

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**JOÃO PAULO DE OLIVEIRA LIMA**

**MODULAÇÕES DE IMAGENS DA HISTÓRIA NA POESIA DE MURILO**  
**MENDES**

**FORTALEZA**  
**2011**

JOÃO PAULO DE OLIVEIRA LIMA

**MODULAÇÕES DE IMAGENS DA HISTÓRIA NA POESIA DE MURILO  
MENDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Professora Dra. Irenísia Torres de Oliveira.

**FORTALEZA  
2011**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- L698m      Lima, João Paulo de Oliveira.  
              Modulações de imagens da história na poesia de Murilo Mendes / João Paulo de Oliveira Lima. –  
              2011.  
              117 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento  
              de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.  
              Área de Concentração: Literatura.  
              Orientação: Profa. Dra. Irenisia Torres de Oliveira.
- 1.Mendes,Murilo,1901-1975.História do Brasil – Crítica e interpretação. 2.Mendes,Murilo,1901-  
              1975.Poesia liberdade – Crítica e interpretação. 3.Imagem(Psicologia) na literatura. 4.Literatura e  
              história. 5.Poesia brasileira – Séc. XX. I.Título.

JOÃO PAULO DE OLIVEIRA LIMA

MODULAÇÕES DE IMAGENS DA HISTÓRIA NA POESIA DE MURILO  
MENDES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

---

Dr<sup>a</sup>. Sarah Diva da Silva Ipiranga – 1<sup>a</sup> examinadora

---

Dr. Marcelo Almeida Peloggio - 2<sup>o</sup> examinador

---

Dr<sup>a</sup>. Irenisia Torres de Oliveira – Orientadora (UFC)

FORTALEZA  
2011

Às pessoas certas que estiveram nos momentos incertos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, absolutamente,

A meus pais pelo amor transparente e pela dignidade humana que me deram,

A meus irmãos que me ajudaram a estar aqui, principalmente à Fátima, pelo seu coração “materno” de irmã,

À professora Irenísia Torres pela sensatez nas orientações e responsabilidade de se fazer presente sempre,

Aos membros da banca, pela gentileza de aceitarem o convite e por colaborarem no aperfeiçoamento deste trabalho,

à amiga Benigna Lessa por me inspirar na escolha de um dos livros do poeta,

às amigas Cristiane Portela, pelo acolhimento providencial num instante turbulento,

À Érika Menezes pelos momentos de escapismo, essenciais para sermos felizes,

À Thatiane Paiva, por se tornar indefinível em nossa amizade duradoura,

Aos amigos da Dança que em movimentos escrevem comigo outra poesia,

À Valéria Pinheiro pelas paixões, amores e outras informalidades conversadas em poemas,

A Murilo Mendes, agradecimento póstumo, pela descoberta de sua poesia que me ajuda a vislumbar-me com a vida,

À equipe do Centro de Estudos Murilo Mendes, da UFJF, pela presteza no compartilhamento de informações.

À FUNCAP pelo apoio financeiro que possibilitou esse estudo.

“O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés.”

Walter Benjamin

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo abordar as relações entre imagem e história na poesia de Murilo Mendes. Essa tarefa de interpretação engloba dois livros do autor: um de chave mais satírica, *História do Brasil* (1932), cuja linguagem reconstrói o passado brasileiro pela veia humorística, outro de chave mais surrealista *Poesia Liberdade* (1943-45), em que o lirismo desencantado com o mundo e sua história compõe a atmosfera do livro. Em ambos, se constata como o poeta faz uso dos elementos acima e como se modulam suas imagens poéticas em toda a sua obra. Tais modulações refletem sempre a relação indivíduo-sociedade, poeta-mundo, trazidas como embates para dentro do texto poético. O primeiro capítulo apresentará ao leitor os posicionamentos da crítica brasileira ante a obra muriliana e como ao longo de décadas essa crítica enriqueceu os estudos sobre essa poética. Além disso, ajudar-nos-á a encontrar um lugar para a leitura por nós proposta e somará alguns pontos em comum ou divergentes entre os autores. Desse modo, nossa análise se compõe não apenas de um estudo analítico que parte do estudo crítico sobre o poeta, mas também da própria obra e como ela resolve dentro de si uma solução estética para as questões da lírica e da sociedade.

Palavras-chave: Imagem. História. Poesia. Crítica.



## RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo evaluar la relación entre la imagen y la historia en la poesía de Murilo Mendes. Esta tarea de interpretación implica dos libros del autor, uno de clave satírica, *História do Brasil* (1933), cuyo lenguaje reconstruye el pasado brasileño por una vena humorística, otro de clave más surrealista, *Poesia Liberdade* (1943-45), en el cual un lirismo desencantado con el mundo y su historia compone la atmósfera de todo el libro. En ambos, se averigua como el poeta hace uso de los elementos anteriores y como modula sus imágenes poéticas en toda su obra. Estas modulaciones siempre reflejan la relación entre individuo y sociedad, poeta y mundo, puestas como embates considerables dentro del texto poético muriliano. El primer capítulo introduce al lector algunas opiniones de la crítica brasileña frente a esa poesía y de qué manera a lo largo de décadas se ha desarrollado los estudios críticos de esta obra. Además, nos ayudará a encontrar un lugar para nuestra propuesta de lectura y añadir algunos puntos comunes o distintos entre los autores. Por lo tanto, nuestro análisis se compone no sólo de un estudio analítico que parte del estudio crítico del poeta, sino también de la propia obra y cómo resuelve dentro de sí misma una solución estética a los temas de la lírica y de la sociedad.

Palabras-Claves: Imagen. Historia. Poesía. Crítica.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>2 A CRÍTICA BRASILEIRA E A OBRA DE MURILO MENDES.....</b>	<b>12</b>
2.1 MURILO E A PRIMEIRA CRÍTICA MODERNA.....	19
2.2 MERQUIOR E SUA CRÍTICA MURILOSCÓPICA.....	23
2.3 A CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO E DAVI ARRIGUCCI JR. SOBRE MURILO MENDES .....	26
2.4 UM ESTUDO SOBRE A TOTALIDADE NA POESIA MURILIANA.....	34
2.5 MURILO E A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA.....	40
<b>3 AS IMAGENS DA HISTÓRIA DO BRASIL FORA DO LUGAR.....</b>	<b>43</b>
3.1 A SÁTIRA INCONTIDA DA HISTÓRIA DO BRASIL.....	55
<b>4 IMAGEM E HISTÓRIA NA POESIA LIBERDADE DE MURILO MENDES..</b>	<b>67</b>
4.1 JANELA DO CAOS: uma visão delineada e panorâmica da história.....	87
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>100</b>
<b>6 REFERÊNCIAS .....</b>	<b>103</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O estudo que aqui propomos tem por objetivo abordar relações entre literatura, imagem e história na obra de Murilo Mendes. Escolhemos este autor pelo modo diferenciado de tratar essas questões através de perspectivas e formas literárias singulares no contexto do Modernismo brasileiro. Sua vasta obra, quase sempre em versos, oferece-nos possíveis e densos diálogos entre a elaboração da imagem poética e a História, desdobrando-se ora em linguagem satírica ora em contemplação e desencanto do mundo.

A partir da crítica de Luciana Stegagno Picchio, tivemos nossa primeira decisão sobre que rumos tomaríamos no nosso estudo e o que poderíamos acrescentar aos estudos já existentes. O primeiro capítulo busca apresentar parte da fortuna crítica do autor, recortando alguns estudos que nos pareceram relevantes para aproximação ou divergência com nossa pesquisa. Naturalmente, a escolha dos críticos do autor é um recorte feito em uma numerosa fortuna já publicada e que procura abarcar diferentes períodos da vida e obra do poeta. Por esse motivo, autores como Mário de Andrade aparecem como forma de análise sobre a recepção dos primeiros livros de Murilo. Em seguida, José Guilherme Merquior, com uma crítica panorâmica, sintetiza pontos nevrálgicos sobre as últimas edições do autor em vida e nos apresenta características que até hoje norteiam as pesquisas sobre essa obra poética.

Detemo-nos também em mais dois autores, comentados a seguir, que se aproximam deste trabalho no modo analítico de sua crítica, centralizada no poema, e apontam relações que se constroem entre composição poética, história e sociedade.

Com Murilo Marcondes Moura, nosso estudo traz uma crítica que recentemente se tornou material crítico imprescindível para as investigações sobre a poesia muriliana. Por meio de um estudo mais analítico e acadêmico, Marcondes Moura se volta para alguns traços mais específicos de livros do autor e seu ideário de poesia. A poesia como totalidade e a sua assombração diante das soluções bélicas do século vinte são temas centrais dessa crítica e se aproximam também de nossa escolha dos textos a serem estudados: *Poesia Liberdade* (1994) e *Janela do Caos* (1994), respectivamente. Nosso estudo sobre o livro e o poema tenta mostrar de que modo os versos se alinhavam num todo temático, tomando as imagens da guerra e seus

terrores e confrontando o individuo consigo mesmo e com sua própria história. Identificamos que o poeta para Murilo oscila entre um eu sem consolo e um outro outro que busca na poesia e nas artes a esperança da remissão e da redenção de um mundo fragmentado.

Por último, ainda nesse capítulo, abordamos o trabalho crítico mais contemporâneo desenvolvido por Walmir de Sousa, numa tese de doutorado defendida na área de História, no ano de 2006. Nesse estudo se estabelece um diálogo entre *Contemplação de Ouro Preto* e *História do Brasil*. Em ambos, a história brasileira é motivo central, mas toma formas diferentes, seja no humor ou no que tem de mais memorialista. O estudo do crítico Walmir de Sousa nos pareceu importante por elaborar uma leitura de *História do Brasil* e o modo como Murilo concilia o riso e a sátira com a narração de nossa história. Portanto, dialoga com a desconstrução que apontamos em nosso estudo do que a poesia interfere quando lança seu olhar diferente sobre a história e seus personagens “oficializados”.

Nos capítulos seguintes, dedicamos uma leitura a dois livros do autor que, para a leitura aqui proposta, tornam-se importantes como fontes das modulações de imagens da história na obra do poeta. Neles, vemos quais matizes e sob quais perspectivas o poeta, em diferentes períodos de sua obra, apresenta uma poesia que escarneia ou lastima diante dos fatos históricos nacionais ou universais. O eu-lírico aparece na obra do autor, em *História do Brasil*, quase como um cronista ou historiador, que entrelaça nossas imagens fossilizadas dos acontecimentos e personalidades sérios da memória brasileira e recompõe pela veia poético-satírica os fatos, os quais por sua vez tomam uma realidade diferenciada no texto poético.

Em *Poesia Liberdade* (1994), essas imagens são trespassadas por outros estados do eu-lírico que oscilam entre a desolação ou desconsolo e a expectativa de reformulação da história em que poesia e arte se façam recondutores do mundo. O livro é carregado de imagens poéticas herméticas e fortemente influenciado pelo Surrealismo daquele período. Desse modo decidimos pela visão de Walter Benjamin sobre o ideário surrealista e as mudanças que ele sofre em diferentes momentos e lugares, para daí retirar o que é peculiar nas imagens oníricas de Murilo Mendes.

A conjunção de um estudo analítico e comparado das obras aqui tratadas compõe nossa proposta e distingue essa pesquisa de outros estudos universitários já realizados. A importância do nosso estudo se faz também pela necessidade de enriquecimento da fortuna crítica de Murilo Mendes. Sua poética definida como encrespada e múltipla nos proporciona um aprofundamento da compreensão do texto poético e da construção de um projeto literário fecundo em que o poeta surge como indivíduo e artista engajado em seu momento histórico.

## 2 A CRÍTICA BRASILEIRA E A OBRA DE MURILO MENDES

[...] ao julgamento de uma obra, cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas, ver enfim até que ponto a imaginação e a verdade conferenciam para aquela produção. Deste modo as conclusões do crítico servem tanto à obra concluída, como à obra em embrião. Crítica é análise — a crítica que não analisa é a mais cômoda, mas não pode pretender a ser fecunda. (ASSIS, 1994, p.3).

A crítica brasileira tem assumido Murilo Mendes como um dos mais altos poetas da modernidade e um dos principais líricos brasileiros. Apesar do poeta ter sido “engavetado” (DRUMMOND, 1972) durante algum tempo e os leitores, até mesmo acadêmicos, terem esquecido ou ignorado sua produção poética, desde a primeira edição de *Poemas* (1930), escritores e críticos contemporâneos seus já o consideravam pronto e moderníssimo.

Entre a leva de grandes autores e conceituados críticos que teceram comentários sobre a literatura muriliana, podemos citar Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Haroldo de Campos e Antonio Candido, nomes que nos apontam para uma considerável importância e relevância da obra do poeta no cenário da literatura brasileira moderna. Esses críticos, entre outros que ainda citaremos, formam parte das referências bibliográficas obrigatórias nas pesquisas sobre Murilo Mendes.

Um poeta, acima de tudo, um bom poeta, pode-se dizer, é aquele que traz ao seu tempo uma interferência e certa novidade aos modelos e modos de perceber e conceber o material artístico, no caso de Murilo, a poesia. Na década de trinta do século vinte, a explosão das vanguardas e o choque de manifestações artísticas lideravam os pensamentos. A inovação de técnicas e pensamentos vanguardistas sobre a arte perdurava ou já se ressentia de reflexões sobre si mesma. Porém, o surgimento de obras de novos autores, fossem poetas ou prosadores na literatura brasileira, começava a reforçar uma inquietude e uma forte

insatisfação que acometia o modernismo brasileiro. Não mais o rompimento com o tradicionalismo e os modelos clássicos de composição artística era o que motivava os escritores a trazer a suas obras um experimentalismo com certo tom de anarquismo. A busca de uma linguagem mais brasileira, de uma arte ufanista, mas dessa vez digerida junto às influências da arte européia, tinha conquistado um espaço na literatura local.

Em que pese sua carga subversiva, o conjunto da obra muriliana se insere no composto moderno sem propor-se a romper com o passado. O Modernismo, como conjunto de tendências artístico-literárias, questionou grande parte da tradição literária ocidental, ao mesmo tempo que fez uma reinterpretação social, política e cultural do acumulado ao longo dos séculos, pois essa tradição já não dava conta de toda a gama de culturas existentes no mundo. No caso do Brasil o processo de releituras dos paradigmas literários provocou rachaduras na tradição artística, acompanhando o que acontecia na Europa.

Com Murilo Mendes não foi diferente, sua obra incursiona num mundo já abalado pelas efervescências do momento e revela um poeta que dialoga com a realidade e a subverte pelo material poético. Nasce uma literatura que se alimenta inicialmente de uma ironia ácida, de uma irreverência cética e um lirismo desencantado com o mundo. Mas não só aí podemos ancorar para ler a obra deste mineiro. A sua lírica se influencia continuamente por temas, motivações artísticas, ideológico-religiosas, de influências de diferentes vanguardas que nos permite aportar em diferentes momentos de uma lírica impulsionada e ansiosa de uma “liberdade total” no compor. (ARAÚJO, 2000).

Para nossa pesquisa, fez-se necessário e importante reunir a nossa análise uma parte do material já existente que buscou, como nós mesmos, desenvolver uma leitura crítica sobre a obra do poeta, permitindo-nos enriquecer e contribuir com a fortuna crítica escrita até o momento. Não intencionamos uma contraposição ao trabalho da crítica séria que construiu em algumas décadas um olhar sobre a arquitetura poética de Murilo Mendes. Pelo contrário, nosso trabalho faz-se de lacunas deixadas por essas críticas que nos motivaram a encontrar um outro espaço de interpretação dessa obra e reconhecê-la como uma manifestação fecunda da lírica brasileira. Além disso, a obra muriliana promoveu desde sua aparição uma fortuna crítica contínua, hoje ainda mais, porque somada aos estudos acadêmicos das universidades

brasileiras e outras estrangeiras. Ou seja, é de fundamental importância, para nós, esclarecer que nosso trabalho acontece como uma leitura resultante de uma pesquisa alargada desde 2003, quando tivemos o primeiro contato com essa lírica, depois amadurecida junto aos estudos que se foram acumulando ao longo dos últimos dois anos.

Nosso interesse neste estudo sobre uma parte da obra de Murilo Mendes se apóia na percepção de suas composições líricas como experiências literárias que trazem consigo o que há de mais forte no trabalho poético, a sua relação e a conjunção de elementos diversos de dentro e de fora da literatura que se amalgamam e dão forma a algo que consideramos ser artístico e peculiar a um poeta que se confrontou sempre com o informe, com a liberdade de composição, com a atualização do poeta frente à própria poesia e o que ela responde ou diz ao mundo que habita. Enfim, a busca do “sentimento íntimo” de que nos falou Machado de Assis no seu Ideal do crítico. Por isso nossa necessidade de extrair, de dentro do próprio poema, esses lugares de tensão e silêncio que fazem da obra literária uma realidade sólida e plural, que pode a todo instante receber e abrir olhares sobre ela mesma, questionando ou afirmando-a como tal.

A tendência costumeira da crítica brasileira foi dividir a obra do autor em fases, o que nos parece uma falha, já que para o próprio artista sua literatura se ressentia de uma revisão contínua, por esse motivo, despreocupada com qualquer acréscimo, subtração ou alteração dos próprios poemas de acordo com a influência ou ideário do autor no momento em que a escreve ou a reedita. Dividir essa obra é causar fraturas num projeto literário de um autor moderno, cuja característica peculiar é a de deixar-se atingir pelas mais diversas tendências. É assim que se comporta a obra de Murilo, contaminada pela anarquia e sarcasmo dos primeiros modernos e uma contemplação mais contida e reflexiva do mundo e da própria arte. Franco (2001, p.13) em *Murilo Mendes: pânico e flor* observou essa tendência da crítica na análise da obra do poeta:

A crítica costuma ratificar a divisão da obra de Murilo Mendes em uma primeira etapa de transfiguração do real, ditada pela forte influência do real, ditada pela forte influência de procedimentos surrealistas e sublinhada pela intenção de doutrinação religiosa; e uma posterior de maior atenção ao significante como material de manipulação por excelência, empenhada na representação do real. O poeta teria



então se voltado ao concreto da palavra e ao espelhamento do mundo, passando, segundo a formulação célebre de Haroldo Campos, de um mundo adjetivo para um mundo mais subjetivo. Em outros termos, a fase inicial seria mais inventiva, descomprometida em relação a referentes imediatos; mais voltada à transfiguração da realidade, enquanto a segunda voltar-se-ia à representação mais direta de coisas, pessoas, países, obras de arte.

Essa divisão se reforça, ainda, com uma bipartição: de um olhar primeiramente mais armado, do Murilo de *Poemas a Sonetos Brancos*; e um outro adiante que reinventa o mundo mais criticamente.

Essa divisão não só compartimenta em dois blocos um projeto literário que contempla 15 livros (sendo um único deles em prosa), como minimiza o problema estético do complexo literário de um autor, cuja obra sempre foi vista, desde Mário de Andrade, como de difícil definição e entendimento. A assumida diversidade da escritura muriliana sempre incentivou a crítica a reconhecê-la como complexa e, por esse motivo, gerou uma série de opiniões, podemos dizer unânimes, que corroboram a falta de um estudo mais determinante sobre suas composições. Sobre isso Frias (2002, p. 9) diz:

[...] o discurso da crítica muriliana tem exibido, no seu conjunto, duas tendências dominantes: por um lado, insiste no papel excepcional que o poeta desempenhou no panorama da literatura em língua portuguesa do século XX, por outro lado e concomitantemente, procede a uma incisiva e permanente chamada de atenção para a necessidade de se realizar um estudo sistemático da sua poesia.

A desconcertante singularidade de Murilo Mendes é um traço que desde o início da sua atividade literária os seus coetâneos, escritores e amigos, não se abstiveram de assinalar veementemente. Ele era o estranho, complexo e fecundo poeta de sua geração. As observações ou divisões feitas dentro da obra do poeta ou até da própria crítica, como estas anteriormente citadas, juntam-se apelos sistemáticos a um estudo que aprecie o que de estrutural e coeso tem uma obra aparentemente diversa e heterogênea. Drummond em 1968 constatava que a poesia de Murilo reclamava uma análise sistemática, “nas inúmeras radiações que emite.” A insatisfação quanto a essa falta não mudou, se conferidos os inúmeros livros, teses, dissertações e artigos que tocam o assunto dessa poética. Considera-se, como Pedro

Shimose, que os juízos que se emitiram sobre a obra do poeta são superficiais, apressados e inexatos, esperando uma análise rigorosa e profunda dessa poesia. O julgamento parece válido, no entanto não deixa de ser radical, já que a variedade de estudos, de renomados críticos ou de estudiosos da academia, pontuaram aspectos que foram ao passar dos anos esclarecendo ou nos fazendo encontrar esclarecimentos de algumas questões sobre os poemas do compositor de *Tempo e Eternidade*. O consenso de que dessa obra emana uma complexidade de imagens e uma variedade temática já nos coloca diante da obra com certa apreciação e posicionamento. A concordância de que há um diálogo forte entre suas composições e a religião católica, a ideologia marxista e uma visão libertária sobre a arte e vida, também nos ajuda a encontrar outros espaços para outras questões que estão no eixo que integra o centro dessa poética conciliadora de contrários.

Reflexões dessa natureza que ora subdividem ou sistematizam simploriamente os livros de Murilo Mendes derivam das dificuldades que ao longo dos anos originaram a criação e a criatividade do autor. A análise de toda a sua poesia, atualmente reunida e editada no volume *Poesia Completa e Prosa* (1994), organizado por Luciana Stegagno Picchio, confronta o leitor com uma diversidade que é essencial ao poeta, que nem sempre foi bem recebida ou compreendida. Então perguntamos: Não poderá essa desconformidade, a desintegração do real e do imaginário fluindo para um mesmo espaço, o risco em explorar os opostos por uma aproximação entre eles, a lógica e desconcertante poética muriliana? Para um poeta admirador de Stravinsky, cuja personalidade definiu como “riquíssima de contrastes” e de uma obra de “impossível coerência, uma monotonia e uma insipidez” não é de se espantar que traga ele mesmo o problema da integralidade da forma para suas composições. Seria esse espírito inquieto e multiforme de diversas faces e fases que conserva o que também se encontra em Murilo: a busca de uma unidade, de um equilíbrio da obra, mesmo sendo pelo caminho pedregoso do variado, da relação tensa que ocorre na multiplicidade de coisas, realidades, pensamentos, crenças e poesias, mas “É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos” (Ofício Humano; *Poesia Liberdade*). E esse desdobramento da poesia se multiplica dentro de uma obra cuja insatisfação gera a busca de si mesma, do que é possível e do que pode ser poesia. A importância do culto da variedade sempre residiu para Murilo na tensão com a unidade, animada por um fluxo ininterrupto de

procura da totalidade, aliada ao princípio de criação do poeta, que não se considera seu sobrevivente, mas seu contemporâneo.

A fôrma/forma poliédrica na qual nasce o poeta de *História do Brasil* é a mesma que desdobra o Murilo católico fervoroso de *Tempo e Eternidade* (1934), de *Parábola* (1952); e mais adiante o artesão de *Poliedro* (1972) e *Retratos Relâmpagos* (1973). Aqui, sem dúvida encontramos o estado de incessante multiplicidade e experimentação da escritura criativa de uma bagunça transcendente, cujo caminho foi de abertura tanto para um compor duplo quanto para um compor poliédrico.

A exigência, confessada por Murilo (*Poemas*, 1930) de proceder a uma permanente atualização consigo próprio originou obra cuja dinâmica repousa num movimento assíduo de transformação. E parece ser nessa transformação exigida pelo poeta, quase como uma questão de sobrevivência e permanência para o seu escrever, que se constrói um equilíbrio próprio de conciliação de variantes na forma e conteúdo poéticos. De versos primeiros como “Monstros complicados não povoaram meus sonhos de criança” (*Menino sem Passado*), a outros em que o vocábulo parece se arriscar mais: “BR; minha raiz; minha insônia: o pássaro-telégrafo; Adia o anúncio da aurora; Aeroplanada”. (*Grafito para Mário de Andrade*) se forma uma arquitetura do verso e da poesia diluída em modos de composição que adicionam ao fazer poético um pensar o verso dentro e fora do poema. Como se o problema inicial fosse este: o poeta vive a sua época, convive com as manifestações artísticas, para transcendê-las no seu estado de busca permanente. Essa busca o faz criador, inventor de processos que lhe permitem rastrear as trilhas do “choque”. E é a partir do Murilo, poeta de vanguarda, atualizado nas tendências do século vinte, que se revelam algumas faces de seu inventivo e poliédrico processo, visando religiosamente a liberdade de criação. E essa liberdade criadora age dentro do que a tradição crítica moderna brasileira, desde Mário de Andrade, considerou as três linhas subjacentes à estética moderna: “de permanente pesquisa estética, de atualização da inteligência artística brasileira e de estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1990, p. 26); Pontos implícitos e alinhavados nos poemas de Murilo, cuja composição passeia pela imagem sarcástica de personagens da nossa história, ou procura os problemas da fé e de Deus, agita-se no universo apocalíptico da bomba atômica ou se fixa num simples objeto ou pessoa.

Distribuiremos nossos comentários sobre essa fortuna crítica selecionada, respeitando a cronologia dos textos publicados de acordo com cada publicação. Portanto, temos como três períodos a compor essa linearidade: a crítica dos primeiros modernistas, escrita durante as primeiras edições do poeta e dos livros posteriores; uma outra, publicada logo após a sua morte; e ainda uma última, realizada na pesquisa acadêmica. Escolhemos citar como críticos que nos despertaram interesse durante nossos estudos alguns que deixaram juízos distintos e relevantes sobre Murilo Mendes, além de se tornarem referencial crítico essencial para um estudo analítico sobre o poeta. São eles: Mário de Andrade e Manuel Bandeira, José Guilherme Merquior, Luciana Stegagno Picchio, José Aderaldo Castelo, Antonio Candido, Davi Arrigucci Júnior e Murilo Marcondes Moura. No entanto, a diluição da crítica dos autores não necessariamente obedece uma ortodoxia à cronologia proposta, ou melhor, recorrer a um ou outro crítico não importando tanto o tempo, mas o diálogo que ele pode estabelecer com um outro torna nosso estudo mais abundantemente comparativo do que analítico.

## 2.1 MURILO E A PRIMEIRA CRÍTICA MODERNA

Dentre os primeiros apontamentos feitos sobre as edições de *Poemas (1930)* e *História do Brasil (1933)*, livros pertencentes ao início do trabalho literário de Murilo Mendes, estão os artigos *A poesia em Pânico (1994)* de Mário de Andrade e *Apresentação de Murilo Mendes* de Manuel Bandeira, ambas publicadas de 1939 a 1940, portanto na primeira década de publicação do primeiro livro de Murilo. Assim, temos uma crítica que se compõe dentro do período inicial, quando Murilo Mendes traz ao público suas primeiras experiências como poeta.

Até o ano de 1940, quando Bandeira publica seu artigo, sete dos livros de Murilo tinham sido apresentados ao leitor brasileiro. Portanto, o escritor mineiro parecia que já havia tomado seu lugar no elenco de poetas surgidos no período de 30. Se duas grandes figuras do primeiro modernismo da nossa literatura toma a iniciativa de tecer considerações sobre um poeta contemporâneo é porque de algum modo sua poesia altera o cenário existente, seja acrescentando ou desmistificando algo. Em Andrade (1994, p.33), a crítica parte da ideia raiz que tem balizado o pensamento sobre Murilo até hoje: uma poesia indefinida pela própria força que a move, tanto que o crítico afirma:

O problema poético de Murilo Mendes por muitas partes deixa de ser pessoal para se confundir com o da própria poesia [...]. Assim, o primeiro livro não fora ainda uma definição, como não o será, logo em seguida, as pesquisas teóricas bem mais sérias do Essencialismo.

Mário deixa-nos um espaço de dúvida e reflexão ao inserir a expressão “bem mais sérias”. No caso, podemos interpretar tanto como séria no sentido de moral do Essencialismo, como filosofia e ética cristã herdada do amigo Ismael Nery, ou como valoração dos livros posteriores, considerando-os mais artisticamente trabalhados. A verdade é que, para nossa pesquisa, os primeiros poemas, mesmo os mais arraigados no ideário prematuro do

modernismo de 22, antecipam toda uma obra em devir e porvir: senão em superfície, em conteúdo engajado, crítico e poético. O que dizer de poemas iniciais como *Panorama* e *Paisagem*, nos quais a contemplação do mundo e o desassossego que ele provoca no *eu-lírico* se confundem com o mesmo conteúdo de um Murilo (1994) mais tardio d' *As Metamorfoses* e *Mundo Enigma* (1953).

Vejamos:

Tudo está no seu lugar  
 Minha namorada está sozinha na janela  
 O sonho está dormindo na cabeça do homem  
 O homem está andando na cabeça de Deus,  
 Minha mãe está no céu em êxtase,  
 Eu estou no meu corpo.  
 (MENDES, 1994, p.98)

Jardins comportados, gramas bem aparadas, morros polidos,  
 Nenhum pássaro rompe a calma do ar com um grito agudo,  
 Caminharemos devagar como pessoas do outro mundo...  
 Abafando a explosão de nossas almas despedaçadas.  
 (MENDES, 1994, p. 102)

Batem-se ângulo e esfera  
 Na minha cabeça azul:  
 Guerra ou paz, quem vencerá?  
 Sairei despovoado  
 Deste amor e desencanto,  
 Desta amargura sem véu.  
 (MENDES, 1994, p.425)

Se as formas de composição poéticas vão se atrelando ao modo de compor muriliano, a angústia do poeta que diz do homem como ser limitado, mas comprometido com o mundo e sua história ocupa lugar central na poética do mineiro. Mesmo a “falta de universalidade” que Mário de Andrade anota no catolicismo de Murilo não ocorre por excesso de regionalismo ou por desenvolva atitude perante as imagens sagradas do catolicismo. A verdade é que Murilo torna a sua fé, não só a católica, assumida por ele, mas a sua fé na poesia e no homem constante e paradoxalmente abalada pelo desencanto das ações do homem, para o fazer

poético. Daí o certo barroquismo que a crítica algumas vezes conferiu à sua poesia. Na plástica barroca o bonito não tem vergonha de pousar com o feio, nem o sagrado junto ao profano, entre eles a oposição é que gera uma terceira ordem, como se da junção bem e mal fosse gerada uma outra realidade. E em Murilo (1994), assim como na escultura barroca, os seios das santas não se importam em aparecerem desnudos e expostos, como o poeta que dentro da igreja se desassossega com os:

Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,  
pernas rompendo a penumbra, sovacos mornos,  
seios decotados não me deixam ver a cruz.  
(MENDES, 1994, p.106).

A religião na poesia de Murilo não nos aparece como apaziguadora ou redentora do homem e do mundo. Na verdade, a figura do Cristo e de Deus são retratadas como os entes que podem promover a salvação e a redenção, mas o homem surge como o ser que elege sua própria verdade e as encaminha para uma salvação ou condenação de sua história. Por isso a religião é tomada como luta e desconforto, paixão e angústia. Para Murilo, o distanciamento entre céu e terra, entre homem e Deus aparecem como causadores das atitudes mais tirânicas a que o homem se submeteu e o poeta é o ser apavorado e consciente nessa busca de conciliação dos contrários: “*A preguiça de Deus criou esse que vos fala. Eu sou a projeção viva de um dogma com todas as suas trevas e suas luzes.*” (O poeta; *O sinal de Deus*, 1936). O próprio Mário de Andrade (1994, p. 56) definiu como dor perdulária levada impiedosamente ao extremo limite da autopunição esse caráter “religioso” da poesia de Murilo, a poesia e o poeta cúmplices de Cristo na sua dor do mundo, na salvação que não alcançam de todo, no não convencimento dos homens para a verdade poética.

Mário reconhece que essa complacência com a arte moderna que, ao seu ver, inseriu na composição poética de Murilo uma profanação das imagens que se querem eternas, logrou também um entendimento incontestável de uma religião e fé que não se entregaram ao recurso pacificador e relutam. Para nossa pesquisa, a questão da religiosidade ou catolicismo do poeta toma um segundo plano, pois não recorreremos a eles em nossa análise, já que essa é uma das questões que menos nos pareceu necessária para refletir e analisar em profundidade. Mas,

obviamente, o tema dessa religiosidade questionadora de Murilo, compõe o ideário do seu fazer poético e é, sem dúvida, umas das divisas entre suas temáticas.

Em Manuel Bandeira a crítica se constrói a partir do que o próprio título demonstra, uma apresentação de Murilo e sua poesia entre as letras modernas. Reconhece-se um certo zelo de Bandeira ao aproximar a amizade com o pintor Ismael Néri como forte influenciadora do ato criador do poeta. Esse ponto de vista a crítica repetiu e tomou como norteador para a leitura da obra. Mas o ponto da crítica de Manuel Bandeira que mais colabora com uma análise mais a fundo da obra de Murilo e que, certamente, apontou para uma de suas principais forças criadoras, é a capacidade do poeta de ‘incorporar o eterno ao contingente’ (1994, p. 34-37), ao lado de sua abstração capaz de abolir os planos da vida humana, realidade e sonho, visível e invisível e originar uma simbiose desses planos que os permitem viver numa super-realidade à qual pertence o poeta e que ele sugere algumas vezes como a origem do próprio homem: “Então eu nasci na onda aérea, Na idade mais recente do ar, Me desliguei das camadas de ar, Caí na escrivanhinha do meu tio.” O feitiço dialético entre sublime e ridículo foi o ponto mais peculiar da crítica de Bandeira. A capacidade que o poeta tem de percorrer sem licenças o real e o irreal, mostrar que o homem nasce para o infinito e a sua realidade o empurra a uma “escrivanhinha”. Reafirma-se, assim, o caráter da poesia que Bandeira nomeou como um “catolicismo cômico do pecado original”, essa certeza que ora paira na satisfação da fraqueza humana, o pecado e seu lado hedonista, ora pelo desgosto, traço da limitação humana que oscila entre as exaltações de versos como: *Amor! Amor! Palavra que cria e consome os seres. Fogo, fogo do inferno! Melhor que o céu*”, cujo aparente ilogismo Bandeira considera um motor dessa poesia. Aqui, Bandeira difere em opinião, de Mário de Andrade que citava esse traço de Murilo como desvirtuante de verdades universais.

Ambas as críticas foram escritas em poucos parágrafos e nos oferecem apenas um pouco da visão mais ampla que eles possuíam sobre Murilo Mendes. O fato é que o real valor está no olhar agudo de Bandeira e Mário de Andrade sobre a poesia de seu tempo e a precisão com as quais apontam as suturas na articulação dessa poesia.



## 2.2 MERQUIOR E SUA CRÍTICA MURILOSCÓPICA

Julio Castañon Guimarães (2001, p.12), no prefácio a *Tempo Espanhol* de 2001, afirma que: “Pela diversidade que a caracteriza, decorrente das várias mutações por que passou, na obra de Murilo Mendes é especialmente difícil estabelecer peças principais.” Ocorre o mesmo ao contato com a crítica de Merquior (1978), pela sua densidade e abrangência, pois concentra muitas questões e, por isso mesmo, estabelece muitas conexões.

O certo é que a “endoscopia” que Merquior (1978) pretende se apresenta como um dos mais cerrados trabalhos sobre o exercício literário do poeta. Composta três anos antes da morte de Murilo, o crítico pôde visualizar mais largamente sua biografia literária, sua evolução dentro da poesia brasileira moderna e com isso, montou as bases para compactar em algumas páginas uma crítica que deixou para a que lhe sobreveio um bom material a ser desenvolvido e analisado.

Para Merquior (1978), já era ímpar a imagem daquela poesia para a nossa crítica e as nossas letras: “Longamente considerado voz solitária e insólita, o poeta figura hoje, e com toda a razão, entre os tetrarcas da lírica moderna.” Duas perguntas dão início às suas proposições: o sentido da “inusitada parábola” na recepção de Murilo e quais as linhas de força que, na produção poética, se responsabilizam por ela.

Ao crítico parece natural que a obra muriliana seja heterogênea desde o início e tenha sido absorvida pelo complexo estilístico do nosso modernismo. Seu nascimento, junto a Drummond, sem contar outros autores, fez nascer o estilo “prontíssimamente” moderno, herdado das primeiras inquietações de 22. Merquior chama-a de “primeira grande partogênese” da literatura modernista. Mas, diferente de Mário e Oswald, Merquior defende que a poesia de Murilo, adotada pelos ideais do “surrealismo-movimento”, diferencia-se deste pelo aspecto dialético de no mesmo tempo que o onirismo é expresso e defendido, o eu-lírico se sente “terrivelmente do mundo”. O visionarismo muriliano deságua numa experiência onírica, mas também intramundana, disso resulta sua atitude-protesto contra a realidade mesma, negada pelo seu mergulho no visionário:

Poética delirantemente sonhadora, portanto - mas enamorada do real...” Murilo orienta decisivamente a mescla estilística inerente à poética surreal - a tensão, no verso, entre a visão problemática da vida real e suas múltiplas referências ao reino do cotidiano e do vulgar. (MERQUIOR, 1978 , p.13).

A composição do verso denso em alegorias de Murilo conjuga ainda mais essa tensão dos vetores real e poético, não submetendo a essência do significado a uma forma fixa. Nada é fixo. Nem o verso nem a palavra nem os planos real e imaginário. Tudo se nutre de uma (fixa) necessidade de composição e liberdade, de um multivisionarismo que une as impossíveis aproximações.

O que Mário (1990) nomeou de catolicismo herege parece ser outra denominação do que Merquior chamou de cristianismo agônico, centrado em dilemas e dilaceramentos individuais. E seus sacrílegos questionamentos dos dogmas são dirigidos diretamente ao Criador ou a Cristo. Sua poesia exprime uma fé mais inquieta do que conformada com as crenças. A esperança é que a move, numa sede de um tempo em que o Alfa e o Ômega se unam e congreguem a humanidade: “Até mesmo o utopista sonha pouco.” Assim as heresias murilianas ilustram uma dicotomia do geral versus particular, extraindo do cristianismo uma dupla concepção de poesia: do seu testemunho sofrido, do martírio do poeta que também registra o sofrimento coletivo e da dimensão messiânica que lhe atribui o gesto restaurador. Com essa atribuição de Merquior nossa pesquisa se acerca ao analisar nos poemas de *Poesia Liberdade* de que modo dialogam as imagens que Murilo (1994) compõe das desumanidades do seu tempo: guerras e ditaduras; e a forma literária que concede espaço a tais construções. O poema é o lugar que Murilo elege como horizonte, imensidão onde a realidade pode ser denunciada ou, como em *História do Brasil*, onde a memória histórica de um povo pode se fazer crítica e poética.

A “lírica do choque” como designou Merquior (1978) e que mais tarde Murilo Marcondes Moura (1998) renomeará de “poética dos choques” apresenta no formato dos seus versos a divergência presente no mundo, na arte de seu momento. A escolha quase definitiva e absoluta pelo verso antimelódico, polifônico mantém e garante os cortes, o distanciamento de

qualquer modelo fixo e tradicional. Reflete-se no poema e seus movimentos desenvolvidos o modo contundente de Murilo de colocar na sua arte, além do somatório de influências artísticas, a disposição para a rebeldia contra o mundo e suas maneiras de repressão política e ideológica. Para o crítico seu verso traz um quê de “fragmento-estilhaço”, um dizer explosivo que caminha para um modo menos escandaloso do que os primeiros livros, mas não menos expressivos. Aqui, Merquior (1978) encontra um ponto de assimilação dessa poética ao que ele chama de classicização da escrita moderna, que em Drummond, segundo o crítico, também caminhou passo a passo num “descrespamento do verso” amenizando as arestas do radicalismo proposto pelo modernismo. Veremos nos capítulos posteriores como isso toma corpo na poesia primeira de *História do Brasil*, suas imagens grotescas de um povo colonizado, desorganizadamente governado, uma linguagem que se culpa pouco pelos vulgarismos e expressões chulas, bem conforme à oralidade mestiça afro-indianista-lusitana. Depois uma poesia mais enxuta e libertina, onde o verso toma forma expressiva, e a imagem do mundo e seus pavores se enrobustecem de onirismo surrealista “brasileiro”, como assume o poeta.

Desse modo, a crítica de José Guilherme Merquior de 1978 tomou seu lugar em nosso trabalho pela importância e qualidade de suas notas sobre uma lírica que se continua definindo como perturbadora e não decifrada em muitos pontos de tensão que cria. Além disso, como um dos primeiros estudos feitos sobre Murilo que abarcou de modo sintético, mas bastante avaliativo a obra do poeta julgamos o texto de Merquior contempla um período da nossa crítica na qual nos proporciona a trilha da crítica brasileira sobre a obra de Murilo.

### 2.3 A CRÍTICA DE ANTONIO CANDIDO E DAVI ARRIGUCCI JR. SOBRE MURILO MENDES

Nesse momento são dois os autores com os quais dialogamos, primeiramente Antonio Candido (1984) com seu texto de análise de alguns poemas de Murilo; *O pastor Pianista* fixado em *Na sala de Aula*, e de Davi Arrigucci Jr. (2000) em *Arquitetura da Memória*. Ambos foram autores capitais para nosso método de análise do texto literário.

Esses autores têm suas particularidades e semelhanças. Digamos que Candido (2006, p. 197), como já sabemos, possui sua maneira objetiva de análise que nasce do próprio neste caso do poema. Para ele :

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos.

Logo, estabelecer paralelo puro e simples entre literatura e história seria “enfadonho” e “perigoso” pelo fato de os fatos históricos não determinarem diretamente a composição do texto literário e sua forma. Portanto, encarar o poema, por exemplo, como mero produto de influências externas, diria pouco dele como material artístico e estético. Por outro lado, não se pode negar, como afirma Candido (2006, p. 217), as relações existentes entre vida social e literatura; No caso deste estudo, de *A educação pela noite* (2006), que não se refere ao texto muriliano, o autor assume que procura encarar a literatura mais como fato histórico do que estético, não deixando de comentar que a análise das obras em si mesmas já sugere por demais os próprios fatos sociais na estruturação da obra.

Coincidência ou não, o crítico escolhe um poema d’*As Metamorfoses* (1941), onde a figura do piano ocupa lugar central na composição das imagens. Se lermos com atenção, são inumeráveis as vezes que Murilo elege o piano como instrumento emblemático de sua mensagem. A música em si, como a pintura e a dança, sempre ocuparam lugar de apreço ao poeta. Para um confessado ouvinte de Mozart, não se pode negar que essa imagem tem valor áureo no poema e porque não dizer, valor afetivo, já que Murilo tinha em sua mãe uma

tocadora de pianos e tal fato biográfico ter sido mote para a composição de um poema e de linhas no seu livro de memórias:

Mamãe vestida de rendas  
 Tocava piano no caos.  
 Uma noite abriu as asas  
 Cansada de tanto som,  
 Equilibrou-se no azul,  
 De tonta não mais olhou  
 Para mim, para ninguém!  
 Caiu no álbum de retratos.  
 (MENDES, 1994, p. 209).

Minha mãe,  
 afeiçoada ao canto e ao piano morre de parto com vinte e oito anos,  
 Torna-se constelação (MENDES, 1994, p.896).

Não é por menos que esse instrumento musical traga para Murilo significados outros que o influenciam na colocação do seu significante no verso. Em *Poesia Liberdade* (1994) como em outros livros ver-se-á que ao lado das harpas, das liras, dos *violoncielos* o piano compõe a banda de músicos que “tocará do outro lado do século.” Mas acompanha a banda, numa forma dialética de representação da vida, o trator, o tanque e outras máquinas, instrumentos ruidosos e hostis que atormentam o estado harmonioso trazido pela música. É que em Murilo vê-se essa tentação constante do poeta em referir-se ao som musical, à imagem que ele provoca pela sua legítima natureza de subjetividade e inspiração. Em *Candido*, a composição da crítica se volta para a maneira como são colocadas a tonalidade surreal das imagens fantasmagóricas do poema dentro de um tema pastoral próprio da escola árcade. Também a figura do pastor, atividade primitiva, e a posição dos pianos com sua sofisticação técnica no lugar do rebanho é apontado por Candido (1984) como uma transfiguração do real e uma capacidade que só a poesia tem de estabelecer possibilidades de aproximação entre objetos distantes e incongruentes. Aqui Antonio Candido (1984) desvela na escritura do poeta um dos traços que o acompanham e que se aguçam ao longo de sua obra poética. A

combinação de elementos, os quais instauram uma atmosfera inesperada, mas poeticamente possível, é marca dominante na poesia de Murilo. Não só quando aparece imaturamente representando uma dualidade de espírito barroco em poemas como *O poeta na Igreja e Vida oposta de Cristo e do Homem* de seu primeiro livro, essas naturezas opostas se organizam, formando não apenas uma simples oposição, mas uma verdade insólita capaz de existir somente pela poesia. Candido diz:

A coerência resultante assegura a validade do verso, como linguagem logicamente aberrante, mas poeticamente viável, pois sabemos que muitas vezes a poesia é devida a uma normalização peculiar da discrepância.

(CANDIDO, 1984, p. 86).

Esse processo de invenção pela palavra de imagens extra-ordinárias que constroem um teor fantástico no poema provoca algo como uma invenção do código (palavra), e seu conteúdo primeiro é alterado, ganhando uma nova entrada no dicionário da poesia. O que Candido percebe e analisa é que o inviável no poema de Murilo é ajustado através de imagens que se justapõem e conformam uma cumplicidade que possibilita a realização da imagem anteriormente irrealizável. É interessante a contaminação que Murilo faz no poema do real pelo que é mágico e possível no sonho ou pensamento, por exemplo. Imagens recorrentes, como temos falado aqui, do piano, de outros instrumentos musicais se atrelam facilmente ao mesmo espaço de uma mesa ou de um pássaro, que Candido (1984) identifica analiticamente no Pastor pianista. Outro poema de igual natureza e insólita construção de imagens é *A volta do Filho Pródigo*, onde mais uma vez, Murilo (1994, p. 231) outorga à poesia o papel de redentora da realidade farda:

Ofício no altar terrestre,  
Roseiras dando-se às mãos,  
Iluminações na usina.  
O filho pródigo  
Despenteou as nuvens,  
Levanta a saia das árvores,  
Abraça o amigo e o inimigo.  
Navios batendo palmas  
O esperam na enseada.  
Ordenam a sinfonia:

A referência à popular parábola bíblica nos aproxima do texto que se constrói de maneira estranha e absurda. Da mesma maneira como apontou Candido, observamos que o ilógico das realidades e espaços dentro do poema se fazem pares na formação de uma vocabulário conivente entre si. O altar terrestre onde se encontra o filho pródigo dá lugar no fim do poema ao arco-íris onde Nijinski dança. Outra vez é a música de uma sinfonia, cujo significado nos remete a uma reunião de sons em harmonia, que embala a dança cromática do bailarino no poema. Candido nos fala da anormalidade que alimenta a poesia moderna e contemporânea, fundada numa linguagem que extrapola as fronteiras do real e levanta um edifício dissonante de imagens que assomam e encham de perturbação e espanto.

Dessa maneira, analítica e sintética, Antonio Candido prolonga sua análise a outros poemas do mesmo livro, no qual ele encontra fios condutores que ordenam e organizam as metamorfoses murilianas. À nossa análise, cabe interpretar, a partir da própria inscrição do livro junto e a todo o jogo de imagens que nele residem um “metamorfoseamento” (grifo nosso) pela poesia da natureza do real, dando normalidade às coisas por meio da anormalidade que nos afirma Candido. Nosso estudo toma do modo analítico de Antonio Candido essa postura que dá ao poema o direito de fala, confere-lhe sua liberdade e independência próprias, e reconhece sua capacidade de reinvenção do real.

A obra em prosa de Murilo é considerada curta, mas estudos que a contemplam têm frequentemente contribuído com a fortuna crítica contemporânea. Podemos citar alguns textos como *Memória e Alegoria em Murilo Mendes* de Cláudio Leitão (1999, p. 69- 89) e *Memória e Identidade em prosa e verso de Murilo Mendes* Gabriel da Cunha Pereira (1994, p.77-87) Nesse momento, o estudo sobre os caracteres memorialísticos da obra muriliana vem por Davi Arrigucci Jr. (2000) em *Arquitetura da Memória*, cujo estudo apresenta relevância capital no estudo atual sobre o poeta.

Essa fase em que Murilo (1994) participa de uma literatura mais em prosa, até mesmo documental de experiências em lugares como Espanha, França e Itália coincide com textos (também em prosa) mais tardios, publicados muitos *post mortem* como *Retratos Relâmpagos*

(1965) e *A invenção do infinito* (1970). Ainda que escritos em prosa, neles a palavra passa por uma lapidação dentro da frase que compõe dando um ritmo longe de ser uníssono, bem característico também de sua obra em poesia. Vemos que em texto como o *d'A Idade do Serrote* (1966) a fortaleza da metáfora unida a um jogo de tempo onde presente- passado-futuro não se entrelaçam, respeitando aquela filosofia essencialista adquirida pelo amigo Ismael Nery, na qual tempo e espaço se abstraem e que Murilo incorporou ao conteúdo de sua obra, cria uma cronologia a qual dilui a típica divisão temporal dos fatos em uma prosa memorialista e enriquece o testemunho biográfico de poesia:

O dia, a noite.

Adão e Eva- complementares e adversativos.

Meus pais: Onofre e Elisa Valentina, Adão e Eva descendentes.

A multiplicação dos pais. A multiplicação dos peitos. A multiplicação dos pães. A multiplicação dos pianos. (MENDES, 1994, p. 895).

Inicialmente, para o crítico Arrigucci. Jr (2000, p. 95) à obra de Murilo Mendes “cabe o lugar do assombro, próprio da irrupção violenta de uma arte de extremos.” Concordante com quase toda a crítica já pronta, Arrigucci se coloca no lugar de contribuinte de uma obra que ele considera ainda mal compreendida ou, até mesmo, objeto de equívocos. Não cabe a nós interpretar quais seriam esses equívocos nos prolongando no estudo destes, mas observar como o crítico procede ante a complexidade que ele mesmo diz enxergar.

Parece-nos semelhante a Antonio Candido o estilo de Arrigucci (2000) na condução de suas análises sobre a obra do poeta. De início, desenvolve uma visão sobre a fortuna crítica já composta e os elementos que ele considera laços constituídos por uma multifacetada temática e forma. Para ele existe uma multiplicidade aparente nas faces poliédricas de Murilo. Uma unidade que não está na superfície dos poemas nem simples de identificar se conjuga à obra. Mas é dessas constantes discordâncias quase “apelativas” das imagens murilianas que se obtém em maior escala os aspectos que a compõem.

Se em Antonio Candido se identifica uma faculdade muriliana em aproximar elementos incongruentes que originam a realidade própria do poema, Davi Arrigucci (2000, p.99) classificará como um procedimento de analogia que Murilo herda da técnica surreal, o



que é chamado por ele de “carnadura erótica”, no sentido de fusão de seres, objetos, realidades que passam a não se distinguirem em classe ou hierarquia:

A própria linguagem é dotada de uma energia de conjunção, como num campo de forças magnéticas, de afinidades e oposições, de atrações e repulsas, conforme aparece para André Breton.

Esse “erotismo” extenso do poema muriliano representaria uma subversão das regras da realidade para buscar uma verdade “totalizadora”. Sua imagem poética seria criada para refletir a junção libertadora da realidade com a imaginação, em contextos nítidos, porém insólitos, os quais anunciam a visão cosmopolita do poeta comprometido assumidamente com a literatura e seu diálogo com a existência humana.

Aqui podemos ancorar uma ideia que se pode tirar de ambos os críticos, a de que na poesia de Murilo Mendes a contradição deixa de ser contradição, passando isso a ser o princípio de identidade de seu projeto literário. A fusão dos opostos na imagem poética reflete seu projeto humano e artístico em agregar tudo, até mesmo o princípio e o fim da própria história: o poeta seria aquele que recebe o papel de mártir da sua própria história, como já foi citado na crítica de Merquior e podemos reconhecer nos versos a seguir:

Nasci no começo deste século:  
Nasci no plano do eterno,  
Nasci de mil vidas superpostas, nasci de mil ternuras desdobradas.  
Vim para conhecer o mal e o bem  
E para separar o mal do bem.  
Vim para ser amado e desamado...  
(MENDES, 1994, p.282)

Arrigucci (2000, p. 115) passa de uma análise primeiramente mais geral dos caracteres da obra total para uma análise mais profunda de alguns textos como o de *Siciliana* (1954-1955), livro de teor semelhante a *Espaço Espanhol* (1969) cujos apontamentos de paisagens e lugares da Europa que Murilo habitou tomam forma de testemunho poético de suas

experiências. Para o crítico, a respeito do encontro como aspecto fundamental nessa parte da obra do poeta,

É enganoso pensar a poesia muriliana nascida dessa busca [do encontro] como mera “poesia de viagem”. Na verdade, ela tem pouco de circunstancial e se prende aos móveis profundos da sensibilidade e à mais íntima necessidade de expressão, que se coroa com o achado da forma.

Esses lugares de fundamental importância para a memória do poeta funcionam mais uma vez como elemento que auxilia a busca das zonas do desconhecido que Murilo tanto prezava. Os lugares a descobrir sejam pela memória de sua Minas “que doía o peito por falta de mar”, gravada pela afetividade da infância, ou a Espanha e a Itália são inspiradoras para a criação de imagens reveladoras do outro e de si mesmo. Também nesse momento é interessante que o crítico identifique nessa obra mais tardia um poeta que procura domar o excesso e tenta “comedir-se nos limites da forma”. (ARRIGUCCI, 2000, p.117).

Um pouco mais distanciado do texto, menos citador de partes, vocábulos e versos retirados diretamente do poema, Arrigucci tece suas impressões que lhe fazem crer na analogia dos opostos como recurso para a transfiguração do real e identificação do sujeito lírico com o objeto. Murilo constrói com Siciliana um poema imagético pictórico no qual a plasticidade em movimento estende-se claramente a uma visão da condição humana, nos versos : “Nossa medida de humanos/ Medida desmesurada em Selinunte se exprime.” E ainda nos versos seguintes, de um pessimismo fatalista: “Para a catástrofe, em busca/ Da sobrevivência, nascemos.” Verifica-se na análise de Arrigucci Jr. (2000) a divisão do poema em duas partes, sendo que, na primeira há a descrição do espaço visualizado como escombro, paisagem que procura sobreviver ao tempo, escondendo em si passado, presente e futuro. Na outra, há uma visualização *interna* do eu lírico na sua reflexão e identificação com as ruínas de Selinunte, as quais revelam a nós nossa própria medida e condição.

Interessante perceber a recorrência com que Murilo relaciona sempre o espaço, uma circunstância ou o próprio tempo com o estado de espírito de quem os contempla. Seja a igreja toda em curvas afeminada e o poeta que a erotiza ou o sanatório de *Poesia Liberdade*

(1994), cuja figura abate como uma prisão o *eu lírico* expresso. Na análise de Arrigucci (2000), a preocupação com cada parte do poema e sua unidade com o todo tornam-se os pontos de partida e de chegada para sua interpretação mais profunda. É pelo método de uma análise semelhante ao de Antonio Candido que Davi Arrigucci Jr. vai edificando sua crítica. Embora, na primeira parte de seu texto, tenha havido uma preocupação de justificar um não dar conta de uma obra tão diversa, o crítico procede de maneira muito lúcida no seu intuito de apresentar o que identifica como a soldagem de elementos díspares no todo acabado do poema muriliano. Com a escolha dos poemas de Siciliana, Arrigucci traz à fortuna crítica a contribuição de um estudo dedicado a uma obra situada mais ao cabo e ainda não tocada pela crítica anterior. O livro certamente possui uma dezena a mais de poemas que pintam personagens e lugares daquele espaço geográfico da Itália, nos quais o leitor mais interessado e crítico poderá identificar pontos-chave de correspondência com a crítica proposta por Arrigucci, bem como com alguns aspectos que permeiam essa fase da obra de Murilo.

## 2.4 UM ESTUDO SOBRE A TOTALIDADE NA POESIA MURILIANA

*Murilo Mendes: a poesia como totalidade*, de Murilo Marcondes Moura (1995), é um livro que resultou de uma dissertação apresentada pelo pesquisador, que atualmente forma parte da fortuna crítica obrigatória sobre o poeta.

De fato, Marcondes Moura aprofunda seu estudo numa análise cerrada dos poemas, procurando um sentido amplo e abrangente das palavras de Murilo, de como se dá a busca da poesia como totalidade, que o poeta enfatizou ser sua preocupação fundamental. O crítico então busca onde estariam esses aspectos e formatos que agrupam tantos temas e formas, tornando a poética *combinatória*.<sup>1</sup>

Para Marcondes Moura (1995, p.14), a poesia de Murilo Mendes se dilata em “múltiplas associações” e, para isso, o poeta a encara como objeto artístico sem limite determinado. Surge dessa multiplicidade de associação e alargada concepção de poesia o que a crítica logo de início identifica como incidência de contrários e a busca de um ponto unificador, valorizando a imagem, o diálogo com outras artes e a interação arte e vida. São nesses três elementos da obra do poeta que o crítico fixa sua proposta de leitura.

O autor apresenta inicialmente algumas avaliações esclarecedoras do que estudiosos haviam identificado nessa poesia, destacando que quase todos os críticos apontaram o “intercâmbio de planos e um lirismo dialético.” Esse intercâmbio provocava uma combinação que Carpeaux (1966, apud Moura, 1995, p.15) chama de justaposição de imagens como uma característica decisiva do autor. Nessa perspectiva de revisar a fortuna crítica, o estudo de Moura desenvolve a visão até ali sobre o poeta e tende a localizar nessas leituras o seu trabalho, com procuramos fazer também em nossa pesquisa.

A análise crítica segue pela busca de elementos que parecem definitivos para a elaboração de uma poesia inclusiva, que articula os planos e faz um acordo da imagem com seu verdadeiro lugar. Para isso, é preciso identificar que os procedimentos de combinação que o poeta utiliza para causar maior efeito da imagem são influenciados por técnicas da

---

<sup>1</sup> Denominação de Murilo Marcondes Moura para o modo como Murilo Mendes dialoga com várias linguagens artísticas, de modo especial as artes plásticas e o cinema.

montagem cinematográfica, pela fotomontagem e pela colagem. Lembramos que tal influência não se verifica em um primeiro Murilo, mas a partir de seus livros de 1945, quando a preocupação com o signo e seus efeitos visuais dialogam efetivamente com a poesia concretista daquele momento. Quanto à técnica cinematográfica, Murilo confessa ter procedido como um cineasta: “colocando a câmera ora em primeiro plano, ora em segundo ou terceiro; planos estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, pela sua valorização ou afastamento no espaço do poema.” (MENDES, 1994, p. 31).

Entre outras técnicas incorporadas à composição poética de Murilo, a fim de alcançar essa totalidade, Moura (1998) cita também a Música e o Essencialismo, este último como fator biográfico que o crítico considera de fundamental importância para o entendimento do fazer poético de Murilo.

A partir dos pressupostos básicos que nos aproximam da análise de Marcondes Moura, empreendemos as análises de alguns livros como *As Metamorfoses* e *A poesia em Pânico*, além de um considerável esboço crítico do poema *Janela do caos*, do livro *Poesia Liberdade*.

Marcondes Moura (1995, p. 69), na avaliação do livro *As Metamorfoses*, traz um olhar que nos favorece o entendimento profundo da poética muriliana do seu início ao fim:

[...] a poesia de Murilo Mendes está marcada por essa relação problemática com a realidade, e se inicia precisamente com uma “canção do exílio”. Poema circunstancial e talvez pouco denso, mas que já revela uma face importante: a negação, no caso pela sátira e pela paródia, tanto de uma certa ordem social como de expressões literárias consagradas.

Esse denominador comum que Moura encontra nos aparece como um dos traços mais determinantes da obra muriliana: a elaboração da imagem que só acontece quando se passa por uma negação do real e essa negação só ocorre quando esse é transfigurado. É uma espécie de inadaptação à realidade presente, ainda que seja pelo viés da memória ou do passado

histórico nacional. Essa inadaptação é resultante de uma poesia que busca a liberdade, o que o real não pode lhe oferecer, e a liberdade, “um buquê de nuvens”, parece alcançada apenas quando se abstrai tempo e espaço reais, por isso a forte influência da filosofia essencialista de Ismael Nery na concepção do poeta. A visão problemática do mundo, aclamado pelo poeta como “mundo inimigo” ou “mundo enigma” se torna o pressuposto para as liberdades poéticas na transfiguração do real ou a sacralização do banal, por exemplo. E esse tempo real presente aparece não como único lugar possível de transformação, mas o passado e o futuro se incham de fantasia e mito:

Há sempre um amor procurando seu nome  
 Na solidão do livro dos tempos.  
 Há sempre uma veste nupcial  
 Pendendo da guilhotina da noite.  
 Há sempre restos do Minotauro  
 A escurecer os campos tranquilos.  
 Há sempre um olhar espiando o horizonte,  
 Um olhar que não foi visto.  
 (MENDES, 1994, p. 426)

Marcondes Moura (1998) escreve que essa crítica à realidade, até 1934, se efetua, sobretudo, pelas vias do surrealismo e do humor. Em livros posteriores se junta uma terceira via: a do cristianismo, que, ao nosso modo de ver, engloba em diferentes intensidades quase todos os períodos da poesia de Murilo. Em *As metamorfoses*, de 1942, Moura (1998, p.69) defende que se apresenta “a primeira síntese de uma obra até então demasiado inquieta e heterogênea.” O humor quase desaparece dos livros finais, principalmente como piada; o surrealismo ainda mantém sua força geradora de imagens; e o cristianismo, mais emblemático, fornece uma visão de mundo e da história, que se balizará no significado de muitas imagens e das atmosferas dos poemas. Segundo Moura (1998), a totalidade almejada pelo poeta será efetuada pelo poder da imagem surrealista e sua capacidade de aproximar elementos espaço-temporais diferentes e inusitados, mas também está associada a seu cristianismo que pretende conter a explicação total do mundo e do sentido da vida, do “Alfa ao Ômega”. Amalgama-se dessa maneira a vocação para o transcendente e o múltiplo:

Sou o espírito que assiste à Criação

e que bole em todas as almas que encontra.  
Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo  
nada me fixa nos caminhos do mundo. (MENDES, 1994, p.97).

Surge dessa necessidade de abarcar o princípio e o fim, o núcleo d'*As Metamorfoses*, que se prolonga em *Poesia Liberdade* e nas futuras transformações da poesia do autor. A circunstância histórica em que ambos foram escritos coincide com os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial, fato que trouxe problemas inteiramente novos e profundos para o conteúdo de sua poesias. Outra vez, segundo Moura (1998, p. 70-71), “transcendência, totalidade, multiplicidade serão questionadas”, pois é nesse período da trajetória do autor que ele parece “aparelhado para responder à insuficiência da realidade com uma poesia total”. Porém a atualidade dos fatos refletia o contrário e intensamente o tempo e o indivíduo aparecem partidos ou ameaçados por uma brusca fragmentação. É nesse conflito que tais livros irão “repousar” suas questões, um diálogo entre esperança e caos, “aniquilamento da alma” e redenção do espírito, forças opostas que alimentam de imagens dialéticas a poesia. Movimentos duplos vão sacudir o poema de metáforas pessimistas e regeneradoras, transformando-o num ente de salvação e condenação. Diz o poeta: “todo artifício de composição, assim como todo impulso imaginativo, por mais incongruentes que sejam, devem assumir, no interior do poema, a mesma necessidade que certas metamorfoses apresentam no mundo natural.” (MOURA, 1998, p.75) E ele acrescenta em *O discípulo de Emaús* de 1945): “É absurdo achar mais realidade nas leis que nas estrelas”(MENDES, 1994, p. 863) e “Prefiro nuvem ao ônibus” (MENDES, 1994, p.867).

No poema, as não correspondências de elementos geram o que o crítico chama de “mundo invertido”: a natureza se encontra numa lógica que só a imaginação pode conceber. No poema *Amantes submarinos* d'*As Metamorfoses* de 1941 a borboleta marinha, a dançarina vegetal, as sereias e os corais possuem a particularidade de fazer coincidir em sua natureza os três reinos. É nesse mundo avesso que a poesia poderá ancorar e elaborar sua imagem, por isso essa negatividade do mundo real, pela transfiguração dele mesmo, torna-se o cerne da poesia muriliana.

Após a análise de *Mundo Enigma* de 1942, no qual faz mais uma vez menção a aspectos biográficos correspondentes à datação de cada poema, Moura (1998) dedica um

capítulo à leitura do poema *Janela do caos*, o qual nos interessa pela escolha, que coincide com a de nosso trabalho. É nesse poema que Moura diz encontrar um resumo das características gerais do livro, um poema no qual Murilo não poupa experimentar as imagens e traz a direção, segundo o crítico, de uma poesia social. Moura também considera *Janela do caos* o poema que encerra um ciclo de livros do poeta, já que no livro seguinte *Sonetos Brancos*, Murilo escreverá numa forma que nunca havia sido utilizada por ele, o que dá uma aparência de rompimento com as convicções anteriores.

A irregularidade, primeira marca identificada, segundo Moura (1998), neste poema, “salta aos olhos” e responde ao por que da crítica ter dedicado tão poucos estudos sobre ele, se seria o mais emblemático dessa fase do poeta. A descontinuidade da forma reflete mais um caráter irregular, o poema segue onze partes cuja organização apresenta um percurso embaralhado e labiríntico. Para Moura, a figura da janela de onde se assiste o terror de ações bélicas ou sua ameaça reúne a imagem de um lugar onde diferentes pontos de vista se dão sobre um mesmo objeto. Nesse ponto, diríamos algo que caminha ao contrário, não seria a janela o lugar onde se reúne vários olhares sobre determinado acontecimento, mas um eu-lírico que diz o que vê, filtrado pelas metáforas e alegorias que expressam o terror. Picasso, por exemplo, transfigura em *Guernica* o horror que seus “olhos” contemplaram no ataque bélico ao seu país. Ali, uma mão única faz a leitura pictórica e alegórica das imagens reais, na pintura transfigurados. O eu-lírico, no poema, fala de modo labiríntico e fragmentado do que já aparece disperso. O leitor compõe seu olhar sobre um eu que o antecede, mas que o prepara para a re-elaboração poética da realidade.

Em outro ponto, a pesquisa de Moura (1998) se aproxima de nosso estudo, no que diz respeito à evidente e recorrente presença de sons e instrumentos musicais, que, na avaliação do crítico, aparecem como uma orquestra de sons da guerra, uma espécie de música do horror, e que, para nós, formam junto à dança e à poesia, entes redentores do mundo em pânico. A música ou os sons musicais surgem sempre ao lado de palavras como harmonia, brancura e no fim do poema pela forma de “coros serenos, de vozes mistas” convidam a uma esperança ainda existente.



Além disso, enxergamos que a fé ou o seu questionamento embala muitas partes do poema, por isso mais à frente nossa leitura sobre o cosmos e o caos quase sempre concomitantes nas imagens do livro. A fé, em *Janela do Caos*, não mais enraizada só na fé católica, uma fé também na poesia e nas artes, passa a ser instrumento do homem sobre ele mesmo. O homem que aparenta horrorizado e descontente vê nos violoncelos, nos clarins ou tambores a redenção, mesmo que momentânea, do mundo. Não há em nenhum dos versos, a não ser nos da última parte, uma fé que se mantenha e esteja segura, algo religiosamente ilógico, mas que no poema se faz patente.

O estudo de Marcondes Moura (1998) foi um dos primeiros com os quais mantivemos contato e que até o momento, a nós e à crítica contemporânea aparece como um dos mais lúcidos e responsáveis. A leitura crítica de Moura, por sua extensão e profundidade, oferece ao estudioso da poesia muriliana um estudo norteador para entender certos aspectos que são já reconhecidos por toda a crítica elaborada até então. Nosso trabalho se distanciou apenas no que diz respeito a algumas aproximações de dados biográficos a conteúdos e temas dos poemas, por acreditarmos que, mesmo quando isso esteja imbricado ao conteúdo poético, a forma do poema e sua tensões transfigurarão as imagens nele mesmo.

## 2.5 MURILO E A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Enfim, chegamos a um estudo que se forma em período semelhante ao da nossa pesquisa, mas nem por isso deixa de contribuir com nossa leitura de algumas características do texto de Murilo Mendes.

As variações do olhar do poeta, a postura do distanciamento e do estranhamento se apresentam, portanto, como necessárias para a análise e a compreensão dos objetos ou fatos poéticos. E essa idéia ganha relevo por tratarmos aqui de um autor como Murilo Mendes, cujo procedimento de movimentação, ou seja, a aproximação de um objeto ou de uma idéia, ao mesmo tempo o afastamento de qualquer idéia fixa, visa, a nosso ver, assegurar a possibilidade de convivência com o diferente e com as contradições humanas, bem como com a liberdade da imaginação, que se revela uma das maiores bandeiras do poeta.

A pesquisa acadêmica de Walmir de Sousa (2006), *Murilo Mendes: da história satírica à memória contemplativa*, mostrou-se de grande importância para nossas decisões sobre que direção seria condizente com nossa proposta em direção à obra do poeta. O estudo de Sousa (2006) tem afinidades com o nosso por também analisar em um de seus capítulos o livro História do Brasil. Numa perspectiva dialética, o pesquisador procurou entender como o autor trata o percurso de nossa história sob uma ótica primeira de desconstrução satírica da história brasileira e uma outra em Contemplação de Ouro Preto, que constata a história mediada pelas memórias literária e religiosa do país. Seja qual for a maneira de se voltar para o País, entretanto, o poeta não abandona a densidade estética, ao relacionar produção da memória e elaboração artística, compondo uma poética que encena a memória coletiva.

Outro ponto convergente entre nossos estudos é a análise sobre o modo como Murilo escolhe contar a nossa história, elegendo personagens ocultados por longo tempo (ou ainda) da memória da sociedade, ou aqueles, cuja figura foi elevada pela historiografia tradicional, como exemplifica Sousa (2006, p.10):

[...] com isso a poesia desoculta certos campos da realidade do País, numa focalização contraditória da história que

leva em consideração o reprimido e marginalizado da sociedade brasileira.”

Na verdade, mais do que considerar o “reprimido”, Murilo ridiculariza o personagem histórico favorecido, satirizando com gosto e sem dó alguma das personalidades elevadas de nossa elite áurea portuguesa. Walmir de Sousa aponta aqui algo muito específico no livro que é o de contar as histórias, mesmo sob uma perspectiva poética, de pessoas e episódios reconhecidos por um coletivo da memória histórica brasileira. Os poemas não deixam escapar nenhuma figura representativa política, religiosa ou civil, cuja representação contribua para uma reconstrução da própria memória brasileira, agora alimentada por uma veia da poesia, que descomprometida com documentos ou fatos relevantes, realiza uma outra história responsável apenas pela realidade do seu próprio discurso.

A tese encaminha algumas definições ou entrelaces entre os termos memória, história e poesia, o que embasa solidamente a perspectiva e as escolhas bibliográficas da pesquisa. Com isso, percebe-se como Murilo vai ao encontro das três faculdades que o indivíduo em sociedade utiliza para a construção de um eu e um coletivo. De um lado a história e sua preocupação temporal e documental, de um outro a memória como faculdade humana inerente, que se compõe de um testemunho mais livre capaz de se recontar a sua maneira, e ainda de outro a poesia que não admite discurso absoluto por estar no campo das coisas inexatas”. Murilo então faz esse entrecruzamento das três fontes inspiradoras para sua poética e remonta o drama da história brasileira e, sendo mais contemplativa ou mais venosa e sarcástica a elaboração da imagem, obedece a uma realidade que nasce do próprio fazer poético. Mesmo quando personagens ou fatos reais ensejam a escrita de um poema, o que se pretende é um amálgama do real e do imaginário. Segundo Walmir de Sousa (2006, p.70) a poesia nasce das ruínas da história e se relaciona com ela a partir do momento de sua produção.

Numa outra perspectiva ou em outro plano, nossa pesquisa acrescenta mais uma maneira que o poeta mineiro elegeu para testemunhar essa história no momento em que ambas, história e poesia se realizam. Em Poesia Liberdade, mais adiante analisada, Murilo se debruça sobre o momento mesmo em que ele cidadão do mundo em guerras e ditaduras se

comove com o inferno de tiranias de seu tempo e espaço. Numa construção melancólica, mas ao mesmo tempo expectante, que recorre à fé ou à arte para encontrar consolo, o eu-lírico se põe no único lugar que pode lhe permitir uma liberdade, a poesia, seja quando esse *eu* espera o horror passar através de uma “Janela”, de um “Sanatório” ou de uma “Mesa circular”, lugares poéticos que o poeta dispõe o indivíduo apavorado, com ou sem esperança.

Desse modo, nossa leitura sobre os poemas de *Poesia Liberdade*, podem junto ao estudo de Walmir de Sousa (2006), complementar uma tripartição dos movimentos de composição a que Murilo se aventurou, quer dizer, uma composição que se ocupou da história de um ponto de vista mais grotesco, outra em que se identifica uma perspectiva mais religiosa e contemplativa e uma terceira no qual Murilo repousou por um largo tempo: uma poética onde o caos do mundo interfere na obra no qual se aglutinam anjos e demônios, ordem e desordem, esperança e pavor. Daí alimentar a interpretação, em ambos estudos, o projeto de uma poesia ora em pânico, ora em contemplação da bizarrice ou do sofrimento do mundo.

### 3 AS IMAGENS DA HISTÓRIA DO BRASIL FORA DO LUGAR<sup>2</sup>

Cada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora,  
mas também sua tendência crítica de pensar (T.S. ELIOT)

Nossas flores são mais bonitas  
nossas frutas mais gostosas  
mas custam cem mil réis a dúzia. (MURILO MENDES)

Um estudo analítico que se fixe nas primeiras composições de Murilo Mendes raramente nos deixará de antecipar a veia de um poeta ecumênico, que traz à poesia o que pode ser somado para a sua construção e realização estética, seja este sentimento mais universal ou de preocupação mais localista. A variedade de temas, no mais das vezes, revela-se pela elaboração de imagens que constantemente se modulam ora numa perspectiva dialética ora noutra que abarca qualquer experiência humana e artística.

O giro piadístico de um Brasil morno e provinciano (BOSI, 1994) que Murilo traz nas suas poesias à nova geração modernista, possibilita refletirmos por que ainda (ou por que não dizer mais uma vez) aparece com insistência essa proposta de escrever, sob forma poética, a história do Brasil? O que motivaria Murilo, contemporâneo de muitos dos escritores modernistas, a tomar o nosso passado como mote para os seus poemas e satirizar os acontecimentos mais legítimos de nossa historiografia? Perguntas essas que não constituem nossa real preocupação, mas que nos ajudam a fazer uma leitura de um tempo e encontrar no poeta e no seu livro as tendências históricas e sua repercussão no conteúdo estético - literário de sua obra.

Oswald de Andrade já havia em 1925 editado em Paris um livro de poesia denominado Pau-Brasil. Inventava “uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver a História do Brasil” (SCHWARTZ, 1997, p.11). Provavelmente, a distância do país tenha despertado sua consciência de brasilidade, idealizando uma poesia renovadora: a poesia pau-brasil. A

---

<sup>2</sup> O título do capítulo dialoga com o ensaio *As idéias fora do lugar*, de Roberto Schwartz, encontrado no livro *Que horas são?* Para nossa pesquisa, essa aproximação da idéia de Schwartz sobre as influências do ideário europeu e a recepção desencontrada no Brasil entre ideologia liberal e prática social revela um traço na poesia desse livro de Murilo Mendes analisado nesse capítulo.

designação ufanista no título do livro já nos remonta a um passado histórico e à primeira exploração e interferência européia na colônia portuguesa. Partindo desse pressuposto, Oswald cria aquilo que ele chamaria de “poesia de exportação.”

O projeto visava inicialmente a um desligamento dos modelos poéticos importados do século passado, pondo um fim à eminência européia e à seriedade histórica. Propunha, assim, a utilização de técnicas européias de vanguarda, para dar vazão à temática brasileira. Essa visão renovadora do elemento nacional realiza-se de vários modos. Em primeiro lugar, propõe-se a forma da poesia para contar a história do Brasil. Oswald resgata textos do passado e os reescreve, transformando-os numa paródia, que restabelece os vínculos com a história, ao mesmo tempo em que a critica. A linguagem é surpreendentemente coloquial, sintética e carregada de humor impiedoso. O elemento visual é notório, assim como o dinamismo das imagens, cujo traço rápido e ingênuo se aproxima do que na pintura propunha Tarsila do Amaral. Segundo Schwartz (1997, p.25):

O uso inventivo e distanciado das formas parece colocar a poesia de Oswald no campo inequivocamente crítico. E, de fato, sempre que a o alvo é uma espécie de rigidez oficialista, a quebra da convenção tem esse efeito. Contudo, a preferência por uma certa informalidade também pode ser uma ideologia, e até penhor de uma identidade nacional [...] Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista ou antit-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald buscou fabricar e “auratizar” o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário.

A pretensão oswaldiana de contar o Brasil poeticamente, porém nunca cruzando as veredas romântico-ufanistas nem suas belas palmeiras “onde canta o sabiá”, tornou-se em 1932 a pretensão de Murilo Mendes para a composição de seu segundo livro *História do Brasil*. Há na citação de Schwartz um ponto comum entre as duas obras. No caso de Oswald, se nos transportamos aos anos de 1920-22, a receita era elaborada e divulgada pelos ventos modernistas que contaminavam os espíritos rebeldes para a luta por uma literatura brasileira despreocupada dos padrões influenciadores do Velho Continente. Em Murilo, a contaminação ainda se dá, mas num processo menos de denúncia e inquietude dos poetas anteriores que necessitavam esse rompimento. Os escritores de 30, e aí está Murilo, relevam, tanto na prosa como na lírica, a idéia de que a geração desse momento já estava bem mais amoldada aos

cortes e truncamentos iniciados pelos da década de 20. Talvez esteja aí um dos pontos cruciais que os aproximam e os distinguem: uma década de artistas e suas composições, seja literatura, música ou pintura, proporciona a mudança de idéias de Murilo e sua influência com as vanguardas que já começavam a se questionar sobre a idéia primeira a que devem seus surgimentos. Além disso, Murilo faz em seu livro um recorte mais abrangente do passado brasileiro, estendendo-se até o momento histórico no qual está inserido o poeta, o que nos apresenta um jogo no qual aproxima mais passado e presente.

Dessa vez, a cronologia que se segue na história, contada desde a suposta primeira chegada de europeus aqui, considera agora a chegada Vicente Pinzón e destoa da visão de Oswald de Andrade, que retoma nosso passado contado pela a supremacia das naus portuguesas. Assim, logo de início, Murilo (1991, p. 9) legitima sua contação, desmentindo a reconhecida chegada das caravelas lusas, pondo em lugar a invasão espanhola.:

Quem descobriu a fazenda  
 Por San Tiago, fomos nós.  
 Não pensem que sou garganta.  
 Se quiserem calo a boca,  
 Mando o Amazonas falar.  
 Mas como sempre acontece  
 Nós tomamos na cabeça,  
 Pois não tínhamos jornal.  
 A colônia portuguesa  
 Mandou para o jornalista  
 Um saquinho de cruzados.  
 Ele botou no jornal  
 Que o Arquimedes da terra  
 Foi um grande Português.

Além de retomar a história da invasão ibérica desde outra origem, Murilo investe já no seu prefácio alguns versos impiedosos e irônicos que confessam a razão pela qual calou-se o espanhol, dando o título ao lusitano Cabral. O quarto verso “se quiserem calo a boca” introduz essa camada sarcástica ao livro e seu teor de denúncia das constantes compra e venda de especiarias políticas e a cumplicidades dos países ibéricos na realização de seu projeto

explorador sobre colônias na América. No primeiro poema Murilo não se intimida em apresentar na nossa pré-história colonial que antes mesmo de começar ela já se constrói pela informalidade e ilegalidade dos fatos. Para que então se preocupar por contar com precisão a nossa história? O segredo e a revelação para o poeta está exatamente no contrário, o poema é o suporte para a história que pode ser contada, e conta desde pontos de vistas legítimos e ilegítimos, mas re- descobridores do caráter impreciso e englobante dos fatos históricos e seus personagens.

É claro que nosso intuito não se prende a um trabalho comparativo entre os poetas, porém seria desfalque não considerar numa pesquisa sobre *História do Brasil* e seu conteúdo paródico, o fato de os dois escritores pertencerem a um mesmo movimento das artes brasileiras no período modernista. A citação de um e outro nos serve de âncora e baliza para contemplar as motivações artísticas e históricas que influenciaram os poetas a tomarem numa mesma fonte e desembocar numa arte que se conecta e avança em suas próprias questões.

Com isso, podemos perceber que, mesmo os autores, cronologicamente tão próximos, oferecem à literatura brasileira uma visão política, figurada pela poesia, do nosso modo de conceber a história e sua intervenção na formação de uma cultura. Se notarmos, essa impaciência ante a visão oficial da historiografia brasileira e sobre a formação do país, não se origina no modernismo, mas encontra raiz desde um Gregório de Matos que já agride as figuras legítimas do poder e desencarrilha versos contra os modos de vida e tipos humanos de sua época. Passando pelos árcades até o nosso Simbolismo, essas modulações de imagens de fatos e personagens da história tomam sua coloração ao modo como se percebe o mundo e o modo como se pode intervir na sua história. De fato, nessas turbacões sempre ecoam as vozes vindas de um movimento de inquietações do pensamento europeu que afeta o modo de compor nosso estilo de vida, nossos costumes, nossas artes e nossas idéias. No entanto, como afirma Roberto Schwartz (2006, p. 29):

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe ideias européias, sempre em sentido impróprio. É nessa qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre- ou evite- o descentramento e a desafinação.



Como havíamos dito, o estudo da obra de Murilo Mendes, principalmente aquela produzida nos seus primeiros anos, traz um destaque à memória histórica do país, na qual o poeta instaura uma crítica corrosiva sem deixar de lado a fatura poética. Essa reprodução de modelos artísticos e sócio-culturais europeus ao qual nos submetemos desde nossa colonização exploradora, revelou-se na poesia, não por uma só vez, o problema para literatura. Se desde Gregório de Matos notamos uma inquietude nos versos que desfilam um veneno letal no modo como fomos e somos governados e, mesmo nos tons idealistas da pátria independente visualizada pelos românticos, o queixume não deixa de reverberar a denúncia de nossa submissão político-cultural. Com Machado, a crítica severa do deslocamento de ideias liberais da Europa para um país agrário e escravocrata é um de seus principais temas mestramente explorados. Com Murilo, o veneno é poupado para cada estrofe dos poemas de História do Brasil. E nesse desfilamento do fel do sarcasmo pela paródia o poeta constrói essa inquietude sintomática do escritor brasileiro frente à reprodução do ideário europeu. Mas não só isso, o poeta sacrifica toda a participação honrosa européia, desconsertando as figuras oficiais de nossa historiografia tradicional. É nesse segundo momento do nosso modernismo que a incursão inquietante de Murilo constrói, pós- Oswald uma leitura do passado como possibilidade e mais uma tentativa libertária da arte local. Tais características, que em seguida serão nosso objeto de análise, explicam bem o que, para Antonio Candido, foi a geração de 30 comparada à antecedente:

A geração de vinte foi mais um estouro de *enfants terribles*. Tem muito do personalismo faroleiro de Oswald de Andrade que qualificava a si mesmo de “palhaço da burguesia”, ao encetar uma fase mais funcional da sua carreira. A de trinta é o historicismo grande-burguês de Gilberto Freyre, e é também o realismo histórico de Caio Prado Júnior. É a década da “Série Brasileira” e da fundação das faculdades de filosofia; dos romances de José Olympio e do panteamento dos problemas sociais do Brasil [...] (Textos de intervenção, 2002, p 240. Entrevista a Mário Neme, ed, 1945)

Na produção modernista de Oswald e Mário de Andrade, o tema voltado a nossa história ganha relevância, seja tratado isoladamente em alguns poemas ou tomando forma em romances por completo. Confrontando outra vez o livro de Murilo com o Pau-Brasil de Oswald, observa-se que, apesar do nome, o livro é antes de tudo uma obra paulista e a ótica

pela qual foi concebida representa a sua aristocracia agrária e industrial. Como nos aponta Maria Eugênia Boaventura (2002, p.63), basta examinar algumas das partes, por exemplo poemas da colonização, que reduz o universo à experiência da vida dos colonos de uma propriedade rural da região, onde “o tom jocoso foi a via encontrada para denunciar a violência sofrida pelos negros e o enfrentamento do imperador pelo senhor feudal.”

No caso de Murilo, a preocupação com o fato histórico local não se inicia com a publicação de *História do Brasil* (1932), mas, desde *Poemas* (1930), certo número de versos foram dedicados ao tema do ufanismo, com traços confessadamente satíricos e piadísticos. Os poemas tomam emprestadas as cenas mais pontuais da história brasileira, principalmente as reconhecidas como as mais honoríficas e as versificam num tom que desencarrilha no extravagante e indecoroso. Em uma gama de versos que poderíamos de fato enumerá-los em centenas, o autor não se poupa em momento algum de subverter toda a seriedade e legitimidade do discurso histórico imposto pelos que dominaram o poder. A poesia é outra vez em Murilo, o meio para desvirtuar o discurso dominante e ludibriador, e recontar, com total desinteresse pela veracidade dos fatos, as histórias individuais supostamente heróicas da história de uma sociedade brasileira. A crença do poeta na “função” dos indivíduos e na sua organização “em função” do tempo [...] Essa auscultação angustiada do tempo e do homem, este desejo desesperado de dar eternidade, de resolver por meio da poesia a dor do homem.” CANDIDO, 2006, p.240-241)<sup>3</sup> resolve bem se analisamos a poesia de um Murilo mais tardio dos livros: *A poesia em pânico* (1936-37) e *Poesia Liberdade* (1943-45). Aqui, o tema não se coaduna com o tema mais sublime onde a idéia do caos se apodera da forma poética e denuncia um mundo esfacelado pelas discórdias do homem, ao lado da religiosidade que convive com ditaduras e sofre com o convívio dicotômico bem-mal e a incerteza da interferência divina na concepção de mundo. Em *História do Brasil* a anarquia do poeta chega ao apogeu através do esquisitice dos versos e do “desrespeito” com as autoridades da história. “Trata-se de um livro pândego, produzido ao calor de uma recente poética sem cerimônias, marcada pela irreverência e pelo inconformismo de um moço de trinta e um anos, cujo caráter se inclinava naturalmente para a rebelião.” (BORDINI, 2008, p. 4).

---

<sup>3</sup> Os termos função e em função, assim como auscultação angustiada, foram citados por Antonio Candido para caracterizar o poeta contemporâneo do crítico Rossine Camargo Garnieri. Características estas que nos servem como adjetivos para a poesia de Murilo, principalmente porque Candido nesse momento avalia na sua crítica a geração de trinta.

Para nossa pesquisa não há nenhuma preocupação de valorar o livro entre o restante da obra de Murilo, pela conhecida decisão do poeta de tê-lo retirado das edições posteriores de sua obra completa. O fato não diminui a importância do livro para nossa pesquisa nem diante da obra completa do autor, pelo contrário, revela-nos o primeiro Murilo influenciado fortemente pela antropofagia modernista e pelo humor diante das “oficialidades” literárias.

A escolha deste livro consiste exatamente na observação de modulação existente na obra de Murilo Mendes das imagens da história tratadas distintamente em duas diferentes obras do autor, que se diferem pelo tom dos versos e pelo conteúdo histórico que se adensam neles. O tom humorístico da primeira poesia muriliana, encontrado principalmente em *História do Brasil*, como em alguns poemas do livro anterior *Poemas* (1930), opõe-se a outro momento em que se apresenta um conteúdo mais esotérico e desconsolado, no qual emerge um trabalho da imagem profundamente influenciado pela vanguarda surrealista. O fato é que o mesmo Sentimento do Mundo da poesia de Drummond, carregada de um pessimismo e ironia, em Murilo não se faz de maneira distinta, mas, com suas peculiaridades, forma-se dentro de um trajeto literário diversificado, cuja oscilação vagueia ora pelo concentrado e angustiante olhar do poeta sobre o mundo ora pela sua sagacidade e despreocupação diante dos fatos “sérios”. A religiosidade nas primeiras composições manifesta-se ora em um tom debochado, ora para ressaltar a fraqueza do humano diante do divino, numa realização estreitamente próxima ao barroco de Gregório de Matos, com os devidos traços modernistas:

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

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

Me desliguem do mundo das formas!

A poesia de tom mais sério e meio taciturno de Murilo em *A Poesia em Pânico* (1937) e *As metamorfoses* (1939), por exemplo, foi antecedida por uma mais carnavalesca que re-cria situações inusitadas tanto em *História do Brasil* (1933) como em *Bumba meu poeta* (1930). Sobre essa dialética entre temas postos na poesia Muriliana, e, por que não, sobre essa politêmica poesia, diz uma de suas estudiosas:

A crítica acompanhou a formação, por círculos concêntricos, em torno do núcleo primitivo - *Poemas e Bumba meu poeta*, 1930- e a constituição em bloco monolítico dessa obra coerente como poucas, porque já mais instrumentalizada, jamais provocada por outro estímulo que não o seu próprio, auto-suficiente e auto-condicionante, laica enquanto jamais portadora de outras mensagens que as individuais e universais, sugeridas por um inconsciente perturbado pela idéia da morte à urgente, exaltante, desesperada pesquisa do significado da vida: singular e coletiva.

Com algumas ressalvas que podemos considerar no texto desta crítica, mas que no momento não se faz relevante à pesquisa, o que nos interessa aqui é que a opinião da crítica vê na poesia muriliana um engajamento e interesse do todo social. Ainda quando o lirismo do indivíduo-poeta-católico, cuja religiosidade e crítica sobre a relação homem-Deus, pautou quase a totalidade da sua palavra no poema, esse individual é ponto de partida para a angustiada visão sobre o mundo e as relações do homem. Em *História do Brasil*, a carência de seriedade sobre o mote da poesia, vela a descrença do homem sobre sua história e o fracasso da civilidade e respeito diante dos interesses políticos e titulares das classes que dominaram os “tronos”.

A partir de eventos históricos oficiais, de alguns personagens e acontecimentos, o poeta brinca com a interpretação da história brasileira. Na visão deste trabalho, há uma dialética entre as imagens da história nacional, construídas por uma poesia de tom satírico e sarcástico, e uma outra, mais adiante, que tem presente a história mundial e que dá à poesia um caráter mais cosmopolita, composto de imagens mais líricas e desencantadas. Deste modo, pensamos contribuir com os estudos já existentes sobre o poeta, analisando alguns traços que caracterizam boa parte de sua trajetória poética, fundamentada numa preocupação estético-literária e na denúncia dos entraves históricos, seja com um espírito carnavalesco ou com um

mais circunspecto: o que para nós soa ora como uma dicotomia, apresentando o todo da obra como satírica e sarcástica ora como observante de um mundo esfacelado pela sua própria história de conflitos, existindo no eu-lírico um desencantamento profundo e inconformado.

É interessante pensar que, em *História do Brasil*, o cronista Murilo em nenhum poema deixa aparentar um *eu* desencantado, decepcionado pelas bizarrices e corrupções de nossos colonizadores e políticos, mas, pelo contrário, o poeta não poupa todos os acontecimentos de sua chacota e zombaria. É como se o poeta quanto mais desfilasse o tom chistoso sobre os fatos, mais fortificado tornaria seu protesto. Murilo não nega a nenhum dos grandes e oficiais acontecimentos da história nacional um lugar nos seus poemas, mas ao mesmo tempo pretende enxergar esse mundo e essa história atravessado por um axioma do *Dialeto* de Schlegel: “Aquilo que se chama de boa sociedade é no mais das vezes um mosaico de caricaturas polidas.” (SCHLEGEL, 1997, p. 47). Assim, a relevância histórica ofertada pelo tradicionalismo e positivismo é corroída pela linguagem ácida e jocosa frente à superficial seriedade dos fatos “heróicos”. Até mesmo personagens religiosos como José de Anchieta merecem pouco apreço histórico e as grandes revoluções brasileiras aparecem mais como uma brincadeira que não deu certo ou um jogo coordenado pelos poderosos.

[...] Fizeram mal de botar

Este padre tão notável

Servindo de manequim

Na estátua positivista.

(MENDES, 1991, p. 20)

Ou:

Cedo o império brasileiro

Ao dito das circunstâncias

Só levo daqui saudades.

Justiça guardo de Deus.

(MENDES, 1991, p. 54).

Outra característica que nos parece relevante no livro é que Murilo Mendes, além de tirar enfeites inúteis da poesia, interpretou a nossa história a sua estatura de grande colônia de exploração ou de império português nas Américas, movida a genialidades eventuais, desmantelos políticos, jogo do bicho, *pic-nic* ou pescaria. O importante para o poeta é desmorronar toda a figura séria dos feitos e personagens:

[...] As guerrilhas se sucedem

Pro povo se divertir.

A Corte faz pic-nics,

Ou organiza quadrilhas

Nos bailaricos reais.

A Inglaterra intervém

No mercado das finanças,

Todos acham muito bom.

Houve entrudos famosíssimos...

O imperador de pijama

Lê o Larrousse na rede.

O fato é que com essa calma

Cinqüenta anos se agüentou.

(MENDES, 1991, p. 48).

O aproveitamento que Murilo faz das “lições” modernistas junto às lições surrealistas não há como ser definido. O caso do poeta se sentir contemporâneo de si e de sua poesia, assim como ele mesmo declarou, é a resposta mais convincente que encontramos para corroborar nos poemas o seu espírito inquieto sobre a história, seja a contemporânea de si mesmo ou não. Como apontamos acima, o lirismo desencantado esconde-se entre os versos e estrofes do livro *História do Brasil*. O próprio título não poderia ser outro, senão o que evidencia a verdadeira história que será contada: essa história que o poeta compõe colabora com a visão do país sobre si e sua condição de dominado. O Brasil visto como piada e, sem reservas, explorado por um modelo europeu de dominação propõe uma fuga dessa cópia a que

fomos sujeitados. Os anônimos personagens considerados protagonistas da história contada pelo poeta, desviam o olhar do leitor para o ponto de vista do sujeito que forma parte da camada mais baixa da pirâmide social. Seu olhar se dirige de cima para baixo, do lado para o outro da história. Não há um olhar de cima, de quem domina, mas de quem está na massa, e essa voz é, obviamente, a voz do poeta, sujeito que participa efetivamente da história e interpreta como lhe convém. A história do mundo, daquele mundo europeu (Portugal-Espanha) que se fazia centro das ciências, da cultura e religião que por séculos se julgou (e ainda julga) ser o modelo de civilização que intervém nas histórias de povos “não civilizados”, é rompida a cada momento quando esses povos dominados analisam sua sujeição e trinca essa linearidade desenhada pelos dominadores. O poema *Divisão das Capitâneas* economiza nas provas de que fomos divididos e administrados sob uma ótica de favores e interesses. Cada capitania é confiada a uma nação européia, que como sabemos, não se interessou muito em vir conhecer-nos nem governar. Alemães, italianos, holandeses, ingleses franceses são apontados segundo suas especialidades e interesses para receber o regalo da coroa portuguesa. O poema conclui asperamente apontando que, no final das contas, a coroa lusitana seria a mais favorecida:

[...] As outras cinco fazendas,

Pra fazer cota redonda,

Entregaram aos lisboetas

Que fornecem mantimento

Às capitâneas restantes.

(MENDES, 1991, p. 19).

Murilo atinge como nossa pesquisa propõe dois extremos de nossa história. Concebe nossas primeiras experiências como povo reconhecido, passando pelo status de império, nação independente e república, considerando todo o quiproquó de informações trazidas pelas misturas de povos e raças no Brasil. Daí parte para o ufanismo, mas de modo avesso: não exalta, não dá mérito, não advoga a mistura racial como traço diferenciador do povo brasileiro; mas denuncia toda a nossa história como resultado de um jogo de interesses não levado a sério. No outro extremo está uma poesia que outra vez suga da realidade do mundo

contemporâneo, agora particularmente ao século XX e apresenta um mundo desnordeado pela idéia de progresso e tecnologia bélica, que desencantam e fragmentam as ordens e perspectivas de paz. O eu lírico primeiro parece convencido de que a história que nos foi contada não é válida, que o passado conhecido merece desconfiança e demolição, porque parece sinônimo de atraso e conservadorismo. “É nesse espírito de dissidência, essa visão de artista plenamente moderno, que o autor ironiza a história vista apenas enquanto sucessão de grandes feitos para a constituição de uma nação autônoma [...]” (BORDINI, 2008, p. 82).



### 3.1 A SÁTIRA INCONTIDA DA HISTÓRIA DO BRASIL

Murilo Mendes certamente não foi um historiador. *História do Brasil* foi seu segundo livro, publicado em 1933. Nele, o poeta reforça a sua cumplicidade com o nosso “complexo estilístico” modernista (MERQUIOR, 1994, p.12), seduzido claramente pela intelectualidade vigente naquela época. Nesta obra, pouco conhecida ainda pelo grande público, Murilo Mendes reafirma seu compromisso com o estilo modernista dos manifestos de Oswald de Andrade (Manifesto da Poesia Pau-Brasil e Manifesto Antropófago) e a adesão àquele espírito crítico-irônico de obras como *Macunaíma* de Mário de Andrade. Murilo contribui com uma criativa paródia da Canção de Gonçalves Dias, cujo aparecimento já antecipava os tons piadísticos que mais tarde corroborariam os poemas de *História do Brasil de 1932*:

Minha terra tem macieiras da Califórnia  
onde cantam gaturamos de Veneza. [...]  
Eu morro sufocado  
Em terra estrangeira.  
Nossas flores são mais bonitas  
nossas frutas mais gostosas  
mas custam cem mil réis a dúzia. (MENDES, 1994, p. 87)

Em *História do Brasil* percebemos, desde o início, que predomina a linguagem descontraída e coloquial, o tom bem humorado, satírico, mesclando muitas vezes sem pudor alguns termos eruditos e populares, seguindo a linha bem repercutida da *blague*, do poema-piada de nossas letras modernas desde 22, um recurso já aproveitado principalmente por Oswald em sua obra. O humor e a ironia em Murilo são utilizados como instrumento crítico que satirizam, sem reservas, os fatos de nossa história, visitando o estilo intencionalmente chocante que atinge em cheio a retórica ufanista.

Apesar de rechaçado pelo próprio Murilo, quando afirmou que o livro destoava do conjunto de sua obra, *História do Brasil* carrega fortes marcas que devem ser desveladas, ao analisarmos o projeto literário do autor. Lucianna Stegagno Picchio considerou tal afirmação como reveladora da própria natureza do poeta, que defendeu a apuração do texto e sua contemporaneidade, além disso se destoa o complexo de sua obra, como propôs o poeta não destoou da multifacetada temática de sua obra, que pela própria crítica de sua época e da contemporânea sugou de diferentes fontes o material para construir sua poesia. O espírito

inquieta que denuncia as atrocidades ditatoriais e tirânicas do segundo quarto do século, é do mesmo Murilo que com doses cavalares de humor e sarcasmo indicia a nossa informalidade política e o pouco respeito nas relações colonizador-colonizado, governo-povo, dominador-dominante. *História do Brasil*, sem dúvida é um dos quadros da poesia de Murilo Mendes que compõe a exposição da história do Brasil e do mundo, seja ela contada desde as ruas de um Brasil sobrevivente e colonizado, com pé numa república velha, seja num Brasil que assiste ao espetáculo das guerras mundiais e levanta sua lírica denunciante às atrocidades bélicas que passam a compor o cenário da história nacional e universal.

A ideia primeira é, a partir do próprio texto muriliano de *História do Brasil*, encontrar indícios e espaços onde acreditamos caber a visão de uma retrospectiva de nossa história nacional que foge do cânone da história oficial, na qual os grandes homens ou a ilusão dos grandes heróis nacionais escondem muito mais a verdade histórica. Como se constroem nessa poesia essas imagens da história e de indivíduos que participaram dela?

Em "História do Brasil", o poeta Murilo compõe e joga com alguns episódios e personagens históricos brasileiros, ao longo de 60 poemas, sendo que os cinco primeiros destacam aspectos da descoberta do Brasil. Inicia-se o livro com uma referência ao possível descobridor, o espanhol Vicente Pinzón, chegado ao Brasil antes de Cabral, e se encerra com fatos da mitologia indígena, o "Testamento de Sumé". O livro concentra poemas visivelmente transgressores, os quais abrangem desde a chegada dos portugueses ao Brasil, passando pela fuga da família real e mais tarde a República Velha, até a Revolução de 1930. É uma obra construída com traços de uma irresponsabilidade inocente, juvenil e proposital, parecendo uma brincadeira de roda na qual os personagens de nossa história dançam e se revezam, representando involuntariamente papéis que ridicularizam a visão oficial da historiografia brasileira, cujo único compromisso é com um humor cáustico, mordaz, com intensas críticas que acordam o leitor e convida-o a inferir e interferir nas perspectivas de sua possível história.

É conhecido do grande público que Oswald de Andrade e Mário de Andrade instauraram nas nossas letras o espírito antropofágico-neo-ufanista como decidimos chamar aqui - ou anarcovanguardista (MERQUIOR, 1994, p.78), ao qual pertenceu radicalmente o Murilo das primeiras poesias. Aquele tendencioso comportamento ufanista de "digestão" da arte européia e elaboração de uma arte nacional menos submissa, que pensava os novos

modelos de nossas produções artísticas e por qual modo essas produções poderiam se emancipar da completa influência estrangeira, trouxe “hibridez e heterogeneidade” a esse complexo artístico o qual nomeamos o Modernismo brasileiro.

Na Europa, o espírito das vanguardas trouxe aos seus artistas uma inquietação entre o pensar a vida e a arte, aproximando e estreitando as relações entre essas realidades. No Brasil, o pensamento nacional outra vez se mostra como um ideário localista e afeta de modo tão ou mais forte que o Romantismo as composições na literatura e pintura, de modo especial. Tarsila do Amaral, por exemplo, com os traços e cores de sua pintura, revela o gosto pelo exótico, deixando à mostra um matiz ufanista e inovador no que diz respeito à produção pictórica no Brasil até então. Os manifestos, pouco a pouco, vão se alastrando e reforçando a idéia de uma literatura delineada pela cor local, mas desta vez com tom mais agressivo e transgressor, sob a influência outra vez das concepções de vanguardas européias.

É nesse entorno que aparece a voz insólita de História do Brasil, cuja contribuição constrói uma tradição da poesia modernista desde o seu surgimento em 1930, dando continuidade, em 1933, com *História do Brasil* ao projeto do qual Mário e Oswald foram iniciadores.

Segundo Maria Eugênia Boaventura (2002, p.59), ao contrário do que argumenta boa parte da crítica, *História do Brasil* “não é simplesmente uma manifestação formal e temática extemporânea atrelada a certa configuração da poesia modernista. Aproxima-se da postura antropofágica de questionamento dos modelos literários e históricos oficiais.” Ora, é exatamente aqui onde se ancora nossa análise e proposta de leitura. Murilo toma o passado histórico brasileiro e acerta a seu modo. Desconserta a prosa ao formato de seu engenho e a enxerta de um entusiasmo pouco convincente, entusiasmo este que é retomado dos próprios fatos em si para estabelecer a ironia como recurso principal que circunda todo o texto. Os acontecimentos seguem por um viés inconstitucional, desengavetando peculiaridades que só a poesia permite sugerir sobre a história e fazê-la mais possível do que virtuosa. Aqui lembramos T.S Eliot em *Tradição e talento individual*, quando defende o modo de um poeta fazer referência ao passado: “não toma o passado como uma massa, um mingau indiscriminado nem o concebe inteiramente a partir de uma ou duas admirações particulares,

tampouco organiza totalmente com base num período de sua preferência. (ELIOT, 1989, p. 41).

Murilo tenta abraçar um largo período histórico, “obedece” à cronologia organizada pelo modelo tradicional, mas a transgride quando, a cada acontecimento oficial, aplica uma dose venenosa de sarcasmo, chegando a expor ao ridículo certos fatos e personagens proeminentes:

Eu fico, pois não  
Se a todos dou bem.  
Preparem as mulatas, Recheiem os pr'us  
Avisem aos banqueiros,  
Suprimam os chuveiros,  
Me comprem mercúrio,  
Afinem as guitarras,  
Previnam o Chalaça,  
Aprontem o trolley  
Eu fico, mas  
Vou falar com a Marquesa, Já volto pra ceia.  
Falando em comidas  
Eu fico, pois não.  
(MENDES, 1991, p. 42).

O poema I, Prefácio de Pinzón, sanciona ao espanhol o título de descobridor do Brasil e o poeta destitui o mérito da coroa portuguesa de real “descobridora” da *Terra Brasilis*. O tom é o típico do poema-piada à maneira modernista. O Brasil ironicamente é chamado de *Fazenda* e a casualidade do acontecimento histórico acaba por não ser apoiado pela imprensa oficial da coroa e por esse motivo convinha distribuir outra notícia no jornal: “*que o arquimedes da terra/ foi um grande português.*”. (Poema I)

Nesse poema, Murilo (1994, p. 274) desconsidera qualquer submissão àquela vertente da História que “reproduz servidores passivos e retrospectivos” e que, segundo Nietzsche, nega a vida. O poeta é o que cumpre um papel de cético da história imposta pelas convenções sociais e políticas e demonstra exatamente que a História não é aquilo que se queria que ela fosse, mas com a possibilidade de deslocamento do olhar e abertura para uma outra

interpretação sobre ela, desviando - se do tom oficial e sério, relativizando a opinião e a abordagem dada pelos vencedores, cuja versão monopolizou o discurso tradicional. À proposição de Benjamin, o poeta deve profanar e romper com o “tradicionalismo histórico”, cuja proposta compartimenta a História em apenas um período. Murilo retorna ao passado e, estrategicamente, torna-o mote de sua poesia, mas do modo da própria linguagem literária, pede licença poética não apenas para a linguagem e métrica, mas também para o fato em si. A História, assim como a Poesia, nunca é compartimentada como acontecimento único e individual, mas evento de um todo que dela participa.

No quarto poema, se desenvolve uma “paródia” da Carta de Pero Vaz. Outra vez o poeta elege o tom cáustico para narrar a chegada portuguesa após o episódio da fuga da família real de Portugal para o Brasil. Desde o título, o poema satiriza o acontecimento como *Embarque do Papagaio Real*. Parodiando uma canção popular de origem francesa, o poeta sem pudor mescla as nacionalidades e os idiomas. A família real não foge - como conta ainda a História - honrada e dignamente, porque o compromisso de cuidar da colônia os obriga a tal saída. Mas até mesmo o papagaio cantarola e lamenta sua pobreza e alegria por fugir para o Brasil. Não há preferência de períodos, mas cada um, desde o início de nossa colonização às primeiras revoluções do século XX, são trazidos e recontados pelo poeta.

O livro se organiza e se estrutura, como já afirmamos, de acordo com a ordem cronológica oficial. Porém, o que chama a atenção é quanto ao parâmetro que o poeta resolve adotar para a composição da sua “História”. Primeiramente, não é a chegada portuguesa que dá início ao livro, mas o Prefácio de Pinzón, como mencionamos. O segundo poema segue a narração descritiva da paisagem brasileira e dos costumes indígenas antes do seu contato com o branco europeu, em seguida, pelo título *O Farrista*, Murilo introduz na sua história Pedro Álvares Cabral como almirante inofensivo que chega quando “o anjo da guarda dos índios estava passeando em Paris”. O tom sarcástico que Adolfo Hansen (2004, p. 225) caracteriza em Gregório a “sátira seiscentista” com seu “jogo binário”, põe no mesmo patamar virtude e vício, nos versos murilianos retomam fôlego e são questionados continuamente desconstruídos e destruidores pelo próprio humor fino, que alia-se à linguagem pouco polida eleita pelo poeta, para a dessacralização dos fatos intocáveis da narrativa oficial do descobrimento. Em quarto lugar, o poeta reordena a carta de Pero Vaz, cuja linguagem num

nível de zombaria e deboche, desconstrói a língua quinhentista e o estilo cortês do texto original. A paródia soa muito mais alegre e hilariante. Murilo não abandona em nenhum momento o seu ideário modernista de fugir dos parâmetros europeus da língua portuguesa. Enche de brasileirismo seus versos, ousando colocar expressões coloquiais próprias do português brasileiro:

A terra é mui graciosa  
Tão fértil eu nunca vi.  
A gente vai passear  
No chão espeta um caniço,  
No dia seguinte nasce  
Bengala de castão de ouro.  
Tem goiabas, melancias.  
Banana que nem chuchu [...]  
(MENDES, 1991, p. 13).

Um dos traços nessa proposta poética de Murilo é a leitura que ele faz dos acontecimentos da história nacional, como patrimônio de um povo. De que modo o poeta retorna ao passado e dele tenta suscitar o que se passou e não nos foi contado, quem existiu e não foi reconhecido. Para essa concepção da história, Murilo toma o discurso poético, menos compromissado com a veracidade dos fatos e mais motivado pela criação paródico-satírica, tendo como ferramenta e artefato a linguagem poética. O texto muriliano funciona como uma canção de viola da nossa história, cuja preocupação se baseia mais no efeito da palavra e no modo de cantar, ou seja, na criatividade da narrativa. Não podemos desconsiderar a relevância histórica do texto do poeta, bem como a sua própria inserção no momento histórico no qual foi escrito. Sabemos que o ano de 1930 viveu certa efervescência quanto à cultura, política e artes. Antonio Candido definiu como uma “atmosfera de fervor” e uma confirmação e continuidade do que ansiavam os artistas de 1920. Traz Candido a idéia de que tenha sido um marco histórico em diversos setores da sociedade brasileira, no qual demarcamos um antes diferente de um depois.

O poeta como esse intérprete e no caso de Murilo, visionário do mundo real, foi afetado por esse fervor histórico e interferiu no transcurso da história de nossas letras modernas com sua obra poética, reveladora dos resultados primeiros do século já em evidência e com efeitos

obtidos. Digamos que o poeta juizforano se adapta bem àquele “cronista” do qual nos fala Benjamin, “que narra acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos e leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Dentro do poema, o leitor pode reconhecer pelo título a que acontecimento da história o poeta está se referindo. Mas dentro dele o feito “solene” e sério perde sua densidade diante da balbúrdia dos fatos menos importantes. A poesia de *História do Brasil* nos redime e nos faz apropriarmos do nosso passado, tornando-o um “passado citável”. (ELIOT, 1989, p. 223).

Vale avaliar aqui o que seria citável para Benjamin na história, o que se contou ou que não se quis contado? Murilo torna citável o mais banal dos personagens e temas da história imposta pela classe dominante à dominada. E o pequeno acontecimento que Benjamin enaltece para a composição da história é para Murilo o eixo central em cada poema. O que foi considerado não citável pelos que contaram nossa história é o que Murilo elege merecedor e relevante. As ações ordinárias de reis, condes, bispos, imperadores são para o poeta dignos de serem narrados e revelam dentro do tom piadístico a solenidade e corrupção dos poderosos governadores e suas decisões sobre a vida dos governados. Vejamos:

Uma vasta sonolência  
 Invade toda a fazenda.  
 Sucedem-se os ministérios,  
 As guerrilhas se sucedem  
 Pro povo se divertir.  
 A Corte faz pic-nics,  
 Ou organiza quadrilhas  
 Nos bailaricos reais.  
 A Inglaterra intervém  
 No mercado das finanças,  
 Todos acham muito bom.  
 Houve entrudos famosíssimos...  
 O imperador, de pijama,  
 Lê o Larousse na rede.  
 O fato é que com essa calma  
 Cinquenta anos se agüentou.  
 (MENDES, 1991, p. 45).

Em relação a muitos dos poemas, nota-se uma certa complacência com os estratos oprimidos da sociedade brasileira e as simpatias do narrador se inclinam, de forma parcial, para os habitantes índios. Em vez de criticar uma autoridade nativa demonstrada pela atitude do índio contra Pedro Álvares Cabral, com uma “flechada” e um verso, Murilo vocifera o fracasso histórico de nossa colonização: "sai, azar!". Na seqüência, do poema VI ao XII, a brincadeira é realizada ironizando a fase da colonização brasileira, as invasões ocorridas no período e as possíveis contribuições européias à colonização: os ingleses nos emprestariam dinheiro a cinco por cento ao mês; os holandeses, trariam queijos e regras de asseio; os franceses, perfumes e romances de adultério: os italianos, lavradores e ópera

Posteriormente, os poemas de números XII ao XX envolvem fatos e figuras sobre o ciclo das conquistas e dos conflitos internos entre os séculos XVII e XVIII. Destaca-se aqui uma abordagem positiva daqueles heróis oriundos das classes mais baixas, sejam eles defensores de uma idéia de Brasil independente ou não. Com a exceção de Tiradentes, cujo heroísmo é alvo de certa zombaria, todos são vistos com benevolência e recebem um tratamento entre respeitoso e “folgazão.” Vale citar o poema Cantiga dos Palmares que elucida bem a heroicidade do Zumbi e das rebeliões dos escravos. A linguagem preenche o eu lírico, que se confunde com o próprio negro, de independência e ousadia, seu modo de falar e suas expressões são utilizadas no poema e transgridem como na fala a escrita oficial do idioma lusitano. Assim, o poema exalta a revelia negra ante a dominação tirânica do branco dada principalmente pela religião que ao revés disso é apossada pelo negro e incluída em seus rituais:

Seu branco, dê o fora  
 Deixe os nego em páis,  
 Nós tem cachacinha,  
 Tem coco de sobra,  
 Nós tem iaiá preta,  
 Nós dança de noite;  
 Nós reza com fé.  
 Seu branco é demais.  
 Praquê que vancêis  
 Foi ruim pros escravo,  
 Jogou no porão



Pra gente Morrê  
Com falta de ar?  
(MENDES, 1991, p. 26).

Nos próximos oito poemas, a partir do XXI, Murilo parodia passagens históricas, abrange desde a chegada da família real até o período regencial. Aqui, as “vítimas”: D. João VI, Frei Caneca, D. Pedro I, Feijó são envolvidos em situações bizarras e grotescas. O ciclo do Segundo Reinado é tratado nos quatro capítulos seguintes e se desenvolvem em torno dos quase cinquenta anos do governo de D. Pedro II. A “Fazenda” vive momentos de sonolência política e a Guerra do Paraguai, que poderia quebrar esse marasmo, foi descrita com seus “heróis” em tom de escárnio, aliando sempre a sátira e a caricatura desses fatos e personagens, mescla esta que junta aos deslocamentos semânticos completam a atitude revisionista e a forma literária ganha mais plástica e estética. Além disso Murilo não esquece de fornecer ao leitor instrumentos sinestésicos necessários para a visualização do objeto, pessoa ou cena apresentada. O modo de falar dos portugueses, índios e negros são respeitados com ortografia exata em termos regionais e expressões da fala cotidiana. Assim, o dado histórico, fornecido pela poesia, apresenta-se fidedigna e amplifica mais as imagens ao olhar do leitor. A descrição das paisagens, sem qualificação ou desqualificação de nossa natureza, o vocabulário regional com nomes de frutas, árvores, cidades, pessoas reconhecidas no território nacional não são limitadas apenas à uma citação no poema, mas formula um quadro com imagens locais e uma ambiência que explora ao grau máximo o ufanismo brasileiro sem muitos rodeios. O Brasil é Fazenda, os negros são também heróis, os índios são homens civilizados e fortes, os portugueses são realmente invasores e oportunistas, os outros europeus sanguessugas das coroas ibéricas e piratas do atlântico, os políticos pouco sério ou charlatães; tudo isso é a geopolítica do país que Murilo reformou na sua poesia. Pelo riso, ou até mesmo pela gargalhada, provocado por qualquer recurso da ironia do escárnio, do maldizer *a la* Barroco, da sátira pungente do primeiro ao último verso do livro, Murilo resolve debulhar o seu testemunho da história, a história escrita com minúscula, que dispensa seriedade ou validade, mas se organiza tentando defrontar e reanimar o país diante dos seus pouco felizes acontecimentos.

As duas últimas partes do livro fazem referências em seis poemas à proclamação da República, e em outros, a fatos ocorridos durante a República Velha. Todos têm suas

ocorrências transfiguradas de forma debochada e burlesca: “*A revolução de trinta é vista como um pic-nic com carabinas*”. O poeta fecha o círculo da sua “História” com a sua própria contemporaneidade. Intervém na atualidade dos fatos e ostenta a inconformidade diante da pouca seriedade de nossa política e representantes. Cabe pensar no que Maia (2006, p. 26) fala ao tratar em sua tese da poesia satírica de Murilo e Gregório de Matos dizendo que:

[...] pelo viés da poesia satírica e pela cultura popular, o poeta usa sua poesia para desmascarar os vícios e a miséria política em que sua província havia mergulhado. A linguagem satírica residente em suas poesias destrona as autoridades e carnaliza a pobreza e a riqueza.

É considerável pensar ainda e outra vez, que Murilo Mendes, distante de Gregório de Matos quatro séculos toma o mesmo apreço pelo tema da realidade e história brasileiras para colocar o dedo na ferida aberta de uma história que pouco ou nada mudou nesse ínterim de uma existência e outra. O século XX brasileiro assiste ao seu passado com a mesma sensação de desgosto de uma história rasgada pela amoralidade e informalidade política, na qual a mudança de estado do país não lhe causou tantas conquistas reais e reformadoras para a sua própria construção.

No antepenúltimo poema, LVIII, quem toma o discurso é o filho do Jeca, através do qual Murilo desmorona o tradicionalismo das elites e os costumes burgueses, dando voz ao descendente Jeca, o qual mostra sua emancipação diante do branco europeu. Nas segunda e terceira estrofes pode-se ver também a visão nacionalista sobre si mesma e sua nova concepção de nacional e universal, bem a gosto das composições do modernismo que continuava amadurecendo essa idéia:

A tradição não me pesa.  
 Quem foi mesmo meu avô?  
 A obrigação não me pesa  
 De ser nacional demais.  
 Se quiser, banco o francês

Quase tão bem como ele.  
 Sou brasileiro, bem sei,  
 Mas sou também universal.  
 (MENDES, 1991, p. 86).

Os fatos relacionados com os governos são impiedosamente retratados em situações ridículas; os militares embevecidos de vaidade passeiam em suas fardas “engalanadas” e não são poupados pela escrita mordaz do poeta. Campanhas educacionais governistas são relatadas como incoerentes e insignificantes para a sociedade em *Linhas paralelas*:

Um presidente resolve  
 Construir uma boa escola  
 Numa vila bem distante.  
 Mas ninguém vai nessa escola:  
 Não tem estrada pra lá.  
 Depois ele resolveu  
 Construir uma estrada boa  
 Numa outra vila do Estado.  
 Ninguém se muda pra lá  
 Porque lá não tem escola.  
 (MENDES, 1991, p. 79).

Murilo Mendes propõe em sua obra fazer da história brasileira uma folia de acontecimentos caricaturados bem ao gosto, como havíamos dito, da primeira intelectualidade modernista. Deixa claro em seus versos que a verdade nunca nos escapará e que o percurso da história da humanidade não pode ser um “despojo atribuído ao vencedor”, mas objeto apossado da maioria que faz e participa dela. Os fatos que influem na composição de cada poema gera um jogo de imagens, cuja construção de imagens revela sempre ao leitor uma atmosfera denunciante realçada de humor, sátira, sarcasmo e crítica a um Brasil desencontrado de sua história e antagonista dos interesses das coroas européias. Fatos relacionados ao governo como “*o pic-nic de carabinas*” (Revolução de 30) ou poemas dedicados a uma série de entranhados costumes nacionais, as trivialidades da vida brasileira, os descaminhos da esfera política e o desdém do povo ante o poder ou a idéia de patriotismo.

As imagens de personagens e fatos históricos se modulam nesse mosaico em que várias cores ocupam simultaneamente e pintam como querem a história nacional, realçando ora o povo brasileiro e suas credences,, a preponderância dos vencidos antes as adversas decisões dos poderosos ora a desfaçatez do colonizador e seus sucessores no poder fosse sua governança no momento ante a Terra de Santa Cruz, o Brasil - Império, o “Brasil-Independente”, o Brasil - República Velha, o Brasil - Nova República. É certo que Murilo tinha já na década de 30 algo a declarar sobre o seu país:

Dentro daquele conceito modernista em que o passado primitivo, intocado, e o presente sempre renovado, coexistem como determinantes de um futuro já atual...” subverte-se aquela concepção do histórico, em que só há sublimes heróis da pátria e os movimentos libertários do povo são encarados como insucesso feliz. ( MAIA, 2006, p. 164).

Mas não só isso, dava início ao seu projeto literário e humano de artista preocupado com “servilismo e a incapacidade de indignar-se” como afirmou na sua *Resposta ao questionário de Proust* (1994, p.51) que acompanhou sua pena durante toda a sua obra, mesmo quando voltada para uma experimentação de técnicas de colagem e fotomontagem no texto poético. Não abriu mão de nenhuma estratégia da poesia e seu caráter transgressor da realidade para denunciá-la e indignar-se diante dela seja essa realidade remetida ao passado e suas piadas políticas, ou a própria história contemporânea, onde está imerso o poeta e com a qual ele compartilha das experiências de um mundo bombardeado por ditaduras e órfão de liberdade e, literalmente, por bombas que deslocaram a humanidade de seu estado teoricamente justaposto.

Um poeta brasileiro ocasionalmente “cristão-sacrílego” como alcunhou Bandeira, pouco depois pareceu se arrepender de sua estripulia, abominando e tornando "História do Brasil" a "ovelha negra" de sua produção literária. O certo é que hoje o livro se faz objeto de estudo de inúmeras análises críticas, como a deste momento.

#### 4 IMAGEM E HISTÓRIA NA POESIA LIBERDADE DE MURILO MENDES

Nós todos estamos na beira da agonia  
caminhando sobre pedras angulosas e abismos.  
Ninguém ouve o barulho da banda de música  
que está ali firme do outro lado do século.  
(MENDES, 1994, p. 118).

Neste primeiro capítulo propomos uma leitura do livro *Poesia Liberdade* de 1945, a partir de alguns poemas escolhidos como ilustrativos dessa obra, uma das mais representativas e importantes manifestações da nossa lírica no século XX, no período entre 1930 e 1945, ao lado de outras também reconhecidas como *A Rosa do Povo* de Carlos Drummond de Andrade. Certamente, *Poesia Liberdade* é um forte representante também das influências surrealistas em nossa poesia, quanto à elaboração estética e seu lirismo socialmente interessado.

A escolha deste livro se fez não somente pela relevância que possui no conjunto da obra de Murilo Mendes, mas também por ser um livro que apresenta uma elaboração já madura da estética muriliana e de forte pendor histórico e social. Por esse motivo, não foi difícil ordenar a poesia de Murilo para uma interpretação desta como material artístico, histórico e social que nos diz de uma circunstância histórica, na qual não somente o poeta fala, mas todo um coletivo de vozes que representam toda uma sociedade. Nasce daqui nosso interesse pela visão dialética adorniana encontrada especialmente em *Lírica e Sociedade* (2003), mas também em *Em memória de Eichendorff* (2003), e seu profícuo interesse de identificar o papel social da lírica na literatura moderna e de como essa referência ao social do texto lírico deve ser analisado:

[...] essa suspeita só pode ser enfrentada quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela [...]. Pois o teor (Gehalt) de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

Em um poeta que, confessadamente, tomou a poesia como gládio contra a reificação do homem e as tiranias que debilitam sua capacidade de indignação, não resultaria árduo estabelecer uma relação entre a formação de um objeto estético (no caso, o poema) e as interferências externas que contribuem na emanção de suas tensões. Porém, encontrar o movimento ou os movimentos dos quais se utilizou o poeta para a construção de seu fazer poético, retira-nos de um lugar cômodo e nos provoca um interesse por identificar os artifícios que um escritor decide *manusear* para construir sua interpretação do mundo e das circunstâncias através da palavra, e da palavra literária. Que a poesia é uma manifestação artística atrelada ao seu tempo e seu engajamento com o entorno no qual é composta pode revelá-la sempre como um protesto e expressão de uma insatisfação, não nos resta dúvida. No entanto, nosso intuito nesse momento focaliza a identificação do modo como a composição lírica se define, com a propriedade estética que possui e definindo essa realidade, do seu modo, denuncia.

No caso de um estudo sobre a poesia de Murilo Mendes, o obstáculo para uma proposta de leitura, não apenas de interpretação, será sempre o mesmo para quem se põe a investigar a poética muriliana: dar-se de frente com uma poesia por demais hermética. Mesmo Davi Arrigucci Jr. em *Arquitetura e memória*, declara não saber “se o esforço crítico para conhecê-la foi de todo feliz, pela complexidade e suas múltiplas divisões” (ARRIGUCCI, 2000, p.96). Em *Poesia Liberdade* esse hermetismo aparece com mais solidez pelo recurso do insólito e pela reconhecida maturidade na disposição das imagens e tessitura dos versos. Os poemas parecem acompanhados por uma música incidental que nos insere na ambiência repulsiva dos feitos bélicos. Mas podemos também enxergar que o poeta apodera-se de um certo belicismo afetando a própria palavra e a composição do verso. A imagem poética surge destrutiva diante do desatinado mundo que circunda o espectador. Nesta obra, observamos um Murilo que não economiza um esforço surrealista e disciplinado em busca da efígie mais chocante e mais etérea que alcance o poético sem abandonar o gesto denunciador:

Ao sopro da transfiguração noturna  
Distingo os fantasmas de homens  
Em busca da liberdade perdida:  
Quisera possuir cem milhões de bocas,

Quisera possuir cem milhões de braços  
Para gritar por todos eles  
E de repente deter a roda descomunal  
Que tritura corpos e almas  
Com direito ao orvalho da manhã,  
À presença do amor, à música dos pássaros,  
A estas singelas flores, a este pão. (MENDES, 2001, p. 69).

O livro seguirá quase sempre uma linha de sentimentos que nos orienta a uma impiedade provinda da violência bélica, e nos investe com a mais sincera inquietação diante do absurdo, aquele que “tritura corpos e almas”. Porém, não há apenas uma conformação com o que se vê na atitude tirânica e marcial, mas também o desejo (como é intitulado o poema) de fazer-se irascível diante do horror e gritar a promessa de um porvir consolador. É numa dialética entre um desespero e esperança expectante que podemos ao cabo do livro observar que Murilo preenche os textos de um lirismo descrente e, contraditoriamente, promissor. Seria aquele espírito religioso e cristão que Murilo carregava consigo, mas preenchido de uma religiosidade arrimada “pelos encruzilhadas da Dúvida.” (QUINTANA, 2006, p. 205).

Talvez nesse dúbio, presente não só em *Poesia Liberdade*, mas em toda a obra muriliana, é que se constitui essa multiplicidade, apontada por Arrigucci. Jr., o que não impediu o autor de manter uma coerência que se constrói a partir mesmo da soma de influências artísticas. Ou seja, sem perder o fio condutor de preocupações extra-literárias, o poeta procura estabelecer diálogos com outras artes e suas imbricações com a literatura. Os temas de seus livros, sejam eles meditados mais para uma ideologia católica - da conhecida restauração da “Poesia em Cristo” de *Tempo e Eternidade* (1934) - ou de uma construção voltada para a filosofia essencialista de Ismael Nery, como em *As Metamorfoses* (1941); ou ainda, das práticas experimentalistas com a palavra em seus grafitos e murilogramas de *Convergência* (1963-66), somam a busca de um artista em processo de pesquisa, na qual as experiências de arte não se tornam antecessoras ou opostas umas às outras, mas passam a ocupar um mesmo espaço na elaboração poética. Tais exemplos nos dizem de uma poesia que, ao nosso modo de averiguá-la, distribui-se em temáticas e tendências cuja unicidade parece se construir pela continuidade na pesquisa estética e na elaboração, ou até mesmo na sua revisão continuada. Consideramos *Poesia Liberdade*, como em muitos momentos também a própria

crítica contemporânea, o livro que reúne mais lirismo e engajamento. Aqui percebemos um lirismo místico identificado em grande parte de sua obra e um outro de veia mais comprometida e engajada. A famosa *Microdefinição do autor* cujo texto foi abertura da primeira edição de *Poliedro* (1966) - auxiliou em todo o tempo à própria crítica quanto ao modo de avaliar o caráter inclusivo de Murilo em pensar sempre a literatura associada a outras artes. Não havia para ele uma unicidade de forma e conteúdo poético que não fosse formada a partir de antagonismos, paradoxos e inversões:

Pertenço à categoria não muito numerosa dos seres que se interessam igualmente pelo finito e pelo infinito. Atraem-me a variedade das coisas, a migração das idéias, o giro das imagens, a pluralidade de sentido de qualquer fato, a diversidade dos caracteres e temperamentos, as dissonâncias da história. (MENDES, 1994, p.45-47).

Desde seu surgimento na cena literária com *Poemas* (1930), Murilo se apresentou ao modernismo de 30, ligado ao que Mário de Andrade almejava para o modernismo brasileiro: “o exercício de crítica e uma contínua investigação estética.” Mais tarde, em 1939, o próprio Mário no ensaio *A poesia em pânico* previu que “o problema poético de Murilo Mendes por muitas partes deixa de ser pessoal para se confundir com o da própria poesia. (ANDRADE, 1994, p. 2) e que seu destino criador não pareceria tão cedo satisfeito, nem fixo, se considerada a confluência de diversos temas nos seus últimos livros. E, talvez, o que tenha tornado sua obra unificada tenha sido a permanência, seja em maior ou menor grau, do tema do espiritual como restaurador do homem e de sua realidade. Mesmo quando seu trabalho é mais puramente experimental, influenciado fortemente pelos concretistas e neo-concretistas, “o desígnio restaurador”, o “Ente dos entes” surgirá como vocação e evocação do poeta. Manuel Bandeira, n’*Apresentação da poesia brasileira* (1931), considera Murilo Mendes o “mais complexo, o mais estranho e, seguramente, o mais fecundo poeta de sua geração”, alcunhando-o de “um dos quatro ou cinco bichos- da- seda de nossa poesia (BANDEIRA, 1935, p. 35).



Reconhecidas pela crítica daquele momento, as edições dos poemas de Murilo Mendes foram apreciadas, principalmente, pelo seu caráter conciliador de contrastes e sua constante incorporação do eterno ao contingente. Além disso, pelo seu caráter de intelectual cosmopolita, cuja presença na Europa como professor de Literatura Brasileira em Roma lhe proporcionou contato com diversos artistas das vanguardas que sobreviviam ou (ainda) surgiam no continente antigo, fossem eles escritores, músicos, pintores e intelectuais da crítica artística sua contemporânea.

Definida logo de início como uma poesia que enlaça realidades aparentemente divergentes e as envolve no mundo que existe no poema e a partir dele, a crítica rondou, quase sempre, por definições generalizadoras, explicando sempre essa poesia pelos mesmos traços, quais sejam: uma poesia da conciliação de contrários, da relação dos opostos, da aproximação de paradoxos e de entrecruzamento do real e do imaginário; o que nos parece ter repercutido numa visão pouco profunda da obra e das peculiaridades que preenchem o todo da obra muriliana, seu teor estético e as variantes temáticas que sustentam seus livros. Por isso, buscaremos um espaço na leitura da obra que nos leve para uma interpretação, na tentativa de preencher lacunas ainda existentes.

Primeiramente, ao embarcar numa proposta crítica de leitura da poesia de Murilo Mendes, temos em mente que se trata de composições nas quais se misturam um lirismo dilatado em imagens que nos remetem ao mundo apocalíptico, onde a guerra, as tiranias e as violações desumanas parecem extorquir o direito à liberdade. Pois, para o poeta Murilo, a poesia seria o emblema primordial para a restauração do primeiro homem, do Adão, figura tão recorrente na busca do poeta em restaurar uma “totalidade” da poesia que precisa perfurar todos os muros e atingir todos os tempos e lugares. No entanto, essa totalidade dá mostra contínua de uma busca-encontro-busca, demonstra mais uma bipartição ou até mesmo um esfacelamento do eu do poema, que se define repartindo-se em tempo e lugar diferentes:

Deste lado tem meu corpo, tem o sonho [...]

Do outro tem outras vidas vivendo da minha vida. (MENDES, 1994, p.98).

Ou:

Me colocaram no tempo, me puseram  
uma alma viva e um corpo desconjuntado.[...]

Me desespero porque não posso estar presente em todos os atos da vida. [...]

Estou do outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações. (MENDES, 1994, p.116).

A busca dessa *totalidade* que o próprio poeta declara e a que se dispõe, parece encarar uma fragmentação inexorável diante do mundo que não o acolhe, tendo assim que se desdobrar em *planos múltiplos* para alcançar, de certo modo, um equilíbrio. Segundo Murilo, para o poeta *tudo é ritmo*, mas “ninguém ouve o barulho da banda de música /que está ali firme do outro lado do século” (*Reflexão e convite*, 1930). Portanto, o poeta se dá conta de um estar só no mundo, como forma de punição por não caminhar de comum acordo com o todo, pela opção individual solitária.

Seria o que Adorno (2003) defende quando nos propõe na sua concepção sobre composição lírica, a qual se articula com a discussão rigorosa de problemas da vida, cuja base é histórica, e considera a complexidade das experiências individuais e sociais. O que em Hegel se definia um “estado de ânimo”, que caracterizava uma “subjetividade lírica” expressa pelas diversas imagens apresentadas em um poema, em Adorno, a experiência histórica do século vinte trouxe uma série de incertezas que exigiram uma reavaliação desses conceitos. Por exemplo, Adorno nos apresenta um sujeito processual, em andamento, cuja totalidade seria substituída pela fratura, pela incongruência inquietante e nunca completa.

O choque entre o individual e o coletivo permeia e se coloca quase que como centro de toda a problemática de *Poesia Liberdade*, pois a divergência se situa justamente no desacerto entre as posturas do eu-lírico e da sociedade flagelada pelo conflito. As vozes alternantes na “narrativa” das dores que assolam o *eu* individual e o social modulam-se juntamente com as imagens das quais se aproveita o poeta para dizer, a partir do mais íntimo e peculiar sofrimento, o tormento que desequilibra uma sociedade que protagonizava um século definido por Eric Hobsbawn como “era das catástrofes”. A razão, obviamente, seria os violentos impactos de uma série de experiências de destruição em massa, em escala sem precedentes, em que “não apenas a paz, a estabilidade econômica e social, como também as instituições políticas e os valores da sociedade liberal burguesa do século XIX, entraram em decadência

ou colapso” (HOBSBAWN, 1995, p.15). Manifesta-se neste momento, na lírica brasileira, um Murilo mais ativista quanto à ideologia cristã-católica (defensor dos valores do cristianismo das origens) e, confessadamente, comunista. Mas quais imagens seriam ali recorrentes, quais seriam tomadas como emblemas de um livro que se demonstra de uma poesia tão engajada? De que maneira o poeta dá conta de representar as tensões desta realidade turbada por ditaduras e sobrevivente de dois conflitos mundiais? Devemos considerar que a composição do livro se dá entre 1943-47, como já havíamos apontado. Portanto, contemporâneo ao desencadeamento de conflitos bélicos globais e das conseqüentes inseguranças do mundo pós-guerra. De fato, o próprio título do livro traz em si uma perspectiva eminentemente política: a poesia como ação libertária, mas que, ainda assim, é forma de arte, é construção de um objeto forjado com e pela palavra. Não desconsiderando a conhecida dicotomia “projeto estético” e “projeto ideológico” (LAFETÁ, 2000), esses poemas deixam entrever muito mais que isso: uma ótica singular de tudo que se passou, uma ótica cruzada por determinações católicas e surrealistas, pelo velho e pelo novo; a poesia em “tempos duros” divisada sob o prisma de um eu-lírico que se forma ao lado do eu - social. Não foi à toa que a crítica sempre considerou *Poesia Liberdade* o livro de Murilo mais elaborado, que comporta o seu insólito modo de combinar os contrários e averiguar a realidade através de um visionarismo perturbante, percebido já no poema que abre a primeira parte do livro, intitulado *Ofício Humano*:

O céu púbere e profundo  
 Ajunta nuvens de fogo  
 À tendência dos homens, inquietante:  
 E um pensamento de guerra  
 Anula o que poderia vir  
 Da água, da rosa, da borboleta.  
 Vergéis tranqüilos  
 Disfarçam espadas.  
 Sombras pedindo corpos  
 Esperam desde o dilúvio  
 O sopro de um puro espírito.  
 Separam a luz da luz.  
 (MENDES, 2001, p. 21).

Este poema é precedido de uma dedicatória que incita e transfere a continuidade do fazer poético, sela um compromisso com o que será manifestado ao longo do livro: Aos

poetas moços do mundo. É que, para Murilo, confessadamente, “todas as formas se encontram em esboço” e seus poemas são “estudos que outros poetas poderão desenvolver”. Com isso, dedica-lhes a convicção do que o alavanca e atormenta como poeta. Por um lado, o livro recorre a formas imperativas em tom de convite ou convocando outras vozes para dispor do mesmo apelo ecumênico: Sentemo-nos à mesa servida por um braço de mar [...]; *Eis a hora propiciatória, Augusta; A hora de alimentar fantasmas; É preciso reunir o dia e a noite; Acautelai-vos contra o lobo; Desatai os espectros diurnos; Replicai os sinos da consciência.*

Consideramos que dentro da obra de Murilo, especificamente, em *Poesia Liberdade*, os poemas refletem de modo particular o olhar do poeta sobre as contradições, os choques e inquietudes da sociedade e se utiliza de um jogo de imagens elaborado de maneira surrealista, que obedece ao preceito de tornar a palavra transfigurada, alterando, a partir daquilo que se constrói no poema, o nosso olhar sobre o real. Assim a palavra se traduz de modo semelhante ao pictórico, vai se transfigurando e formando versos que realçam a imagem provocada pela impaciência do eu que visualiza a barbárie. Em *Tempos duros* poema de 5 estrofes e 17 versos no total, encontra-se um painel do terror por que passa o mundo, no qual o poeta vocifera um desespero em figuras de pessimismo, que transbordam a dor do mundo interpretado pelo poeta:

A aurora desce a viseira:  
 O monumento ao deserdado desconhecido  
 Acorda coberto de sangue.  
 O mar furioso devolve à praia  
 Alianças de casamento dos torpedeados  
 E a fotografia de um assassino  
 Aos cinco anos- inocente- num velocípede.  
 Alguém parte o pão dos pássaros.  
 O ar espesso entre sinos  
 Empurra o espanto das árvores.  
 Longas filas de homens e crianças  
 Caminham pelas mornas avenidas  
 Em busca da ração de sal, azeite e ódio.  
 E a morte vem recolher  
 A parte de lucidez  
 Que durante tanto tempo escondera os véus.  
 (MENDES, 2001, p. 45).

Não se deixa, nem mesmo quando se parte de um acontecimento histórico, de entrever a ruptura do eu diante das intolerâncias das relações sociais. No poema, notamos que o eu que se coloca como referência logo no primeiro verso, aparece no restante das outras estrofes como o eu que evoca as figuras e imagens de céu, buquê e que depois não mais aparece como o eu da evocação, mas como um narrador que conta sobre o pássaro profeta que contou.

O eu-lírico aparece e desaparece, modula-se em papéis de indivíduo sujeito e sujeito objeto: “*Falam-me oboés*”; em outro momento se torna o ser que questiona: “*Quem até hoje foi ouvido por ti, céu feroz!*”.

Falam-me oboés  
 De vida eterna  
 Esta vida mesma  
 Com amor intenso.  
 Ó céu de pedra!  
 Quem até hoje foi ouvido  
 Por ti, céu feroz!  
 Murmúrios d’água:  
 Sonhos e queixas  
 Levareis até o fim  
 Do mundo.  
 Buquê da noite,  
 Ninguém te respira  
 Com inocência.  
 Nunca sabemos direito  
 Em que instante principia  
 nossa vida verdadeira.  
 O pássaro profeta cantou  
 Dos trabalhos e da morte  
 Do homem:  
 Só lhe ouviram a melodia.  
 Vigilante das esferas,  
 Não venhas no vento e nuvem.  
 Surge, hóspede imprevisto,  
 Nesta alma frondosa.

A técnica surrealista e suas palavras de “desordem” *l’amour, la poésie, la liberté*, encontram lugar na poesia de um artista ocupado em tornar a poesia o ente restaurador, que, pela força oposta à da metralhadora e do canhão, consegue re-significar o mundo e amenizar suas dores. Seria a mesma força da qual nos fala Benjamin referindo-se a inexistência conceito de liberdade radical na Europa de sua época e que os artistas surrealistas dispõem e o desfossilizam. O estado onírico (de embriaguez) é causador dessa revolução, que para o mesmo filósofo tem como consequência a “libertação total”.

Em todos os seus livros e iniciativas, a proposta surrealista tende ao mesmo fim: mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Podemos dizer que essa é sua tarefa mais autêntica. (BENJAMIN, 1994, p.32).

Essa revolução, causadora da libertação total, Murilo provoca dentro do próprio poema, da própria força que a poesia instaura no olhar sobre o mundo e na mudança desse olhar. E essa transformação do mundo se dá pelo próprio fenômeno poético da imagem rebelde, da insubmissão da poesia frente o cotidiano, do comum.

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 1994, p, 33).

O poema se torna assim a própria bandeira e o próprio espaço da revolução.

Estamos falando de um poeta católico, que junto a Jorge de Lima, instaurou na modernidade de nossas letras a Poesia em Cristo, mas abominando “Tiranos, inquisidores, absolutistas e cristãos servos do poder temporal.” (MENDES, 1994, p. 52) Sua poesia não parece preocupar-se com qualquer bandeirismo catequético, de propaganda católica, tampouco utiliza o poema como panfleto de revoluções teológicas ou político-libertárias. Seu cumprimento estaria no ofício de carpinteiro ou arquiteto, profissões admiradas pelo poeta que abomina qualquer “servilismo ou incapacidade de indignar-se.” Como defende Picchio (1997, p. 551), Murilo seja talvez o mais poeta dos poetas brasileiros do nosso modernismo, pois até quando se aventura pela narrativa memorialista, elabora sua prosa deslizando para o campo da composição versificada do poema.

Estruturalmente, o livro é composto por 63 poemas divididos em duas partes, a primeira intitulada *Ofício humano*, com 26 composições e a segunda, que leva o próprio título do livro, *Poesia Liberdade*. Ambas as partes trazem poemas em uma espécie de dialética, na qual o “contido e sobressaltado” (MOURA, 1995, p. 11) revelam o essencial da produção poética, não especificamente deste livro, mas a produção total do autor. O verso melífluo “a poesia está preparada para a pesa milagrosa e natural”, salta para o verso tácito “tudo se passa num Egito de corredores aéreos...”, onde a força das imagens e o seu afastamento das coisas adornam as palavras e as tomam no sentido vigoroso do que parece estar em equilíbrio instável. É nessa lógica que nos parece mais sensato encarar o poema muriliano de *Poesia Liberdade*, ora sentido como busca harmoniosa do caos mundano, noutra, desfigurado pelo abortamento das esperanças, de conciliação.

A própria divisão do livro em duas partes, como já havíamos citado, nos revela uma espécie de traçado poético previsto pelo poeta. A primeira, *Ofício humano* (1943) não parece caminhar para a segunda, *Poesia Liberdade* (1944-45). É nesse tipo de diferença entre poemas que oscilam num teor transparente e concentrado, ou hermético e crispado, que a crítica talvez tenha tropeçado na tentativa de uma interpretação mais profunda desta obra. Apesar da divisão em duas partes, o conteúdo dos temas não aparece compartimentado entre visões ásperas e esquivas como é a própria imagem do caos que se tenta enquadrar, ou amena e contida nos retratos memorialísticos que se visualizam em *Murilo Menino*. Aquelas visões apocalípticas dos primeiros versos de sua obra, que Picchio considerou substituídas por imagens mais contemporâneas ao poeta, num mundo onde aviões, bicicletas e bombas são

imagens tomadas *catolicamente*, em *Poesia Liberdade* elas se conformam em ocupar, muitas vezes, o mesmo poema. Não existiria praticamente em nenhum momento da obra de Murilo um abandono do modo surrealista de compor, aproveitando-se da imagem no seu grau máximo de expressividade, nem da religiosidade como recurso imagético, no qual se arrima o conteúdo pacifista e ainda de credulidade de solução e restabelecimento da ordem. Mesmo revelando isto abertamente em seus versos católicos, messiânicos, não se oferece nunca uma resposta única e certa. A crença coexiste com a dúvida, o medo do caos, a desconfiança do homem e da própria interferência divina. Nunca sabemos, e isto se faz uma incógnita, se estamos diante da completa perda do mundo e da explosão de tudo ou se podemos crer que algo nos restituiria a um começo:

Ó peixes bons, inocentes,  
 Voltai para as profundezas:  
 O homem agora vos arranca  
 Do antigo mar aflito e rouco  
 Não mais para vos comer:  
 Para vos restituir,  
 Podres, ao abismo noturno.  
 Ó peixes podres,  
 Ainda assim vos inauguro,  
 Ainda assim vos considero  
 Do nosso mais fundo abismo,  
 Do abismo totalitário  
 De pecado e destruição,  
 Peixes brancos! Inocentes  
 Vítimas da espada do homem.  
 (MENDES, 2001, p. 109).

Observamos que existe uma interação íntima entre características estéticas e ideológicas do poeta engajado com a humanidade e a poesia. O livro leva o título que coincide com uma das respostas que Murilo dá a uma das perguntas na sua Resposta ao questionário de Proust: “*A sua divisa?*”, “*Poesia Liberdade.*” O visionarismo do poeta no livro casa-se com a transgressão do mundo real, infligindo as lógicas de composição que instauram mais a combinação do que a oposição entre imagens. Dentro desse procedimento da poética de Murilo do “deslocamento” contínuo das imagens e o “feitio irredutível do seu ritmo”



(MELO, 2002, p. 160) há um projeto que nasce da concepção de poesia e vida como realidades entrelaçadas, que pelas circunstâncias históricas da guerra e da tirania se demarcam e não se afetam, criando a partir daí um “mundo enigma” e inimigo. Murilo Marcondes Moura refere-se a alguns poemas como que ligados direta ou indiretamente a alguns acontecimentos na vida do autor, tais como “Entrada no sanatório”, “Gaspar Hauser”, “A jaula verde”, mas de algum modo o poeta toma alguns fatos biográficos pontuais e expressa um sentimento de mundo comum, dispondo versos de teor crítico e reflexivo: “Ninguém mais pode escolher A vida que lhe apetece”; “Poucos livros, todo um mundo”; “Imediatamente a família se reúne à mesa em torno do herói morto”. Theodor Adorno atribui um papel para poesia na crítica da desumanização promovida pelo capitalismo industrial e pelas experiências de barbárie. Aponta a “generosidade do poeta” como indivíduo que se deixa levar pelo “fluxo da linguagem” e, por esse motivo, fala para ele e para o mundo. No caso de Murilo, ele sobressai do mero fato real para o sentimento provocado pelo real, pela astúcia da linguagem. Sua factual entrada no sanatório por motivos de saúde e a morte dolorosa do seu grande amigo o pintor Ismael Nery, são transformados em sensações compartilhadas de desencanto e desconcerto do poeta com o mundo: *Perdi o braço de Maria da Saudade; As montanhas do lado avesso; Recebem relâmpagos furiosos*. Os próprios sintomas da tuberculose contraída são apresentados ao lado dos objetos cortantes e tirânicos: “*De manhã sou acolhido por um coro de tosses, martelos e serrotes.*” (Entrada no sanatório). Este último termo “serrotes” foi levado como título de suas memórias *A idade do Serrote* (1968) e o poeta define no “verso” memorialista como “primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda parte, símbolos torcionários.” (MENDES, 1994, p. 896).

Aproxima-se essa correspondência da voz no poema e do todo social ao que Antonio Candido (2006, p. 21) define como os “elementos individuais” que se ressignificam pelas correspondências com as “necessidades coletivas”. Confluem no poema correspondências e coincidências entre a “vida danificada” retomando Adorno - que se confessa no poema, e as vidas danificadas da sociedade moderna e seu estado de coisas. Há versos em *Entrada no sanatório* que extrapolam o teor biográfico e definem um estado de espírito universal que se desorganiza até a própria natureza, em reações de adversidade e pavor:

As montanhas do lado avesso,  
recebem relâmpagos furiosos [...]

Mas só se pode ouvir o trovão  
Estremecem no horizonte cores inesperadas,  
o vento inquisidor ensaia vozes mistas[...].

As formas e flautas celestes,  
comportam-se à altura dos acontecimentos.

(MENDES, 2001, p. 55).

Dos doze versos deste poema, oito denotam mais um sentimento comum entre vários eus que, numa única voz, reclamam o desvio dos acontecimentos. Murilo exagera no uso da sinestesia. Mistura as sensações e os sentidos parecem coexistir em funções mútuas de enxergar-ouvir-sentir concomitantemente.

Lembramos que nosso intuito não é estabelecer em nenhum momento uma relação entre circunstâncias biográficas e históricas, mas devemos considerar que, para um poeta que se instala na Itália a partir de 1957 como professor de Literatura e Cultura Brasileira, na Universidade de Roma, a estadia numa Europa pós-guerras lhe oferece um olhar privilegiado tanto do continente europeu como da sua terra. A própria aparição de nomes de grandes metrópoles européias refletem isso, como no próprio poema anteriormente citado: “Anunciam que Londres está falando...”. Não é à toa, também, que duas obras foram publicadas em língua estrangeira, *Ipotesi* de 1968 e *Papiers* de 1930 – 1974, cujas produções demonstram um artista cosmopolita que mantinha contatos com os principais artistas que viviam na Europa naquele momento.

Por outro lado, a Poesia de 30, avaliada pela maioria da crítica brasileira como uma estabilizadora da consciência criadora nacional, vista cronologicamente a partir de 22 abrangendo até 45, é o período no qual viveu e produziu Murilo. O poeta sempre foi lembrado pela crítica como autor de importantes obras que interferem no modo de composição e elaboração poética. O seu “surrealismo carioca” mostra a pouca disposição em se fazer um “surrealista ortodoxo” (MERQUIOR, 1964, p. 2). Por isso a atitude onírica não seleciona convencionalmente os opostos, mas antes, toma posse tanto em linguagem como em significação de um material pouco convencional. Vejamos: *Quero conhecer a mãe-d’água; que no claro do rio penteia os cabelos; com um pente de sete cores. Salve salve minha rainha; Ó clemente ó piedosa ó doce Virgem Maria? Como pode uma rainha ser também*

*advogada*. A junção dos mitos é tomada junta sem nenhuma transição e relação no poema, fundindo num mesmo ser mãe d'água e a Virgem Maria. O pente da mãe d'água traz o cabalístico número sete, cuja presença no texto bíblico e na ritualística cristã possui significado esotérico e representativo. Mas quem se penteia é o ente pagão, enquanto no último verso um teor provocativo reivindica em tom pueril as relações hierárquicas e funcionais dos santos.

É nesse momento também (no modernismo brasileiro e especialmente a partir de 30) que a nossa literatura se afasta do ufanismo folclórico e mergulha numa experiência nacional mais auto-suficiente. Desde a Semana de 22, oficialmente, as centelhas de uma arte brasileira independente dos cânones europeus transparece nas obras literárias, nos manifestos, nas pinturas dos envolvidos com a empresa nacional. As ponderações na utilização das marcas nativistas, tanto na linguagem como nas cores locais, tão idealizadas e inverossímeis desde o Romantismo, são ocupadas por caracteres que descobrem no local o material que determinam o diferencial e peculiar da arte brasileira. Segundo Antonio Candido: “o modernismo rompe com esse estado de coisas. As nossas deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades. A filosofia cósmica e superficial, que alguns adotaram, [...] atribui um significado construtivo, heróico, ao cadinho de raças e culturas localizado numa natureza áspera. Não se precisaria mais dizer e escrever [...] que tudo aqui é belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração e exemplo. (CANDIDO, 1996, p. 127).

Em *Poesia Liberdade*, a “poética dos choques” (MOURA, 1995, p.10) atinge, portanto, seu maior grau de realização. A desarticulação dos elementos, fundamento da proposta dos surrealistas e convite da poesia de Rimbaud, encontra seu lugar em Murilo. O mundo real contemporâneo ao poeta, cenário de ditaduras e guerras, é trazido no poema, combinado por explosões não de bombas, mas de imagens, entrevistas pela ordem e desordem poética. Para Picchio (1997, p. 549), se o texto a interpretar é o mundo e o meio cognoscitivo é a linguagem, o ofício do poeta é fazer-se contemporâneo de todo acontecimento, sofrer e gozar, em primeira pessoa, as dores e as alegrias da humanidade, permanecer sempre de vigia entre as intempéries”. Murilo alcança nesta obra de modo contundente, pelo “mergulho no individuado”, (ADORNO, 2003, p.68), aquilo que o inquieta como homem do seu momento e

a serviço da “palavra virginal”, fonte de um eu-lírico, que “implica o protesto contra uma situação que o indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva” (ADORNO, 2003, p.68-69) como se percebe no poema *Tentação*:

Diante do crucifixo  
Eu paro pálido tremendo:  
*Já que és o filho de Deus*  
*Desprega a humanidade desta cruz.*  
(MENDES, 1994, p. 95).

Os poemas de *Poesia Liberdade* não podem ser resumidos a representações de fatos históricos que tomam a poesia como expressão artística. Eles os reelaboram para a re-criação de um outro mundo, onde poesia, dança e música são os entes anunciadores da reconciliação do homem com sua realidade e a denúncia das tiranias existentes.

Ao termo “choques” (MOURA, 1995, p.19) somam-se, através da leitura analítica dos textos, os termos que sugerimos como “poética de cosmos e abismos”, cuja recorrência na composição de imagens aparece, ainda quando não expressas diretamente pelos próprios vocábulos (cosmos/abismos). Os poemas materializam imagens e sentimentos que remetem à idéia de silêncio: *anulação, anonimato, fantasmas, escuridão*; e de cosmos: *ajuntamento, ternura, jardins, massa, lanterna*; organizando dentro deles a atmosfera de catástrofe que na realidade se patenteia. Vejamos no poema *Elegia Nova*:

O horizonte volta a galope  
Curvado sob o martelo.  
É noite: e dói.  
Esta cidade irregular desfeita,  
Roseiras de peles de homens.  
Torres de suplícios,  
Campos semeados de metralhadoras,  
Ó rendimento dos abismos...  
O mar perde suas folhas.  
A cruz gerou um universo de cruces,  
O sol deixou de rir,

As árvores tomaram luto verde.  
 Sento-me sozinho com pavor do tempo,  
 Procurando decifrar  
 A maquinaria imóvel das montanhas.  
 Não há ninguém e há todos.  
 E estes mortos do Brasil, da China, da Inglaterra  
 Estendidos no meu coração.  
 (MENDES, 2001, p. 75).

O homem, no seu espaço caótico, experimentado historicamente por guerras e destruição, (*A aurora desce a roseira/O monumento ao deserdado desconhecido/Acorda coberto de sangue*), é reconciliado com uma realidade poética que lhe propõe a reflexão sobre a existência e a possibilidade de combinação dos contrastes, uma disposição de opostos que harmonicamente convivam: *É preciso reunir o dia e a noite/ Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso* (Ofício humano). Daí o que chamamos de *poética do cosmos e abismos*, metáforas recorrentes nos poemas de *Poesia Liberdade*, onde vai se estruturando a concepção de um mundo no qual aquilo que diverge na realidade empírica naturalmente se corrige pela combinação de contrários, elevando a poesia como ente reconciliador do homem com o mundo, e o poeta, como *o cavaleiro do mundo delirante* que não pousa em lugar algum e que se veste com uma “armadura de penas”, retirando da voz a arma que oferece ao desígnio restaurador. Do termo *abismo*, chamamos a atenção para sua sinonímia com aquilo que é expresso no poema como insondável, tenebroso, abissal, o que espanta o homem e o ameaça com a completa perda de tudo.

As imagens de guerra e opressão são trazidas no livro como esse abismo que arrisca o desmoronamento do que ainda talvez nem tenha sido construído, a negação da humanidade e de sua própria história. Murilo esmerila o verso para que a imagem que ele propõe seja de reajuste do mundo. Concomitantemente, o livro todo cita a festa e a guerra como acontecimentos que sempre voltam a aparecer na história da humanidade. Outra vez, Murilo despe as palavras de antônimos lógicos, vestindo-as de uma semântica que congrega as oposições. Ambas as palavras, guerra e festa, aproximam-se no exuberante, no insólito e na impressão de ruína que esses acontecimentos causam à alma do indivíduo que participa delas. Certamente, como bom crítico das tiranias, o poeta destila o veneno contra a guerra e a

considera o “paroxismo das sociedades modernas” (BARBOSA, 2000 p. 30), onde *Sobre o berço anunciador/ Pende a espada*. O abismo aparece como o não-lugar ao qual está destinado um século contado cotado discórdias e injustiças, quando tudo o que foi criado pode ser destruído, e o poeta entoia um sacrílego protesto: “*Intimaremos Deus a não repetir a piada da criação.*” (MERQUIOR, 1978, apud MENDES, 1994, p. 21 ).

Ora, Murilo opta por esse diálogo entre cosmos e abismos. Fazem parte de seu projeto literário as *metamorfozes* criadas a partir dos opostos, mas não opostos identificados pela lógica racional, mas da poesia em que divergem os sons da *flauta* e o do *cielo*. É evidente que os termos não são sinônimos, mas a ideologia do poeta, que afirma afetar-se por tudo que lhe ofereça material poético, toma o poder que a palavra tem de transcender e recriar mundos e significados. O poema ora propõe a reconciliação, a salvação, o equilíbrio, ora afirma e confirma que tudo parece estar perdido, que “*a humanidade depois de ter conquistado pão e circo, guerreará outra vez para não se entediar.*” (MENDES, 1994, p. 247).

Esse desdobramento das imagens que formam uma realização do poema, na qual tudo parece conciliar-se e se opor, dá ao livro um matiz de manifesto, aproximando-se da mesma afetação ideológica dos Manifestos das Vanguardas que defendiam, na época, uma arte engajada. É no poeta, sujeito de um “ofício humano”, que se desenrola a inquietação vivida no todo social, vivência profunda que torna mais universal e social um poema. Murilo delinea imagens e espaços e roteiriza seu drama. O cenário pode ser *A ceia sinistra*, poema que se inicia com um imperativo que convida a uma refeição insólita: “Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar”. E junto ao tom litúrgico de expressões como *eis*, os versos se enriquecem de feição ritualística e esotérica, mas não com uma crença que oferecerá uma celebração pacífica como a ceia do Cristo, mas colocará diante do leitor o mundo no qual “*o tank comanda o homem*” e “*a alma oprimida soluça num ângulo do terror.*” Os vocábulos “espada, trator, cortina, tank” apontam para uma melancolia que, ao lado dos elementos chuva, suor e sangue, adicionam ao roteiro o teor de violência do poema. Já nas estrofes da segunda parte, a *mesa* torna-se *circular*, imagem cíclica que propõe o infinito, a reconciliação, o encontro de supostos poderes que decidem os destinos humanos, que aprovam ou desaprovam a paz, apagam ou elucidam o pavor e a ameaça trazidos pelo cenário sinistro da ceia. O teor profético afirma que algo nos espera após a barbárie instalada: *o pássaro, a fonte, a flauta e a*

*estrela* são palavras que se anunciam como a retomada da esperança ao que parecia inexorável, a sensação de liberdade, satisfação e êxtase da *música* e da *estrela* os quais devolvem ao sujeito o equilíbrio perdido.

Vê-se, inicialmente, que o cenário no poema de *Poesia Liberdade* não é pano de fundo para o tema, mas o próprio conteúdo que desenvolve as reflexões provocadas pela imagem posta. Por exemplo, de uma *ceia sinistra*, título de um dos poemas, Murilo insinua já todo um evento do qual não se espera mais que o temor, o horror de um acontecimento ou circunstância adversa; os fantasmas não nos mostram senão a presença da morte do homem “*que nem sabe ainda quem é*” e “*onde a alma oprimida soluça*. É que para o poeta que se diz movido por “um instinto profundo de sacralização do cotidiano pela “desbanalização do real”, não há por que não partir da imagem para a elaboração da idéia, independente de sua ordenação. E as imagens obedecem uma forma lógica de composição, à maneira surrealista de compor.

Davi Arrigucci Jr. aponta o problema dessa integridade da forma na poesia de Murilo, no qual encontramos um lugar para ancorar o que o próprio poeta defendeu como seu “estado de bagunça transcendente.’ O poeta, para Murilo, cria e recria a “dimensão do feérico”, e a poesia se faz relicário das inconformidades de sujeitos modernos que a cada instante mais se fragmentam e perdem a ordem das coisas. Seria esta a busca desordenada da poesia por soldar elementos díspares “sem correr o risco do informe.” (MENDES, 1994, p. 19).

Ouso tomar aqui as formas da pintura de Picasso que, segundo nos diz Alberto Manguel, pinta em um retrato uma multiplicidade de retratos. O disforme aparente em Murilo é exatamente a busca por ângulos que na forma lógica dos seres e objetos são partes opostas. Picasso retorce a forma e mostra concomitantemente frente e verso da cabeça, do tronco e dos membros, mostrando um desenho fragmentado, ao mesmo tempo que conjunto. Em Murilo Mendes, desde o princípio, a articulação da linguagem, “dispersa e refratária” (ARRIGUCCI, 2000, p. 97), consiste no próprio projeto do escritor que, somando fragmentos de influências artísticas, como ele mesmo confessou, arquiteta suas imagens com as palavras que melhor podem, através do insólito, reconstruí-las. “*Eu quero cavalgar o vento em pelo*” (Murilo Menino); “*Os cavalos bebem na mão da tempestade, amarro o navio no canto do jardim*”

*(Overmundo)* e *a aurora desce a viseira (Tempos duros)* são alguns dos poucos exemplos de telas-cenários-poemas, como aqui nomeamos, através de cuja imagem onírica o poeta traduz o mundo do poema. A frase de seus versos, pelo jogo onírico, reflete o mesmo desencontro que há na realidade humana, só que na poesia, essa combinação dos contrários, justapõe fragmentos de opostos num mesmo tempo e espaço, mesmo que nunca confirmada pelo óbvio. O poema surge como a verdadeira realidade que serviria ao homem para a sua liberdade. É emblemático num poeta engajado com a sua literatura e o que ela diz ao indivíduos, que a poesia tome posse do seu papel revolucionário e transformador. Não pela lógica tirânica e arbitraria do mundo desencontrado onde “*um pensamento de guerra; anula o que poderia vir*” em *Poema presente*), mas pelo caminho da liberdade, substância mesma da poesia.



#### 4.1 JANELA DO CAOS: UMA VISÃO DELINEADA E PANORÂMICA DA HISTÓRIA

Toda poesia é poesia de circunstância.

Goethe

O último dos poemas de *Poesia Liberdade* se intitula *Janela do caos*. É nele que nos debruçaremos a partir de agora para situarmos nossas reflexões e análises, não apenas pelo fato de ser o maior dos poemas inseridos no livro com 103 versos distribuídos em 11 estrofes (partes), mas pela robustez das imagens que o compõem e o tornam significativo no conjunto dessa obra.

Ao longo de todos os poemas anteriores, a construção de imagens gira em torno de um tema principal, a guerra, construída por um ambiente universal de bombas, mortos, pobres, inumanidade, desespero etc; e de um *eu*, que refletido em um *nós*, enxerga algumas centelhas de acordos e diálogos possivelmente restauradores do mundo.

O tom provocativo de muitos versos de *Poesia Liberdade* surge como apelo racional ou místico da humanidade que não se descobriu redentora de si mesma, na qual “nenhum som de flauta, Nem mesmo um templo grego, Sobre coluna azul, Decidiria o gesto recuperador”. (vs. 34-37). As imagens bíblicas, messiânicas ou apocalípticas, em outras obras do autor, remetem sempre a um Alguém, um Espírito sereníssimo, o Cristo, a Virgem Maria, como o ente que restauraria uma perspectiva diferente aos olhos do mundo, onde a aurora seria “coletiva”.

Sem adentrarmos ainda em *Janela do caos*, a primeira parte do livro traz semelhança com o discurso bíblico, seja pelo vocabulário ou pelo modelo de texto emprestado. Por exemplo, a parábola é tomada por Murilo, em forma de fábula, como o próprio insinua, e se legitima como gênero transformado pelo matiz poético e imagético genuíno desses tipos de texto:

Eu falei à fonte, ao pinheiro

E ao mesmo tempo à pastora dançarina:

“Acautelai-vos contra o lobo

Tão sombrio quanto cruel.  
 Sabei, nem mesmo uma rosa  
 Na sua inocência virgem  
 Jamais conseguirá persuadi-lo.  
 Ele revestiu-se de uma pele branca  
 E conspira contra os outros lobos.  
 Não ouçais também os aparentes cordeiros.  
 Então a fonte, o pinheiro e a pastora dançarina  
 Perguntaram-me ao mesmo tempo:  
 “Homem exigente e difícil,  
 A quem haveremos de ouvir?”  
 Sereno respondo: “Ouvi vossa própria música.”  
 (MENDES, 2001, p. 47).

Interessante pensar como, ao passo que Murilo formata o poema como uma parábola, em todo o sentido que tem uma parábola do evangelho para os leitores, ele “desconstrói” esse sentido ao fabular o trecho bíblico onde fala Cristo, colocando o eu lírico como o próprio narrador. É este quem adverte, instrui e responde. Os discípulos obedecem ao modo insólito da linguagem e imagem muriliana que ajusta a natureza humana, vegetal e mineral numa mesma circunstância entre os discípulos instruídos: pastora dançarina, a fonte e o pinheiro.

A parábola do evangelho opõe lobo e cordeiro, numa intenção maniqueísta de opor bem versus mal. Além disso, as “ovelhas” simbolizam os seguidores de Cristo, os quais são persuadidos pelo lobo. No poema existem outros lobos, e por existir outros, nos convence de que há um lobo que comandaria a intenção maior de persuasão dos outros. Ou seja, a pastora, a fonte e o pinheiro convivem com a ameaça do lobo, de outros lobos, e dos aparentes cordeiros. A natureza, em sua totalidade (pastora, fonte e pinheiro) vive sob a cautela constante de reconhecer o mal que parece propagado em seu momento. O poeta, “homem exigente e difícil”, não se propõe como a voz a ser ouvida, ao oposto de Cristo, mas sugere uma independência dos ouvidos de cada um a ouvir a sua própria música. Em *Poesia Liberdade*, as artes (música, dança), quando aparecem nos poemas sempre induzem a uma transgressão aos valores imperialistas da guerra, ao estado de coisas que não parece solucionar-se. Assim as figuras do violino, violoncelo, harpas percorrem os versos em vários poemas do livro.

Aqui podemos inserir o Poema *Janela do Caos* (MENDES, 2001, p. 143- 48) com sua profunda e provocativa elaboração, que nos empurra a sentarmos junto à voz que descreve o espetáculo do terror bélico. E não só do acontecimento da guerra, mas da sua ameaça, do seu pensamento e de suas conseqüências futuras. Vejamos a seguir o poema:

1

Tudo se passa  
 Num Egito de corredores aéreos,  
 Numa galeria sem lâmpadas  
 À espera de que Alguém  
 Desfira o violoncelo  
 Ou teu coração?  
 Azul de guerra.

2

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

3

Tu não carregaste pianos  
 Nem carregastes pedras,  
 Mas tua alma subsiste  
 Ninguém se recorda  
 E as praias antecedentes ouviram  
 O canto dos carregadores de pianos,  
 O canto dos carregadores de pedras.

4

O céu cai de pombas,  
 Ecos de uma banda de música

Voam da Casa dos expostos.

Não será antepassado  
 Porque não tiveste filhos:  
 Sempre será futuro para os poetas.  
 Ao longe o mar reduzido  
 Bailando inocente.

5

Harmonia do terror  
 Quando a alama destrói o perdão  
 E o ciclo das flores se fecha  
 No particular e no geral:  
 Nenhum som de flauta nem mesmo um templo grego  
 Sobre a colina azul  
 Decidiria o gesto recuperador.

Fome, litoral sem coros,  
 Duro parto da morte.  
 A terra abre-se sem sangue,  
 Abandona o branco Abel  
 Oculto de Deus.

6

A infância vem da eternidade.  
 Depois só a morte magnífica  
 Destruição da mordança:  
  
 E talvez já a tivesses entrevisto  
 Quando brincavas com o pião  
 Ou quando desmontaste o besouro.

Entre duas eternidades  
 Balançam-se espantosas  
 Fome de amor e a música:  
 Rude doçura,  
 Última passagem livre.  
 Só vemos o céu pelo avesso.

7

Cai das sombras da pirâmide  
 Este desejo de obscuridade.  
 Enigma, inocência bárbara,  
 Pássaros galopando elementos.  
 Do fundo céu  
 Irrompem nuvens eqüestres.  
 Onde estão os braços comunicantes  
 E os pára-quedistas da justiça?  
 Vultos encouraçados presidem  
 à sabotagem das harpas.

8

Que esperam todos?  
 O vento dos crimes noturnos  
 Destrói augustas colheitas  
 Águas ásperas bravias  
 Fertilizam os cemitérios.  
 As mães despejam do ventre  
 Os fantasmas de outra guerra.  
 Nenhum sinal de aliança  
 Sobre a mesa aniquilada.  
 Ondas de púrpura,  
 Levantai-vos do homem.

9

Penacho da alma  
 Antiga tradição futura ?  
 Se a alma não tem penacho  
 Resiste ao Destruidor ?

10

A velocidade se opõe  
 À nudez essencial  
 Para merecer o rompimento dos Selos  
 É preciso trabalhar a coroa de espinhos,

Senão te abandonam por aí,  
Sozinho, com os cadáveres de teus livros.

11

Pêndulo que marcas o compasso  
Do desengano e solidão,  
Cede o lugar aos tubos do órgão soberano  
Que ultrapassa o tempo:  
Pulsação da humanidade  
Que desde a origem até o fim  
Procura entre tédios e lágrimas  
Pela carne miserável,  
Entre colares de sangue,  
Entre incertezas e abismos,  
Entre fadiga e prazer,  
A bem-aventurança.  
Além dos mares, além dos ares,  
Desde as origens até o fim,  
Além das lutas, embaladores,  
Coros serenos de vozes mistas,  
De funda esperança e branca harmonia  
Subindo vão.

Uma primeira leitura rápida do poema nos lançaria indubitavelmente a uma quantidade de entrelaçamentos de imagens que nos arrebatam, a uma confusão, em que a desordem das sobreposições dirige os olhos para a visualização de “um Egito de corredores aéreos” onde tudo passa, expandindo a visão para uma fronteira mais abrangente, onde real e imaginário se entrelaçam pela linguagem sinestésica, que produz pensamentos e acontecimentos no poema.

Eric Hobsbawm (2005, p.7), no prefácio de *Era dos Extremos*, justifica sua dificuldade de falar como testemunha da história do seu próprio século e considera o risco que seria falar de um século que se presenciou. O olhar que não consegue descrever seu próprio tempo, justamente pelo fato de estar inserido nele, torna seus “alicerces irregulares” por falta de distância para descrevê-lo. Hobsbawm (2005, p.8) recorre a depoimentos e experiências de pessoas que, de um modo ou outro, assistiram ao século e contribuem para o historiador que

“se tem condições de entender alguma coisa deste século é em grande parte porque viu e ouviu.” A visão do jornalista e historiador baseia-se nos fatos, nos testemunhos, nas ocorrências, causas e conseqüências que fazem eclodir um evento de natureza bélica.

Murilo Mendes foi poeta-espectador de um quartel do século gasto por dois acontecimentos que mudaram o olhar do homem sobre o todo e sobre si mesmo. Não foi à toa que em grande parte de sua obra, e Poesia Liberdade é considerado o mais representativo, intensificam-se as figuras e símbolos que nos situam no cenário lúgubre e funéreo das tiranias e guerras.

“Janela do caos” é seu mais longo poema em Poesia Liberdade, composto por 11 estrofes que oscilam em número de versos, não mantendo estrutura fixa relacionada a uma métrica clássica. Aqui, a característica patente de Murilo é não se forçar à rima, mas preocupar-se com o movimento bailarístico do verso, o que fez Vinicius de Moraes caracterizá-la como a poesia mais próxima à dança de nossas letras. A irregularidade de ritmo e sonoridade nos versos subseqüentes dá maior diversidade rítmica ao poema. “Isso corresponde a uma tendência que ganhou força a partir do Modernismo brasileiro, o qual operou uma espécie de “dessonorização” do poema - no sentido de que houve uma diminuição dos efeitos sonoros regulares e ostensivos, passando a predominar o uso expressivo de sonoridades mais próximas da linguagem cotidiana.”(OTSUKA, 2006, p.73).

Recortamos o poema Janela do caos, presente na segunda parte do livro, por ser emblemático e nos permitir uma reflexão mais pontual e abrangente de certos traços da obra como um todo. Acreditamos que mereceria um atenção e uma leitura mais próxima, levando em conta a abundante carga poética gerada pelas relações entre as articulações da linguagem e construção de sentido, fomentadas por uma estética perturbadora e hermética.

Estabelecendo essa análise dialética entre matéria e sentido, quiçá nos prolonguemos através das minúcias lingüísticas e metafóricas que o poema apresenta. Lembramos também que a pesquisa procura estabelecer as modulações das imagens históricas dentro do poema muriliano, e será talvez necessário, portanto, as relações entre circunstância histórica e matéria poética.

Outra questão implica no fato de que a linguagem é o material básico da lírica e diz respeito à sua dimensão propriamente social. Como se sabe, salvo por força de abstração extrema, não existe linguagem em estado de pureza absoluta, desvinculada do tecido social da experiência. A linguagem, que só se concretiza no contexto vivo da enunciação, articula-se como atividade material prática e está, de saída, impregnada de uma dimensão social. Mesmo quando institui um universo próprio, governado por uma lógica particular que parece desligar-se da lógica da sociedade, às vezes chegando mesmo a negar a realidade histórica para constituir-se como algo autônomo, a ordenação das palavras no poema mantém um vínculo com a experiência social real. (OTSUKA, 2006, p.73).

Nesse trecho, Otsuka (2006) apresenta, a partir do texto adorniano, alguns processos de formalização que se alteram do mesmo modo como se altera historicamente a realidade social. O livro *Poesia Liberdade* também nos recorda o pensamento sobre a relação que a lírica estabelece com a sociedade, seja aproximando-se ou distanciando-se. Como havíamos apontado, o livro possuía algumas “pausas”, quando a relação texto e biografia se tornavam mais estreitas. Os títulos que remetem aos acontecimentos pontuais e reais na vida do autor não deixam de apontar também a sua relação com o mundo que o circunda. Por isso podemos afirmar aqui essa difícil disjunção total entre o eu-lírico e o eu-social.

Por outro lado, não pretendemos desenvolver interpretações gerais e infundas já existentes do texto muriliano, pelo contrário, apresentar uma leitura que parta do texto poético e sua organização de linguagem e sentido, e suas relações com acontecimentos historicamente situados.

Sabe-se que a “camada material”, disposta nos elementos formais do poema (o metro, o ritmo, a rima, as assonâncias, aliterações, estrofação) nos possibilita, a partir deles, apreendermos os aspectos de sua construção interna. Em “Janela do caos”, por exemplo, a estrofação “desorganizada” que não opta pela numeração contínua e semelhante entre as onze partes do poema, sugere uma ambiência à qual o leitor é exposto: um enquadramento irregular e assombroso do caos.

Podemos nos ater aqui ao que Otsuka propõe, com base em Antonio Candido e seu *Estudo analítico do poema*, uma relação entre a camada aparente (material) e a semântica:



Digamos que os recursos técnicos, que organizam a camada material do poema não têm significado autônomo, independente dos outros elementos que o compõem. A eficácia, a funcionalidade e o significado dos procedimentos técnicos dependem da relação com o sentido das palavras, que será ressaltado ou modificado pelos recursos empregados. Também por isso, a significância dos procedimentos que ordenam os elementos do poema pode sofrer alterações históricas. (OTSUKA, p.72; CANDIDO, 1989).

É imprescindível em *Janela do caos* a percepção da técnica surrealista de composição em Murilo, que excessivamente aproxima naturezas opostas, utiliza-se dos procedimentos poéticos que combinam sentidos contrários para direcionar palavra e sentimento ao mesmo lugar, o da assombração e terror. O verso 1 da estrofe 4 nos apresenta a imagem contrária e insólita que desconstrói a lógica de ação e espaço : *O céu cai das pombas*. O inconveniente do fato em si sugere uma idéia do desespero e pânico do apocalipse próximo. A quase ausência de música se demonstra pelo vocábulo ecos, resta apenas a lembrança de um estado de equilíbrio de outrora. Os ecos da banda de música voam, as pombas, símbolos universais da paz ou pacificação, perderam o espaço do céu, e da música restam apenas os ecos que “voam da Casa dos expostos.”

Retomando o cenário que Murilo nos propõe, a janela aparece como o lugar de onde não somente se assiste ao espetáculo de desespero e violência, mas é da janela, espaço para o qual confluem distanciamento e aproximação do espectador diante do evento, que se desenrola o caos. Logo na primeira estrofe esse espaço é circunscrito aliado ao título do poema. Na verdade, não apenas é marcado o limite espacial, mas o estado anímico é também interrogado pela espera expectante de que “Alguém desfira o violoncelo”; gesto musical vibrátil que aparece ao longo de outros poemas do livro sempre ligado a um aceno que restituiria esperança e consolo. Nos versos de 9 a 10 da estrofe 6, amor e música são postos no mesmo patamar da necessidade humana e como “rude doçura e última passagem livre”. Vê-se que Murilo favorece a dramaticidade no poema, tanto pelo aspecto descritivo do cenário escolhido, apresentando um espaço no qual os termos janela e caos implicam um quadro não estático. Ali se desenrolará, pela plurissignificação que as imagens reproduzem, pela disposição de vocábulos e idéias, o seu olhar sobre o(s) fato(s). Confirma-se esse “dramatismo e gestualidade” (MOURA, 2001, p. 49) em inúmeras partes do livro, de onde imagens

espaciais definem o cenário em que o drama se desenvolve: “Vasta mesa circular”, “A roda descomunal, que tritura corpos e almas”; Torres de suplícios; “o túnel do século”; “Abismo totalitário”; “teatro com mil colunas”; e em *Janela do caos* o “Egito de corredores aéreos”; “a pirâmide” e “a mesa aniquilada”. Em seguida, e mais adiante de todo o poema, prevalecerá uma descrição do espaço do lado de fora da janela, no qual aquele que testemunha oscila entre a indiferença e a cumplicidade. Da janela, o eu-lírico enquadra seu olhar presente e ao mesmo tempo esquivo diante das imagens. A primeira estrofe nos faz entrar na confusa visualização das afirmações do poeta. Não há nada muito definido no que seja o “Egito de corredores aéreos”, mas lá “tudo se passa” e parece sombrio, sem música à espera do ente restaurador. O coração confunde-se com o violoncelo na interrogativa: *ou teu coração?* , e na sugestão do som grave e pesado de ambos, o primeiro em sentimento, o outro em timbre, ambos tingidos no matiz sugerido por “azul de guerra”.

Na estrofe seguinte, há um certo tom de desolação e denúncia da realidade diante do caso maior: o sofrimento e a lamentação do eu que se expõe logo em seguida no *Ah! Quem telefonaria o consolo...* Mendes (1994) sugere o onírico dentro da atmosfera do hiper-realismo que a circunstância histórica da guerra impõe ao coração humano. Seria preciso sonhar, ou pelo menos telefonar, “*o puro orvalho e a carruagem de cristal.*”

Iniciando pelo próprio título do poema, a imagem ordinária da janela é colocada como cenário comum aos olhos do indivíduo que se coloca e presencia o terror do mundo. O próprio adjetivo que a acompanha define-a como um lugar de inquietude e desolação. Dali se assistirá as digressões poéticas que Murilo faz desfilar sobre os olhos do homem do século XX, testemunho, como ele também, dos massacres em massa e das obscenidades recorrentes trazidas pelas ditaduras e regimes autoritários.

Em outros poemas do mesmo livro, Murilo instala um cenário no palco do mundo. Ali homens e mulheres presenciarão uma cena-imagem que remeterá a um sentimento de angústia, medo e desesperança ao lado de uma busca de equilíbrio, esperança e resposta.

Aquele "aproveitamento mais sedutor e convincente da lição surrealista" a que Mário de Andrade se referiu em 1931 nas suas considerações sobre a poesia de 30, também foi

pensado como "integração da vulgaridade da vida com a maior exasperação sonhadora ou alucinada". Ambas as proposições de Mário são retomadas em Merquior que considera como o poeta representou, na literatura brasileira de 30, o surrealismo bretoniano, apoiando-se na mais autêntica brasilidade do movimento e sua ideologia.

O que Murilo parece alcançar neste livro é o que Benjamin nos afirma como um “truque” que rege um mundo de coisas, onde o olhar histórico do poeta e nesse caso um olhar contemporâneo – toma um viés revolucionário, onde o mais ordinário e cotidiano acontecimento ou “pensamento de guerra”, gera imagem surrealista : “Só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”(BENJAMIN, 1994, p. 33). A janela no poema é posta como esse espaço onde o cotidiano vulgar da guerra sobrevoa os olhos e o pensamento do indivíduo que a assiste. O poeta e seu estado de “embriaguez” mobilizam as imagens para a revolução poética da própria linguagem como realidade inconformada em si mesma.

A novidade da relação homem-mundo, e mais que isto, a relação poeta-mundo talvez seja uma das características mais marcantes do livro, à qual os críticos até hoje parecem ter dado pouca relevância. De fato, o barroquismo atribuído a Murilo e a musicalidade incutida nos seus versos, fecundaram nos olhos da crítica literária e no seu público admirador uma aproximação do que aparece como o centro das atenções de sua poesia. A imagem é, certamente, o que mais apela ao gosto do leitor de Murilo Mendes, porque a inovação e a ousadia na sua construção nos elevam para um “desconforto” diante dos seus choques e uma necessidade de alcançar seu entendimento. O rebuscamento e a solidez de suas representações do mundo, passando impreterivelmente pelo onirismo surrealista não deixou, nessa poesia, de estabelecer uma sólida e incontestável reação contra o mundo. A inquietação do poeta e do lugar que a sua poesia ocupa no mundo parece-nos a mais profícua combinação de contrários que o poeta mineiro cultivou. E, voltando à novidade da relação com o mundo, que Benjamin afirma ter origem nas rupturas a partir do Renascimento, ganha com a “nova alegoria” uma representação da compreensão do homem e sua experiência histórica. Para o indivíduo do século XX, as rupturas drásticas da história que culminam com as catástrofes dos eventos bélicos mundiais, geram uma representação do entorno que pendem quase

exclusivamente para o caótico, o não-óbvio, o desordenado. A ordem das coisas parece abalada e a restauração desta ordem pouco provável. Aqui seria outro ponto crucial da poesia muriliana. Quando o desalento, o desequilíbrio das forças, a desesperança parecem tomar conta da realidade, sua poesia se reveste de um comprometimento com o mundo e sua restauração. Entra em marcha o Murilo poeta-católico, atormentado e ortodoxo, que retira da religiosidade aquele apego ao irreal, ao etéreo, a que só os que crêem podem recorrer.

Nas duas últimas partes, o poema diminui sua carga densa em imagens e se transforma em meditações, gerando de certa forma um monólogo interior, do qual surgem máximas e verdades para a procura de uma resposta. A sensação de um estado de coisas e sentimentos desordenados pela visão de guerra leva o eu-lírico a uma letargia e meditação. A aparente quietude do estado de coisas nessa última parte provoca, em oposição, uma inquietude interior, o indivíduo que necessita passar “pela coroa de espinhos” para “merecer o rompimento dos selos”. O poema envolvia o leitor nas estrofes anteriores num jogo de imagens e sensações, provocando uma dialética entre sentir e ver. Diríamos que as sinestésias são menos provocativas do que as assonâncias e aliterações, repetidamente dadas pelas consoantes fricativas e sibilantes, e do que as palavras escolhidas pelos matizes que se misturam num quadro do terror. Algumas frases carregam em si a semântica do próprio desengano diante da barbárie:

Telefonam embrulhos, lamentos,  
inúteis encontros, bocejos e remorsos.  
O céu cai das pombas [...]  
harmonia do terror [...]  
ao longe o mar reduzido [...]  
a terra abre-se em sangue [...]  
(MENDES, 2001, p.143)

Tal sentimento de desengano e conformismo diante da fatalidade culmina na estrofe 8, quando tudo parece já designado e recorrente na história humana: “As mães despejam dos ventres do ventre/ os fantasmas de outra guerra”. A última estrofe põe em desfecho o poema através de uma espécie de clemência e oração. O pêndulo nos revela a imagem monótona da

solidão e desengano confessados pelo eu-lírico. Apesar de ainda restar o choque de imagens pela posição de vocábulos plasticamente expressivos como, “tubos do órgão soberano”, “colares de sangue”, “coros serenos de vozes mistas”, o que torna mais expressivo é o tom dos versos que parecem entoar um canto exausto, mas ainda fervoroso, cuja imagem nos remete ao fim do apocalipse e começo de um novo tempo. Outra vez, as alegorias bíblicas do Apocalipse nos aproximam das que Murilo reúne vigorosamente na idéia cristã de uma funda esperança e branca harmonia.

A dramaticidade barroca (DUARTE, 2002, p.76), que Laís Correa de Araújo encontrou nos Murilogramas é supostamente a característica mais forte do poeta mineiro. Não menos, em *Poesia Liberdade*, o drama das oposições, das dualidades entre fé e ceticismo, esperança e desespero, música e bombardeio parecem se rebuscar e encontrar seu principal conteúdo. As imagens e os sons reverberados pelas palavras expostas no poema constroem uma atmosfera saturnal, onde anjos e demônios, crianças, soldados, flores e bombas ocupam o mesmo tempo e espaço, consolidando a solidez expressiva das imagens e as contradições de um mundo incoerente em si.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção poética de Murilo Mendes abordada nesse trabalho nos interessou por possibilitar a reflexão sobre as diferentes modulações das imagens da história em sua obra, em momentos de produção que as representam de modo intenso, tenso e significativo.

Optamos por estudar duas obras do autor que permitem analisar de que modo o poeta interpretou a história e a transfigurou em imagens poéticas relevantes e de teor lírico riquíssimo para o todo de sua obra. A reinterpretação que ele faz da história dialoga com representações historiográficas do Brasil. Suas imagens poéticas de figuras e eventos históricos estão impregnados de tensões dos sentidos dos símbolos e personagens nacionais, tudo pelo mais sarcástico espírito e de escárnio que sua linguagem alcança. Esse tipo de recomposição ou reconstrução da história brasileira aproxima Murilo dos escritores de sua época modernista, mas, como em alguns pontos consideramos, sua história alcança um teor mais cáustico e abrangente na cronologia da historiografia nacional. O poeta em nenhum momento foge de qualquer dado da historiografia nacional, é nesse fingimento de uma fidelidade à História que ele consegue burlá-la. Fora o seguimento temporal, nada mais é levado a sério, nem na linguagem, que não se poupa de ser descortês e coloquial, nem no conteúdo dos acontecimentos, os quais são alterados pelo grau de importância que lhes foram atribuídos. Desse modo, Murilo tinga seu livro do mais fino humor e oferece à literatura brasileira uma visão política, figurada pela poesia, do nosso modo de conceber a história e sua intervenção na formação de nossa cultura, sem o crivo da oficialidade e da tradição.

No segundo capítulo encontramos um outro momento da lírica muriliana. Agora, o tom sarcástico e humorístico dos personagens, imagens e vocabulário de *História do Brasil*, são substituídos por uma atmosfera mais taciturna, em que o insólito ganha imagens mais rebuscadas e a interferência das tendências surrealistas aproximam o poema de um espaço onde as imagens se fazem cada vez mais oníricas. O diálogo entre história e poesia se torna hermético pelo teor dos choques que Murilo propõe na aproximação ao máximo de realidades e planos opostos.

O livro faz parte da lírica mais requintada de Murilo e reflete densamente a mudança de olhar do poeta sobre sua poesia e sobre a sua função no mundo. A revisitação do passado não é o que a move, mas o presente e suas imagens atrozes. A guerra é o cenário e mundo o palco onde se desenrola o terror, cujas conseqüências se fazem sentir num eu-lírico profundamente assustado e desconsolado. A religião, que ganha sempre em Murilo um espaço de redentora do homem e do mundo, aparece também ameaçada pela tirania das ditaduras e guerras. Junto a ela, poesia e arte surgem como últimos motivos pelos quais se deve existir e lutar. Nesse livro, Murilo constrói uma dialética entre um desespero e uma esperança expectante que vai se preenchendo nos textos de um lirismo descrente e, ao mesmo tempo, promissor. O espírito religioso e cristão que Murilo carregava consigo atormenta-se por parecer não acreditar sempre, acompanhando-lhe os tormentos e a dúvida.

Individual e coletivo tomam corpo nessa obra em que o poeta parece trazer para si e para a poesia o problema do mundo. É dentro dela que as tensões se dão e criam um mundo a partir do qual a própria poesia fecunda a história e seus acontecimentos.

A análise da fortuna crítica desenvolvida no primeiro capítulo se tornou um suporte para nosso estudo, a partir do momento que ele se propõe também como analítico e crítico. O recorte adotado na crítica existente apresentou um breve panorama da crítica brasileira sobre o autor cuja abrangência vai do primeiro Murilo de 1930 até os estudos mais contemporâneos e póstumos ao poeta. Nesse recorte, não puderam ausentar-se de nossas escolhas o estudo de José Guilherme Merquior e os de Antonio Candido e Arrigucci Junior, os quais deram a toda a nossa investigação um suporte para a identificação de características gerais e pontuais da obra do poeta mineiro.

Nossa pesquisa segue a linha metodológica da crítica de Candido e Arrigucci Jr., buscando dentro das obras, os argumentos necessários para desenvolver nossa proposta de leitura e sabendo que o próprio poeta encontra esteticamente suas estratégias para a composição de um mundo que pertence unicamente à poesia, mas não deixa de dialogar com a realidade e de denunciá-la. Nesse modelo de análise crítica se encontra também a pesquisa de Murilo Marcondes Moura que nos últimos anos vem ganhando importância ante os estudos compostos por grandes críticos do poeta. Do seu estudo, nosso trabalho se aproximou e

dialogou em forma e escolha dos livros e poemas. A análise do poema Janela do Caos, de Poesia Liberdade, ilustra bem as metamorfoses poéticas de Murilo e sua contínua preocupação em representar e acordar a realidade de seus absurdos bélicos. Vimos que o poema alcança de modo singular na obra do autor um trabalho estético denso no teor das imagens surrealistas e de tensões poéticas fecundas.

Enfim, nossa pesquisa buscou enveredar por caminhos já conhecidos da fortuna crítica e por esse motivo também abriu seus próprios caminhos ao olhar para o texto poético de Murilo e vê-lo como objeto estético que fala por si mesmo. Não há por que exteriorizar a leitura do poema e buscar uma relação de representação entre poesia e realidade, mas de ver no poema as tensões que a realidade da poesia e que a alimenta de imagens sua própria realidade que é a linguagem.



## 6 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. 34 ed. São Paulo: Duas cidades, 2003. 176p.

ANDRADE, Mário de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ANDRADE, Mário. **Mário de Andrade hoje: O Movimento Modernista**. Organizado por Carlos E. O. BERRIEL. *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Editora Ensaio, 1990.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI Jr. Davi. **Arquitetura e Memória: O cacto e as ruínas**. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

BARBOSA, Leila Maria Fonseca. **A trama poética de Murilo Mendes**. Juiz de Fora: Nova Aguilar, 2000.

BENJAMIN, Walter. **O surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.  
(Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura).

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura).

BOAVENTURA, Maria Eugênia. A História do Brasil na cartilha inconformista de Murilo. **Revista de Estudos Literários - IPOTESI**. Juiz de Fora: UFJV, v.6, 2002.

BORDINI, Maria da Glória. **A representação da História na poesia: o caso Murilo Mendes**. 2008. Disponível em : <<http://www.unicamp.br/iel/histlist/murilo/htm>>. Acesso em: 21 nov. 2010.

BOSI, Alfredo. **Historia Concisa da Literatura brasileira**. São Paulo. Cultrix, 33ed. 1994.

CANDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 1996.

\_\_\_\_\_. **Na sala de aula**: O pastor pianista ou o pianista pastor. São Paulo: Editora Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro, 2006. (Coleção ouro sobre azul).

\_\_\_\_\_. **A Educação pela Noite**. 5 ed. Rio de Janeiro, 2006. (Coleção ouro sobre azul).

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite**: Literatura de dois gumes. 5 ed. Rio de Janeiro, 2006. (Coleção Ouro sobre Azul).

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite**: Poesia e ficção na autobiografia. 5 ed. Rio de Janeiro, 2006. (Coleção ouro sobre azul).

DUARTE, Rodrigo. Música e Literatura: Murilo Mendes. **Revista de estudos literários - IPOSTESI**, Viçosa: UFJF, v.6, n.1, jan./ jun. 2002.

ELIOT, T. S. **Ensaio**s. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRANCO. Irene Miranda. **Murilo Mendes**: Pânico e Flor. Juiz de Fora: UFJF, 2002.

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

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Banha do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Unicamp, 2004.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 112p.

LAFETÁ, J. L. **1930: A crítica e o modernismo**. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

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

(Oficina do livro Rubens Borba de Moraes).

MAIA, Maria Gleidys Meyre da Silva. **Ri melhor quem ri por último? O riso modernista e a tradição literária brasileira**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do rio Grande do Sul. Porto Alegre: BR- RS, 2006.

MANGUEL, Alberto. **Pablo Picasso: a imagem como violência**. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELO, Ana Maria Lisboa de. **Poesia e Imaginário**. Porto Alegre: EDPUCRS, 2002.

MENDES, Murilo. **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Poesia Liberdade**. Rio de Janeiro. Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Tempo Espanhol**. Rio de Janeiro. Record, 2001,

MERQUIOR, José Guilherme. **MURILO MENDES: ou a poética do visionário**. 2 ed. Rio de Janeiro: Top Books, 1996. (Coleção razão do poema: ensaio de crítica e estética).

MERQUIOR, José Guilherme. **Notas para uma muriloscopia**. Londres: [s.n.], 1978.

MOURA, M. M. **Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. **A poesia como totalidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995

OTSUKA, Edu Teruki. **Trevas e presságios:** análise de “Anoitecer” de Drummond. São Paulo: USP, 2006.

(Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP).

PICCHIO, Luciana Stegagno. **Por uma proposta universal do Brasileiro Murilo Mendes.**

Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

(História da Literatura Brasileira).

\_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira:** Por uma proposta universal do brasileiro Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

QUINTANA, Mário. 2 ed. São Paulo: Globo, 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos Fragmentos.** São Paulo: Iluminurias, 1997.

SCHWARTZ, Roberto. **Que horas são?:** A carroça, o bonde e o poeta brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARTZ, Roberto. **Ao vendedor as batatas:** As idéias fora do lugar. 34 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SOUSA, Walmir. **Murilo Mundes:** da história satírica à memória contemplativa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

