidade* (1934). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 243-262.

MENDES, Murilo (1997d). *A poesia em pânico* (1936-1937). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 283-310.

MENDES, Murilo (1997e). *As metamorfoses* (1938-1941). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 311-371.

MENDES, Murilo (1997f). *Poesia liberdade* (1943-1945). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 399-439.

MENDES, Murilo (1997g). *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 455-540.

MENDES, Murilo (1997h). *Tempo espanhol* (1955-1958). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 575-621.

MENDES, Murilo (1997i). *Convergência* (1963-1966). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 623-740.

MENDES, Murilo (1997j). *A idade do serrote* (1965-1966). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 893-975.

MENDES, Murilo (1997k). *Poliedro* (1965-1966). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 977-1049.

MENDES, Murilo (1997l). *Retratos relâmpago* (1965-1974). In: *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 1193-1295.

MENDES, Murilo (2001). Lição de poesia. Entrevista a Homero Sena. In: J. C. Guimarães (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/ UFJF, pp. 101-109.

MENDES, Murilo: Toda boa e autêntica poesia é de vanguarda. Entrevista a Vera Pereira. GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de

Fora: CEMM/ UFJF, 2001, pp. 114-116.

MENDES, Murilo. A poesia e o nosso tempo. In: *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp. 248-256.

MENDES, Murilo. Microdefinição do autor. In: *Poliedro: Roma 1965/1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 09-12.

2. Sobre Murilo Mendes:

AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*. São Paulo, SP: Editora Unesp; Juiz de Fora, MG: Museu de Arte Murilo Mendes, 2013.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 27-48.

ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: *O empalhador de passarinho*. 4ª ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 200, pp. 49-56.

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

ARRIGUCCI JR., Davi. Entre amigos. In: M. Mendes. *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996, pp. 09-20.

ARRIGUCCI JR., Davi. Arquitetura da memória. In: *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000, pp. 91-150.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação de Murilo Mendes. In: M. Mendes. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 34-37.

BOSI, Alfredo. Murilo Mendes. In: *História concisa da Literatura Brasileira*. 50ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2015, pp. 477-482.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: *Metalinguagem e outras metas*. Ensaios de Teoria e Crítica Literária. 4ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, pp. 65-75.

CANDIDO, Antonio. Pastor pianista/ pianista pastor. In: *Na sala de aula: cadernos de análise literária*. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005, pp. 81-95.

CANDIDO, Antonio. O lúcido visionário. In: J. C. Guimarães (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/ UFJF, 2001, pp. 15-16.

CARDOSO, Lúcio. "A poesia em pânico". *O jornal*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1939. S.I.

COSTA LIMA, Luiz. Tríptico sobre Murilo Mendes. In: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, pp. 71-109.

FRIAS, Joana Matos. A poética essencialista de Murilo Mendes. In: *Línguas e Literaturas*. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, XVII, 2000, pp. 287-305.

FRIAS, Joana Matos. O surrealismo “lúcido” de Murilo Mendes. In: *Remate de Males*. Vol. 21, Campinas, 2001, pp. 63-93.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Casas da memória: figurações da cidade em Murilo Mendes. In: *Léguas e meia*: Revista de Literatura e Diversidade Cultural. Feira de Santana, v. 4, nº 3, 2005, p. 91-105.

FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. De como a gênese pessoal repete o Gênesis Bíblico ou da serventia de uma ideia fixa na lírica de Murilo Mendes. In: *Gláuks*: Revista de letras e arte. Vol. 1, n. 1. Viçosa, MG, 1996, p. 143-158.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes: a invenção do contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/ Conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuição de papeis: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/ UFJF, 2001.

LEITE, Sebastião Uchoa. A meta múltipla de Murilo Mendes. In: *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 61-72.

LINS, Álvaro. Murilo Mendes: o positivo e o negativo na originalidade. In: *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da Literatura Brasileira – ensaios e estudos – 1940-1960*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, pp. 46-50.

LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes: poeta e prosador*. São Paulo: EDUC; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001.

MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: A. Pizarro (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, pp. 319-333.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Entre o divino e o humano: poesia em pânico. In: *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, pp. 159-190.

MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: M. Mendes. *Antologia poética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fontana; Brasília: INL, 1976, pp. xi-xxii.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: M. MENDES. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 11-21.

MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes: ou a poética do visionário. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3ª ed. São Paulo: É Realizações, 2013, pp. 71-90.

MERQUIOR, José Guilherme. O “texto délfico” de Murilo Mendes. In: M. Mendes. *Poliedro*: Roma 1965/66. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 221-232.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico: 1940-1943*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1944, pp. 39-46.

MOISÉS, Massaud (2001). Compreensão de Murilo Mendes. In: *Revista Brasileira*. Fase VII, out-nov-dez., 2001. Ano VIII. Nº 29, pp. 13-21.

MORAES, Milene. A convergência poética de Murilo Mendes. In: *ReVeLe*, nº 2. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, jan., 2011, pp. 01-14.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Giordano, 1995.

MOURA, Murilo Marcondes de. As passagens do poeta. In: M. Mendes. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 262-272.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: M. Mendes, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, pp. 23-31.

SANTIAGO, Silviano. Poesia fusão: catolicismo primitivo/ mentalidade moderna. In: M. Mendes. *Poemas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 91-124.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin, Murilo, prosa/ poesia. In: *Revista de Estudos Avançados*, nº 12, vol. 32, 1998, pp. 75-81.

STERZI, Eduardo. Murilo Mendes: a aura, o choque, o sublime. In: *Revista Literatura e Autoritarismo*. Dossiê nº 5: Walter Benjamin e a Literatura Brasileira. Santa Maria, RS: Universidade Federal de Santa Maria, 2008, pp. 49-84.

3. Obras de Referência

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al]. 28ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Agon. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objectiva. 2001, p. 117.

MACHADO, José Pedro. Agon; Agonia. In: *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa; São Paulo: Editorial Confluência; Livros Horizonte, 1967, pp. 147-148.

SMITH, William. Berenice. In: *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1884, p. 41.

4. Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W.. *Kierkegaard: construção do estético*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ADORNO, Theodor W.. *Filosofia da nova música*. Tradução de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ADORNO, Theodor W.. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 65-89.

ADORNO, Theodor W.. Revendo o Surrealismo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 135-140.

ADORNO, Theodor W.. *Teoria Estética*. 2ª ed. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. *Confissões*. Trad. Maria Luiz Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

AGOSTINHO, Santo Bispo de Hipona. *A cidade de Deus: contra os pagãos*. Parte II. Tradução de Oscar Paes Leme. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

ALMEIDA, Rogério M. de. *Eros e Tânatos: a vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ALONSO, Damaso. *Poesia espanhola: ensayo de metodos y limites estilísticos*. Madrid: Biblioteca Romanica Hispanica; Editorial Gregos, 1950.

ALCIDES, Sérgio [2002]. Melancolia “gauche” na vida. In: R. Damazio (org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco, pp. 29-42.

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974.

ANDRADE, Mário. *A escrava que não é Isaura*. In: *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond (2010a). *José*. In: *Nova reunião: 23 livros de poesia*, vol. 01. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, pp. 111-136.

ANDRADE, Carlos Drummond (2010b). *A rosa do povo*. In: *Nova reunião: 23 livros de poesia*, vol. 01. 3ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, pp.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. Imagem onírica e imagem dialética em Walter Benjamin. In: *Memória e consciência histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2006, v.1, pp. 135-160.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Translated by Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: GM Flammarion, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna*. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução de Gilson Mauritu Santos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 21-36. (Obras escolhidas. Vol. 1)

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 123-128. (Obras escolhidas vol. 1)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 179-212. (Obras escolhidas vol. 1)

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias.

São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: FECOMEX, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral – 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa: (arqueologia da ficção)*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CAMILO, Vagner. Figurações espaciais e mapeamentos na lírica social de Drummond. In: *ReDObRa*, vol. 13, 2014, pp. 35-66.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 219-240.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 69-99.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014, pp. 117-145.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Pucheu. In: *Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano IX, nº 11, 2004, pp. 165-177.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2ª ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema: Antônio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DAMAZIO, Reynaldo (Org.). *Drummond revisitado*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo Perspectiva, 2015.
- DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII)*. Tradução de Álvaro Lorencini. 2 vols. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- DUROZOI, Gérard e LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo*. Coimbra: Almedina, 1972.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- EHRMANN, Jacques; LEWIS, Cathy; LEWIS, Phil. Homo Ludens Revisited. In: *Yale French Studies*, nº 41, Game, Play, Literature, 1968, pp. 31-57.
- ELIOT, T. S. Sweeney Agonistes. In: *The complet Poems and Plays: 1909-1950*. San Diego; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1952.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. São Paulo: Editora Artenova, 1972.
- EISENSSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: H. Campos (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, pp. 163-185.
- FARAGO, France. *Compreender Kierkegaard*. Tradução de Ephraim F. Alves. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FÉRAL, Cláudia Manoel Rached. *O agon na poética aristofânica: diversidade da forma e do conteúdo*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista- UNESP, Araraquara, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. Siva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. “¿Para qué ser poeta?”. In.: *Sendas perdidas: Holzwege*. Traducción de José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960, pp. 224-268.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914/1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. Tradução de Luiz Costa Lima. In: L. Costa Lima (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp. 105-118.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do Efeito Estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. Vol. I.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do Rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*. In: *Diário de um sedutor; temor e tremor; O desespero humano*. Tradução Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1979. pp. 187-279.

KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

KIERKEGAARD, Sören. *Pós-escrito às Migalhas Filosóficas*. Vol. II. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls e Marília Murta de Almeida. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o modernismo em 30. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, pp. 55-72.
- LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LUNGSTRUM, Janet; SAUER, Elizabeth. Creative Agonistics: an Introduction. In: LUNGSTRUM, Janet; SAUER, Elizabeth (Org.). *Agonistics: Arenas of creative contest*. New York: State University of New York Press, 1997, p. 01-32.
- MANDOLFO, Rodolfo. *O pensamento antigo: história da filosofia greco-romana*. Tradução de Lycurgo Gomes da Motta. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1971.
- MATTAR, Denise. Ismael Nery: um mito. In: *Ismael Nery: em busca da essência*. Catálogo de Exposição de 28 de outubro a 12 de dezembro de 2015. São Paulo: Almeida e Dale, 2015, pp. 02-18.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II: épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris: Le Chemin, 1970.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. In: *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2002.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. 5. ed. Cotia : Ateliê, 2004.
- NUNES, Benedito. Estética e correntes do Modernismo. In: A. Ávila (Org.). *O modernismo*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, pp. 39-53.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Nova cultural, 1988.
- PAZ, Octavio (1999a). *El arco y la lira*. In: *Obras completas I. La casa de la presencia: poesía e historia*. 2ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores, pp. 35-361.
- PAZ, Octavio (1999b). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. In: *Obras completas I. La casa de la presencia: poesía e historia*. 2ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores, pp. 399-594.

PAZ, Octavio (1999c). *La otra voz: poesía y fin de siglo*. In: *Obras completas I. La casa de la presencia: poesía e historia*. 2ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de lectores, pp. 597-706.

PEREIRA, Paulo. “As dobras da melancolia – o imaginário barroco português”. In: A. Ávila (Org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, pp.

PLATÃO, *Diálogos*. Tradução e notas de José Cavalcante e Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva Ramos. O Modernismo na poesia. In: A. Coutinho. *A Literatura no Brasil*. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997, pp. 43-229.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.

RICOEUR, Paul. Kierkegaard e o mal. In: *Leituras 2: a região dos filósofos*. Tradução de Marcelo Perine e Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 1966, pp. 15-27.

RICOEUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2015.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies*. 25ª ed. Paris: Mercvire de France, 1938.

RIMBAUD, Arthur. *A correspondência de Arthur Rimbaud*. Tradução de Alexandre Ribondi. Porto Alegre: L&PM Editores, 1983.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno; Poemas escolhidos; A carta do vidente*. Tradução e organização de Daniel Fresnot. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

SAUER, Elizabeth. The partial song of Satanic Anti-Creation: Milton's Discourses of the divided self. In: LUNGSTRUM, Janet; SAUER, Elizabeth (Org.). *Agonistics: Arenas of creative contest*. New York: State University of New York Press, 1997, p. 226-239.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos a modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

TERESA DE JESUS, Santa. *Livro da vida: Tomo I*. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 1935.

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. 6ª ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1964.

UNAMUNO, Miguel de. *La agonía del cristianismo*. Barcelona: Editorial AHR, 1966.

WETZEL, James. *Compreender Agostinho*. Tradução de Caesar Souza. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WILLER, Cláudio. Prefácio. In: A. Breton. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, pp. 09-21.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a poesia imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. 4ª ed. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1996.

YEATS, W. B. “Her Dream”. In: *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Wordsworth Poetry Library, 1994, p. 224.

5. Referências em meios eletrônicos

“Agon”. In: *Wiktionary*. Acesso em: 13 de junho de 2018. Disponível em: https://en.wiktionary.org/wiki/%E1%BC%84%CE%B3%CF%89#Ancient_Greek

“Aquila Constellation”. In: *Constellation Guide*. Disponível em: <http://www.constellation-guide.com/constellation-list/aquila-constellation/>. Acesso em 17 de julho de 2018.

“Clotilde”. In: *Wiktionary*. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/Clotilde>. Acesso em 17 de julho de 2018.

“Regina”. In: *Wiktionary*. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/Regina>. Acesso em 17 de julho de 2018.