



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

GUSTAVO HENRIQUE DE SOUZA LEÃO

ENTRE O ETÉREO E A MATÉRIA:
a dialética do visionário na obra poética de Murilo Mendes

Maceió, AL

2017

GUSTAVO HENRIQUE DE SOUZA LEÃO

ENTRE O ETÉREO E A MATÉRIA:

a dialética do visionário na obra poética de Murilo Mendes

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como um requisito para a obtenção do título de Doutor, ofertado pelo curso de Doutorado em Estudos Literários deste mesmo programa.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Fiúza Moreira

Maceió, AL

2017

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

L433e Leão, Gustavo Henrique de Souza
Entre o etéreo e a matéria: a dialética do visionário na obra poética de Murilo
Mendes / Gustavo Henrique de Souza Leão. – 2018.
192 f.

Orientador: Fernando Fiúza Moreira.

Tese (doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Universidade
Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Letras e Linguística. Maceió, 2017.

Bibliografia: f. 189-192.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975 – Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.
3. Poesia brasileira contemporânea. 4. Essencialismo. 5. Materialismo dialético.
I. Título.

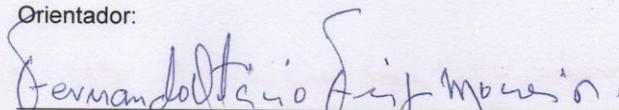
CDU: 869.0(81).09

TERMO DE APROVAÇÃO
GUSTAVO HENRIQUE DE SOUZA LEÃO

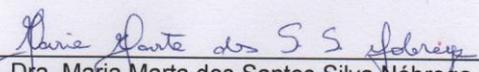
Título do trabalho: "ENTRE O ETÉREO E A MATÉRIA: A DIALÉTICA DO VISIONÁRIO NA OBRA POÉTICA DE MURILO MENDES"

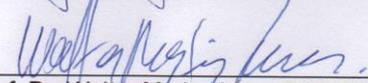
TESE aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

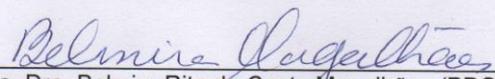
Orientador:

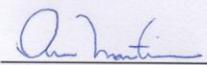

Prof. Dr. Fernando Otávio Fiuza Moreira (PPGLL/Ufal)

Examinadores:


Profa. Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega (UFCG)


Prof. Dr. Walter Matias Lima (PPGE/Ufal)


Profa. Dra. Belmira Rita da Costa Magalhães (PPGLL/Ufal)


Profa. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 28 de novembro de 2017.

Dedico este trabalho...

Às mulheres de minha família cotidiana, sem as quais este trabalho não seria possível, por segurarem o rojão enquanto minhas mãos estavam ocupadas: Joselma, força e maternidade personificadas; Gabriela e Graziela, irmãs, de sangue e de alegria; Dayanne, Day, amor, companheira que torna mais leves os dias;

A meu pai, Afonso, pelos livros que lia para mim que aguçavam minha curiosidade por reconhecer as letras;

A Guilherme, com quem desde cedo aprendi a arte da partilha através do compartilhamento da infância;

A tia Roberta, madrinha e paciente contadora de histórias;

A Murilo Mendes, que deu a ordem à poesia e ela levantou e andou;

Vocês me trouxeram até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPQ, pelo apoio fundamental que tornou possível minha trajetória acadêmica;

Agradeço aos professores Fernando Fiúza, orientador, e Roberto Sarmiento e às professoras Gilda Brandão, Ildney Cavalcanti e Ana Claudia Martins, por indicarem o exemplo e o caminho;

Agradeço às e aos colegas de trabalho da Ufal – *campus* Arapiraca, pelo convívio acolhedor;

Agradeço aos alunos e às alunas, que sempre têm a me ensinar;

Agradeço a Diogo, Helder e aos demais eternos frequentadores da Casa do Yuri, pelas trocas de ideias divertidas e proveitosas;

Agradeço às famílias Souza Leão e Silva, por também me ensinarem o afeto;

Agradeço às/aos colegas de curso de graduação, mestrado e doutorado, pela companhia durante o percurso;

Agradeço às companheiras e aos companheiros de luta do PSTU, do MAIS, do PSOL e de quaisquer outras organizações que dedicam tempo e esforços a mudar os rumos da humanidade. Venceremos;

Agradeço a Black, Zoey, Bella e Luna: companheirismo e fidelidade;

Agradeço aos amigos e às amigas que fiz nesse passeio, a vida, por me ajudarem a me tornar quem sou.

*Felizes os visionários: deles é o reino infinito da
visão.*

(Murilo Mendes)

RESUMO

A poesia de Murilo Mendes possui características que a distinguem de maneira considerável da produção poética brasileira. Dentre essas características se encontra, com destaque, a sua capacidade de, como percebeu Manuel Bandeira, conciliar contrários. A amizade com Ismael Nery e o contato com sua filosofia essencialista, aliados à adesão do poeta ao catolicismo, contribuíram para essa peculiaridade da poesia muriliana, já que nela tanto o essencialismo quanto a fé cristã são postos em contato estreito com impulsos de ordem materialista. O presente estudo se propõe a construir um viés de leitura da obra poética de Murilo Mendes que leve em conta a influência tanto do essencialismo e da religiosidade, ambas evidentes na biografia do autor e em momentos significativos de sua poesia, quanto do contato íntimo com o mundo material em seus versos, o que também se evidencia de maneira explícita e implícita em sua obra. A aproximação e o choque entre essas duas tendências – que possuem bases nas antagônicas tradições materialista e idealista da filosofia – na poesia muriliana é responsável, inclusive, pelo seu aspecto contrastante. Tal aspecto elege o materialismo dialético, elaborado por Karl Marx e Friedrich Engels, como sendo a perspectiva filosófica mais próxima da visão do eu-lírico muriliano. É através dessa perspectiva que este trabalho constrói a categoria da dialética do visionário, também validada pelas contribuições de Merquior, que chamou a estética da poesia muriliana de poética do visionário. Considerando a realidade como uma instância composta por contradições, transformações e em movimento constante, a dialética do visionário transpõe para a poesia de Murilo Mendes a lógica dialética da realidade material. Trata-se também de uma categoria que considera a influência do surrealismo sobre a obra muriliana como uma forma de reproduzir esteticamente essa lógica, que acontece, inclusive, na fusão entre subjetividade (sonho, inconsciente) e objetividade (realidade material).

Palavras-chave: Poesia. Murilo Mendes. Essencialismo. Materialismo. Dialética. Visionário.

ABSTRACT

The poetry of Murilo Mendes has characteristics that distinguish it in a considerable way from Brazilian poetic production. Among these characteristics stands out, especially, its capacity of, as Manuel Bandeira realized, to reconcile opposites. His friendship with Ismael Nery and the contact with his essentialist philosophy, allied to the poet's adherence to Catholicism, contributed to this peculiarity of murilian poetry. since in this poetry both essentialism and Christian faith are put in close contact with materialistic impulses. This study intends to construct a reading bias of the poetic work of Murilo Mendes that takes into account the influence of both essentialism and religiosity, as well as the intimate contact with the material world in its verses, which is explicitly and implicitly evidenced in its work. The approach and the clash between these two tendencies - which have bases in the antagonistic materialistic and idealistic traditions of philosophy - in murilian poetry is even responsible for its contrasting aspect. This aspect selects the dialectical materialism, elaborated by Karl Marx and Friedrich Engels, as the philosophical perspective closest to the vision of the murilian poems. It is through this perspective that this work constructs the category of the visionary dialectic, also validated by the contributions of Merquior, who named the aesthetics of the poetry of Murilo Mendes as poetic of the visionary. Considering reality as an instance composed of contradictions, transformations and constant movement, the dialectic of the visionary transposes for the poetry of Murilo Mendes the dialectical logic of material reality. It is also a category that considers the influence of surrealism on murilian work as a way of aesthetically reproducing this logic, which happens in the fusion between subjectivity (dream, unconscious) and objectivity (material reality).

Keywords: Poetry. Murilo Mendes. Essentialism. Materialism. Dialectic. Visionary

RESUMÉ

La poésie de Murilo Mendes présente des caractéristiques qui le distinguent considérablement de la production poétique brésilienne. Parmi ces caractéristiques se distingue, en particulier, sa capacité, comme Manuel Bandeira a réalisé, à concilier les contraires. Son amitié avec Ismael Nery et le contact avec sa philosophie essentialiste, alliée à l'adhésion du poète au catholicisme, ont contribué à cette particularité de la poésie murilien, puisque l'essentialisme et la foi chrétienne sont mis en contact étroit avec les impulsions matérialistes. Cette étude propose de construire un biais de lecture du travail poétique de Murilo Mendes qui considère l'influence de l'essentialisme, de la religiosité et du contact intime avec le monde matériel dans ses vers, qui apparaît de manière explicite et implicite dans son travail. L'approche et le choc entre ces deux tendances - qui ont des bases dans les traditions antagonistes matérialistes et idéalistes de la philosophie - dans la poésie murilien est responsable de son aspect contrasté. Cet aspect sélectionne le matérialisme dialectique, élaboré par Karl Marx et Friedrich Engels, comme la perspective philosophique la plus proche de la vision des poèmes de Murilo Mendes. C'est par cette perspective que ce travail construit la catégorie de la dialectique visionnaire, également validée par les contributions de Merquior, qui a nommé l'esthétique de la poésie murilien comme poétique du visionnaire. La dialectique du visionnaire considère la réalité comme une instance composée de contradictions, de transformations, de mouvements constants et transpose la logique dialectique de la réalité matérielle à la poésie de Murilo Mendes. C'est aussi une catégorie qui considère l'influence du surréalisme sur la poésie de Murilo comme moyen de reproduire esthétiquement cette logique, qui se produit dans la fusion entre subjectivité (rêve, inconscient) et objectivité (réalité matérielle).

Mots clés: Poésie. Murilo Mendes. Essentialism. Matérialisme. Dialectique. Visionnaire.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MURILO E A DIALÉTICA DO VISIONÁRIO	18
2.1 Poesia em conflito	28
2.2 O verso livre e o ritmo da irregularidade rítmica	42
2.3 A concisão no discurso poético muriliano	52
2.4 O poeta no tempo: historicidade na poesia muriliana	59
3 MURILO E O SURREALISMO	70
3.1 Surrealismo: caos para reordenar	74
3.2 A realidade aumentada	79
3.3. Murilo Mendes: o surreal, o cristão, o histórico	88
3.4 O pensamento antibelicista	96
3.5. Escrita desautomática	99
4 MURILO E O ESSENCIALISMO	106
4.1 O Essencialismo	109
4.2 A essência	118
4.2.1 Idealismo e materialidade: duas moedas com a mesma face no jogo poético	119
4.2.2 A fé rebelde muriliana	124
4.2.3 A essência para lá da matéria: um diálogo entre Nery e Aquino	132
4.2.4 Feuerbach e o materialismo vacilante: aproximações e distanciamentos de Murilo Mendes	144
5 MURILO E MARX: ÚLTIMAS REFLEXÕES	156
5.1 A dialética na linguagem poética	164
5.1.1 A contradição inerente.....	169
5.1.2 A busca pela unidade.....	170
5.2 O real em essência na poesia muriliana	177
6 CONCLUSÃO	183
REFERÊNCIAS	186

1 INTRODUÇÃO

No panorama da literatura brasileira, como ocorre em todas as literaturas nacionais, é possível identificar traços comuns a autores pertencentes a determinada época e, inclusive, traços que aproximam autores que dividiram o mesmo espaço geográfico, ainda que em épocas distintas. Não são tão comuns, por outro lado, os casos em que o autor ou a autora parece não se enquadrar no fazer estético predominante em sua época ou à sua realidade nacional. No Brasil, um autor que se destaca nesse sentido é, sem dúvida, Murilo Mendes, que possui uma obra poética, no mínimo, inusitada e é, talvez, um dos autores que durante mais tempo permaneceu sendo uma voz dissonante em meio à produção poética brasileira do século XX.

Contribuíram para essa diferenciação da obra do poeta diversos fatores, que incluem, principalmente, o seu contato com as artes plásticas, seu diálogo com as vanguardas europeias (principalmente o movimento surrealista), o seu tempo histórico (marcado por guerras, ditaduras e revoluções) e a sua amizade com Ismael Nery, esta sendo um dos elementos definidores principais da personalidade de Murilo Mendes e dos rumos de sua poesia. Nery, figura excêntrica, pintor, desenhista, poeta e filósofo, causou grande impressão em Murilo Mendes desde quando se conheceram, em 1921, na Diretoria do Patrimônio Nacional, Ministério da Fazenda, onde trabalhavam. A amizade durou até a morte prematura de Nery em 1934, aos 33 anos, fato que abalou profundamente Murilo Mendes, levando-o a escrever uma série de artigos sobre a vida e a obra do amigo falecido que mais tarde seriam reunidos e publicados em livro.

A obra poética de Murilo Mendes, voltada muitas vezes para a construção de imagens insólitas e perpassada por um sentimento religioso advindo de uma sensibilidade humanitária intensa, não nega também certa influência do sistema filosófico elaborado por Nery, o *essencialismo*. Trata-se de uma linha de pensamento com bases católicas e calcada na tradição da filosofia idealista, que promove a separação entre matéria e essência e elege esta última como único critério para o entendimento da realidade. Porém, apesar de dialogar com certos pressupostos dessa filosofia, incluindo aí o próprio catolicismo, a poesia de Murilo Mendes não abre mão de um contato estreitíssimo com a materialidade, incorporando, ora com menos, ora com mais clareza, aspectos sócio-históricos ao seu discurso poético. A compreensão de sua obra passa, portanto, pela necessidade também de compreender a maneira como se dá essa relação entre o idealismo e o materialismo filosóficos, duas perspectivas originariamente antagônicas, em sua poesia.

O problema sobre o qual nos debruçaremos diz respeito ao modo particular como essa poesia se relaciona com a realidade material. Isso porque os textos poéticos murilianos possuem uma característica já bastante comentada pela sua fortuna crítica: as imagens por eles produzidas rompem completamente com aquilo que se entende como lógica, que aqui chamamos de lógica formal. Tal ruptura acaba aproximando, inclusive, a estética muriliana da estética surrealista. O grau de estranheza do plano imagético dessa poesia é motivo de muitos debates e conjecturas na crítica. Para o presente estudo, é impossível dissociar essa estranheza da relação que o discurso poético muriliano constrói entre a fé cristã e os impulsos motivados pela realidade material, o que também se traduz, num nível mais fundamental, em uma tensão entre os pressupostos da filosofia essencialista de Nery e os desejos de ordem materialista, os quais se deixam entrever de maneira mais ou menos evidente na obra literária de Murilo Mendes. Haroldo de Campos (1970) observa que dessa tensão resulta o fenômeno que ele chama de *dissonância imagética*, o qual vem a ser, para o crítico, a característica principal da poesia muriliana. Da tensa conciliação entre os elementos que compõem o arcabouço imagético dessa poesia deriva a sua plasticidade inusitada, calcada, muitas vezes, na relação entre concreto e abstrato, entre humano e divino e entre cotidiano e transcendental.

Na seção 2 deste trabalho serão traçadas as linhas gerais da poesia muriliana, com foco nos aspectos que são mais caros ao presente estudo. É a etapa do trabalho mais apoiada na fortuna crítica do autor, apontando nela aquilo que servirá para a formulação de nosso modo de leitura da obra de Murilo Mendes. Esse primeiro momento será dedicado, basicamente, à construção da categoria que é a chave de leitura desenvolvida neste trabalho: a *dialética do visionário*. Trata-se de uma categoria analítica que deriva, principalmente, das observações de José Guilherme Merquior (1996) a respeito da *poética do visionário*, termo criado pelo crítico para referir-se à estética da poesia muriliana e que aqui também serve como base para a identificação da maneira como o eu-lírico muriliano típico se relaciona com a realidade extraliterária. É a partir dessa identificação que elaboramos a categoria da dialética do visionário. Seus pressupostos são utilizados aqui para explicar o olhar do eu-lírico muriliano sobre as coisas, sejam elas concretas ou abstratas, e residem sobre o materialismo dialético. A dialética do visionário é a perspectiva que, segundo a nossa concepção, rege a lógica interna da poesia de Murilo Mendes, é a maneira como o eu-lírico muriliano se posiciona diante do real, uma postura calcada na absorção das contradições e do movimento inerentes à realidade material. Com isso, acabamos nos distanciando do que defende a crítica Joana Matos Frias (2000), que vê no essencialismo, filosofia que tenta eliminar as contradições intrínsecas ao tempo e ao espaço, a perspectiva que serve como base para a poesia muriliana,

fundamentando toda sua estética e agindo como o princípio que regula sua poética, a qual a autora qualifica como *poética essencialista*. O presente estudo segue pelo caminho oposto, identificando na obra poética muriliana a presença dessas contradições, sendo elas motivadoras de sua estética através do olhar da dialética do visionário, capaz de perceber a matéria em constante estado de transformação e contradição. Enquanto a poética do visionário, definida por Merquior, se refere ao estilo, a dialética do visionário funciona como uma concepção de mundo, uma postura diante da realidade verificável na configuração verbal da poesia muriliana.

Veremos nessa seção um apanhado geral tanto da poesia de Murilo Mendes, quanto do conteúdo de todo o presente trabalho. Serão tanto apresentadas as observações da fortuna crítica que mais servirão aos nossos propósitos, como também serão enunciadas as bases da fundamentação teórica que será mais bem desenvolvida nas seções seguintes. A natureza complexa da poesia de Murilo Mendes torna necessário que se faça uma abordagem que em vários momentos burle o aspecto sequencial para dar vazão a um olhar mais distributivo. Em outras palavras, na segunda seção, trataremos mais rapidamente de todos os aspectos da poesia muriliana que serão mais bem explorados nas seções subsequentes: o surrealismo, o essencialismo e o materialismo dialético, basicamente. Isso encontra razão de ser em uma característica da própria trajetória da obra de Murilo Mendes, também percebida por Raimundo Carvalho (2001): apesar de apresentarem algumas diferenças, no que diz respeito a tendências formais, com o passar do tempo, as diferentes fases da poesia muriliana sempre dialogam entre si. Isso quer dizer que, na sua fase em que se nota uma maior influência da poesia modernista, já se pode constatar a presença de certa tendência surrealista. Na fase em que se percebe que os textos pendem mais para a estética surrealista, podemos identificar também, em alguns momentos, a presença de uma linguagem mais objetiva, uma tendência que veio surgir com mais força depois, após a vivência do poeta na Itália, o que também foi percebido por Luiz Costa Lima (2002). Por fim, no último livro que o poeta publicou em vida, *Convergência*, de 1970, podemos perceber a influência da poesia concreta através da adoção de uma linguagem mais sintética e concisa, porém, sem abandonar por completo os arroubos surrealistas no plano imagético.

Sendo assim, para a análise de uma obra desse tipo, adotamos uma postura semelhante: cada seção apresenta um enfoque diferente, porém todas abordam aspectos que serão ou que foram mais bem desenvolvidos em outras. Então, a primeira seção elabora a categoria da dialética do visionário e a maneira como ela se configura na poesia muriliana, para isso, precisa discutir pressupostos da dialética, do materialismo e do surrealismo, no

entanto, todos eles receberão maior atenção nas seções seguintes. Segundo nossa concepção, não há como analisar a maneira como o surrealismo é incorporado pelo discurso poético muriliano sem falar sobre a dialética. Também não há como estudar a dialética no olhar visionário do eu-lírico muriliano sem entender o modo particular como o materialismo e o essencialismo passam a fazer parte do processo. Tudo isso se configura na poesia de Murilo Mendes de forma interrelacionada.

A seção 3 é dedicada ao estudo do modo como o movimento surrealista, encabeçado por André Breton, tem parte de seus pressupostos apropriada pela poesia muriliana. Para isso, serão apresentados esses pressupostos com base na história e na teoria do próprio movimento surrealista para, em seguida, identificá-los em textos de Murilo Mendes. O movimento surrealista tem em sua história momentos de aproximação com a práxis marxista, de modo que o materialismo dialético serve também como chave interpretativa de seus postulados, assim como também serve à compreensão da poesia muriliana através de sua concepção de essência e dialética.

Para discutir os pressupostos surrealistas incorporados pela poesia de Murilo Mendes é imprescindível levar em conta os apontamentos da crítica e amiga do poeta Luciana Stegagno Picchio, que também foi a organizadora da publicação da poesia completa do autor, sendo, portanto, uma autoridade quando o assunto é Murilo Mendes. Picchio defende que não há surrealismo na obra muriliana e que aquilo que se costuma identificar como presença do surrealismo em Murilo Mendes é apenas metáfora, como é comum aos textos literários. No entanto, apesar de o poeta não ter se dedicado à militância surrealista, nem aderido ao surrealismo enquanto movimento e empunhado sua bandeira, à maneira de André Breton e companhia, entendemos como sendo de grande importância considerar a presença de pressupostos surrealistas em sua obra para a identificação de certos recursos estéticos nela presentes. Apoiamo-nos, inclusive, nas observações de Antonio Candido (1985), que reconhece a feição surrealista nas imagens criadas por Murilo Mendes, já que elas rompem de maneira abrupta com a lógica e dão vazão a relações completamente novas entre as coisas e os seres. Tal qual a estética apregoada pelo movimento liderado por Breton, a poesia muriliana nega a razão da lógica formal e abre espaço para que a lógica do inconsciente aja sobre a composição da obra. Também como o movimento de Breton, esse impulso de negação encontra motivação em fatos históricos importantes. Breton viu de perto o resultado dos horrores provocados pela Primeira Guerra e, inspirado pelas descobertas de Freud sobre o papel do inconsciente nas ações humanas, criou uma nova forma de pensar e produzir arte, buscando negar completamente os limites impostos pela razão, defendendo inclusive a prática

da escrita automática sem preocupações de ordem moral e até mesmo estética. Apesar de não ter vivenciado as atrocidades da guerra, Murilo Mendes foi contemporâneo a duas guerras mundiais, revoluções e golpes que levaram ditaduras ao poder, absorvendo os eventos que lhe chegavam através de notícias e adotando uma postura estética semelhante à de Breton, no sentido de negação do imperativo da razão, embora, no caso de Murilo Mendes, movido por um impulso humanitário aliado a um cristianismo vacilante, ainda reserve um certa preocupação moral. Nesse sentido, a poesia muriliana parece se distanciar da proposta de Breton e optar por seguir um rumo estético particular, mas que não nega a presença do surrealismo dentre seus pressupostos, que vão encontrar respaldo também no recurso da dissonância imagética e no olhar dialético do visionário.

A seção 4 é destinada a apresentar de maneira mais elucidativa os postulados do essencialismo e a maneira como a amizade do poeta com Nery influenciou sobre a produção poética muriliana. Ismael Nery não se dedicou à divulgação de sua filosofia, o que torna difícil uma abordagem mais sistemática de seus pressupostos. Os registros do sistema filosófico de Nery que utilizaremos são o livro *Recordações de Ismael Nery* (1996), que reúne os textos escritos por Murilo Mendes sobre o amigo então já falecido, e um texto de Jorge Burlamaqui publicado por Murilo Mendes na revista *A Ordem*, em 1935. A partir daí traçaremos uma linha evolutiva localizando a filosofia essencialista de Nery na tradição da filosofia idealista, já que para o pintor e poeta só se chega à essência dos seres e das coisas abstraindo-se tempo e espaço, eliminando qualquer sinal de contradição originário das relações materiais. Trataremos da maneira como a tendência idealista da filosofia, incluindo aí o essencialismo, lida com o conceito de essência. Recorreremos também a Tomás de Aquino, já que a filosofia de Nery, segundo Murilo Mendes, tem como objetivo ser uma preparação para o catolicismo, o que aproxima as teorias e justifica o uso das considerações de Aquino sobre a essência para melhor entender a perspectiva essencialista e, por conseguinte, o nível de proximidade que ela reserva com a poesia muriliana. Entendemos que, a partir dessas considerações, é possível chegar à conclusão de que a perspectiva presente nos poemas de Murilo Mendes diz muito mais respeito à tradição materialista da filosofia do que à idealista. Como a estética muriliana é calcada no que Campos denominou dissonância imagética, construindo relações contrastantes entre os seus elementos componentes e abarcando as contradições inerentes às coisas, entendemos que nos versos murilianos predominam uma visão mais próxima do materialismo dialético do que do essencialismo, uma vez que buscam abarcar as contradições, não eliminá-las. A maneira conflituosa através da qual o eu-lírico muriliano lida com os dogmas religiosos também contribui para a tensão estética que perpassa

essa poesia. O fato de a fé religiosa do poeta se configurar em sua poesia de forma conflituosa também diz muito a respeito da importância do materialismo para a visão do real que o poeta constrói em seu discurso, fundamentada na dialética do visionário. Então, as formas como o essencialismo e a fé católica se configuram nos versos murilianos serão, basicamente, os objetos de estudo dessa seção, para isso, também precisaremos discutir pressupostos da dialética e do materialismo, mobilizando, inclusive, observações de Feuerbach, Karel Kosik e Marx.

Na seção 5, buscaremos concluir nossa discussão dando um enfoque maior sobre o materialismo e a dialética segundo Marx, sobre quais seus postulados e o quanto eles dialogam com a poesia de Murilo Mendes. O conceito de dialética, aqui entendido como fundamental para uma devida compreensão da obra muriliana, principalmente em se tratando de uma de suas principais características, que é o choque entre contrários, será analisado nessa seção em sua relação com o materialismo. As observações de Hegel (1981) a respeito da dialética também são fundamentais para a compreensão do conceito e nesse momento também serão relevantes para uma devida compreensão da noção de unidade, importante tanto para a dialética hegeliana quanto para a poética muriliana. O essencialismo também revela em seus postulados a busca pela unidade, como a dialética de Hegel e a poesia de Murilo Mendes, no entanto, a filosofia de Nery busca a unidade fora do tempo e do espaço, eliminando as contradições do processo. Sendo assim, a busca pela unidade na poesia de Murilo Mendes está mais próxima da dialética hegeliana, inclusive no que diz respeito à consideração da contradição intrínseca às coisas, não somente à contradição presente na relação entre as coisas. Apesar disso, veremos que a falta em Hegel de uma perspectiva materialista norteadora faz com que o filósofo não consiga romper totalmente com a tradição idealista da filosofia, sendo esse um problema que só será resolvido em Marx, que dá à dialética que descende de Hegel um norte voltado para as relações materiais. Da perspectiva daí resultante retiramos as bases para a formulação da dialética do visionário, o olhar que o eu-lírico lança sobre o real, transcrevendo-o para o discurso poético e operando, desse modo, uma espécie de redução ontológica, uma transposição da lógica dialética da realidade material para a estrutura do poema.

É nessa etapa do trabalho, através da análise da relação entre a poesia muriliana e a filosofia de Karl Marx, que se busca esclarecer a real concepção de essência presente em parte significativa da poesia de Murilo Mendes, o que é muito diferente da concepção presente na filosofia neryana e na fé cristã. A obra poética de Murilo Mendes, por problematizar a fé católica e por colocar em contraste os elementos que compõem a estrutura de seus versos, se

aproxima muito mais de uma concepção materialista dialética do real do que do idealismo presente no essencialismo e nos postulados da tradição cristã. A identificação dessa característica na obra muriliana só é possível tendo em vista tanto os conflitos que dão corpo aos seus textos quanto a sua busca pela unidade, o que aparece certas vezes, de forma mais direta, no conteúdo primeiro dos poemas, mas que compõe na maioria das vezes a estrutura dos versos murilianos.

Em todas as seções, a estrutura básica de apresentação do problema e discussão segue um padrão que intercala a fundamentação teórica com a exposição dos poemas de Murilo Mendes, coletados de diferentes períodos de sua obra (que vai de 1930 a 1970). Procuraremos fundamentar cada etapa da discussão teórica com análises de poemas murilianos, os quais também devem servir como justificativa para a presença dessas discussões. A poesia de Murilo Mendes é a baliza para todas as discussões que aqui são feitas. Nesse sentido, deixamos claro que não faz parte de nossos objetivos propor soluções para problemas oriundos de nossas fontes teóricas. Estas são utilizadas somente a serviço da compreensão, quando achamos necessário, do texto poético muriliano, assumindo em relação a ele uma posição secundária.

Tem-se como objetivo aqui, então, a partir da identificação do discurso contrastante da estética muriliana, construir um viés de leitura de sua poesia, compreendendo a fé cristã, o essencialismo e a concepção materialista do real, a qual, segundo a nossa concepção, predomina sobre os elementos anteriores através da postura da dialética do visionário manifesta esteticamente. Tudo isso partindo, como não deve deixar de ser, de uma leitura analítica dos aspectos formais dos textos poéticos de Murilo Mendes, considerando-se os conteúdos sempre a partir desses aspectos, os quais têm como função nortear todo o estudo aqui desenvolvido.

2 MURILO E A DIALÉTICA DO VISIONÁRIO

“O poeta não tem imaginação.
É absolutamente realista”
(*O discípulo de Emaús*, 1945, p.834¹).

Murilo Mendes foi um dos autores mais inventivos da literatura brasileira. Essa inventividade se constata na apresentação de características novas para a produção da poesia no Brasil, ainda que se possa identificar muito da arte de vanguarda, literária e pictórica, da Europa dentre os traços marcantes da poesia de Murilo Mendes. A unanimidade de sua fortuna crítica a respeito dessa inventividade é um fato. Diversos autores e autoras se debruçaram sobre os motivos que tornam possível tal afirmação, ressaltando aspectos formais (principalmente), associando-os ou não aos biográficos, bem como o contato do autor com tendências artísticas e filosóficas diversas e com a sua própria realidade social e histórica, sempre visando à compreensão do seu discurso. Tal inventividade ocorre, obviamente, no âmbito da forma poética. No caso de Murilo Mendes isso se realiza através de sua estética bastante calcada na ideia de contraste e dissonância, de sua relação com as artes plásticas, com a tendência surrealista, com a fé católica e com as filosofias essencialista, até certo ponto, e materialista. A priorização do aspecto formal exige que se tenha também em vista esses demais âmbitos, que são, a princípio, extraliterários, mas que se tornam componentes estéticos da obra. Isso quer dizer que, apesar de a consideração do elemento extraliterário ser importante para a leitura e a compreensão da obra, a importância desta, enquanto objeto que se define pela forma e não pelo conteúdo de que trata, prevalece e se impõe como aquilo que, em última instância, vai fundamentar a nossa leitura.

Vejamos “Panorama”, poema publicado no livro *Poemas*, de 1930, primeiro livro do poeta:

Uma forma elástica sacode as asas no espaço
e me infiltra a preguiça, o amor e o sonho.
Num recanto da terra uma mulher loura
enforca-se e vem no jornal.
Uma menina de peito largo e ancas finas
sai do fundo do mar,
sai daquele navio que afundou e vira uma sereia.
A filha mais moça do vizinho
lá está estendida no caixão

¹ Todos os textos literários de Murilo Mendes citados neste estudo são retirados da edição *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*, organizada por Luciana Stegagno Picchio e publicada em 2003 em quatro volumes. Então, neste trabalho, logo após o texto citado, segue, entre parênteses, o título do poema entre aspas ou do livro em itálico, o ano da publicação do texto e o número da página.

na sala de visita com paisagem,
um cheiro enjoado de angélica e meus sentidos pêsames.

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. (“Panorama, 1930, p. 98)

Nesse poema já podemos ver os aspectos da poesia de Murilo Mendes que serão caros ao presente estudo, o qual tem como principal objetivo entender a relação entre a realidade imaginária da poesia muriliana e a realidade objetiva, material, considerando também no processo o contato do poeta e sua obra com a filosofia essencialista e o cristianismo. Para isso, para uma melhor compreensão dessa poesia de múltipla complexidade, a categoria da *dialética do visionário*, apresentada neste trabalho, será de imprescindível importância. Então, em “Panorama”, presenciamos muito da complexidade e da inventividade características da obra poética muriliana. As imagens descritas pelo eu-lírico dão-nos uma sensação quase vertiginosa diante do movimento oriundo do alcance de seu olhar. Do “espaço” no primeiro verso ao “recanto da terra” no terceiro; do “fundo do mar” no sexto verso à “sala de visita” no décimo; da namorada “sozinha na janela”, na segunda estrofe, à “cabeça de Deus”, que aqui aparece também como um espaço físico, onde “o homem está andando”: tudo é percebido num mesmo nível sensorial. Os espaços e as perspectivas se misturam e, ao mesmo tempo, “tudo está no seu lugar”. Essa miscelânea espacial e sensorial produz um choque tanto pelo caráter inusitado das imagens que gera, quanto pela naturalidade com que vai compondo a estrutura do poema e se acomodando ao seu “corpo”, como diz o último verso. Ela dá um tom insólito, e até mesmo surreal, ao texto, assim como também dá uma ideia de totalidade, e representa muito bem o diferencial da estética muriliana que aqui queremos frisar. A isotopia das figuras femininas associadas à morte mantém certa dose de coerência entre as imagens em alguns momentos, o que ajuda na aproximação entre elas. Assim, a mulher enforcada num recanto da terra e que aparece no jornal, a menina que sai do fundo do mar e a filha do vizinho, que jaz num caixão na sala de visita, compõem um quadro diversificado e abrangente, cujas partes se integram e compõem um nexos imagético e vocabular discordante.

Assim chegamos às palavras de Merquior:

Murilo Mendes é um poeta deslocado na tradição dominante da lírica de língua portuguesa. A audácia de suas imagens, o feitio irredutível de seu ritmo, a violenta frequência do visionário de onde brotam ambas essas

características, e a conjunção impassível, de uma absurda naturalidade, com que a plena fantasia e o mais vulgarmente cotidiano se entrelaçam em seu verso – tudo isso foge à média de uma tradição poética estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação (MERQUIOR, 1996, p. 69).

Com isso, não é suficiente para este trabalho apenas anunciar a inventividade da obra muriliana, ainda que apoiado em sua fortuna crítica. É preciso prová-la, ressaltando seus aspectos que mais servem aos objetivos aqui pretendidos, os quais envolvem a compreensão da maneira com que os versos murilianos lidam com o essencialismo – perspectiva filosófica que afirma estar a verdade para além da matéria e que permeia a obra muriliana até certo ponto, o que é um dos objetos de nossa discussão – e com a própria realidade material, cuja presença na poesia de Murilo Mendes é, em diversos casos, gritante. Duas perspectivas contrárias que se chocam no discurso poético muriliano e, a partir dessa relação, exigem uma maneira particular de se entender e se ler a obra em questão.

Para analisar a obra poética muriliana por esse viés, bem como para construir a categoria da dialética do visionário, achamos de fundamental importância recorrer à teoria do materialismo dialético, elaborada por Karl Marx e Friedrich Engels. É inegável a proximidade que o poeta teve em vida com o cristianismo e com a filosofia essencialista, produzida pelo amigo Ismael Nery, assim como também é inegável o fato de ambas as doutrinas estarem presentes na composição de grande parte de seus poemas. Porém, os elementos contraditórios e materiais desses poemas se sobressaem a essas perspectivas, o que só é identificável através do entendimento da lógica que impregna a composição dos poemas murilianos, que é a lógica dialética. A teoria do materialismo dialético nos serve aqui como um suporte para a compreensão da lógica interna que rege a estética muriliana, a qual, pelo seu caráter conflituoso, ultrapassa a visão essencialista e se mantém no campo da dialética do visionário. O essencialismo, criado por Ismael Nery e batizado por Murilo Mendes (1996, p. 35), não chegou a ser formalmente elaborado por seu criador, o que dificulta a tentativa de compreensão da teoria. Para tal tarefa, mobilizamos o livro *Recordações de Ismael Nery* (1996), uma compilação de textos escritos por Murilo Mendes sobre o amigo já falecido e sua obra. Outro texto importante nesse sentido e que também utilizaremos aqui é o “Abstração do espaço e do tempo”, escrito por Jorge Burlamaqui e publicado na revista *A Ordem*, em 1935, também por Murilo Mendes.

A filosofia essencialista de Nery, segundo esses trabalhos, centra seus esforços em, basicamente, abolir o tempo e o espaço da visão de mundo humana. Segundo Murilo Mendes

e Burlamaqui, o tempo e o espaço são categorias limitadoras para a apreensão da verdade, da essência das coisas. O essencialismo defende então a abstração desses dois conceitos para uma compreensão da realidade livre de suas amarras. Sobre o espaço, Burlamaqui afirma que “além de influir nas imperfeições dos sentidos, é um mal para as reservas físicas. O progresso do homem cresce com a rapidez com que os espaços são absorvidos e as distâncias eliminadas”². Quando discorre sobre o tempo, o autor diz que a “abstracção do tempo é necessária pelo facto da vida ser *dynamica*, isto é, existir o movimento e a evolução”³ (p. 194). Logo vemos que o essencialismo não se dá bem com as contradições inerentes à materialidade, ao real e seus movimentos, preferindo, antes, abstrair tais contradições de modo a superá-las. A ideia de conflito é rejeitada pelo essencialismo por ser entendida como um defeito que nubla a apreensão da verdade. Com certeza, a eliminação das contradições não é o que ocorre com a poesia muriliana.

A obra poética de Murilo Mendes se entrega ao conflito. Entra em contato com as contradições do real, com as relativizações do tempo e do espaço e adere à sua lógica e ao seu movimento. Aquilo que o essencialismo despreza e busca superar, o discurso poético muriliano leva em alta conta, ao ponto de, através de uma dicção conflitante, produzir relações sempre novas entre as coisas. Produz-se, então, uma estética calcada no contraste e no movimento constantes. É o caso do poema “Panorama”, visto há pouco, em que a mistura de perspectivas produz contraste e implica no movimento do olhar do eu-lírico que a tudo abrange, do espaço ao fundo do mar. Para dar conta desse alcance, somente uma forma elástica, que, no primeiro verso, “sacode as asas” e alça o poema à estatura, também, do sonho. Assim, deparamo-nos com os seguintes conflitos: universal/pontual e sonho/realidade, que não aparecem de forma estanque, mas dinâmica, compondo uma só paisagem, um só panorama. Como a dialética, o contraste tipicamente muriliano implica também em mediação. Essa lógica, que perpassa a parte mais significativa da poesia de Murilo Mendes, então, coaduna-se com a perspectiva do materialismo dialético, brevemente descrita por Engels a seguir:

Certamente, desde que nos limitemos a focalizar as coisas como se fossem estáticas e inertes, contemplando-as isoladamente, cada uma de per si, no tempo e no espaço, não descobriremos nestas coisas nenhuma contradição. Encontrar-nos-emos com determinadas propriedades, umas comuns e outras diferentes e até mesmo contraditórias entre si, mas que não encerram uma contradição verdadeira uma vez que esta se encontra distribuída entre

² BURLAMAQUI, 1935, p. 192

³ Idem, *Ibidem*, p. 194

diversos objetos. Nos limites desta zona de observação podemos aplicar o método vulgar da metafísica sem nenhum perigo. Mas a coisa é diferente se quisermos focalizar os objetos dinamicamente, acompanhando-os em sua mobilidade, vendo-os transformar-se, viver e influir uns sobre os outros. Ao pisar neste terreno, cairemos imediatamente numa série de contradições. O próprio movimento, por si mesmo, é uma contradição; o deslocamento mecânico de um lugar para outro somente pode ser realizado por estar um corpo, ao mesmo tempo, no mesmo instante, num e noutra lugar e também pelo fato de estar e não estar o corpo ao mesmo tempo no mesmo local. A sucessão contínua de contradições desse gênero, ao mesmo tempo formadas e solucionadas, é precisamente o que constitui o movimento (ENGELS, 1979, p. 102).

O real, na visão de Engels, é encarado como um amálgama dinâmico de contradições que interagem constantemente entre si. É um conjunto de elementos que se movem e se transformam ininterruptamente, de modo que estão e não estão num mesmo lugar. Abarcar a realidade é levar, sobretudo, tais contradições em consideração, sem procurar abstraí-las ou dissipá-las. Bem diferente do essencialismo descrito por Burlamaqui, que se situa muito mais próximo à metafísica criticada por Engels, por procurar justamente a eliminação dessas contradições através da abstração temporal e espacial. É se apropriando dessa lógica dialética que Murilo Mendes constrói uma poética que parece estabelecer relações completamente novas entre as coisas. Isso se dá porque, ao invés de se prender à superfície da realidade objetiva, é na sua lógica fundamental que o poeta vai procurar o material de sua obra. A partir daí se torna fácil, inclusive, associar à sua estética a surrealista, com a qual teve contato através de Ismael Nery. Reparar as imagens de “Panorama” é constatar esse tom surreal, essa ambientação onírica introduzida pelo ruflar de asas da forma elástica no primeiro verso e que vai se formando nos versos seguintes (“Uma menina de peito largo e ancas finas / sai do fundo do mar, / sai daquele navio que afundou e vira uma sereia”).

Mário de Andrade, ao comentar o livro *Poemas*, identifica no autor mineiro um surrealismo que foi apropriado como um princípio, ou seja, que teve seus fundamentos absorvidos pelo discurso poético, assim como, a nosso ver, Murilo Mendes faz com a dinâmica da realidade objetiva:

Murilo Mendes não é um *surréaliste* no sentido de escola, porém me parece difícil da gente imaginar um aproveitamento mais sedutor e convincente da lição sobrerrealista. Negação da inteligência superintendente, negação da inteligência seccionada em faculdades diversas, anulação de perspectivas psíquicas, intercâmbio de todos os planos, que não exemplifico porque são todo o livro (ANDRADE, 1970, p. 42).

As características surrealistas que Mário de Andrade identifica em Murilo Mendes – “negação da inteligência”, “seccionada” e “superintendente”, “anulação de perspectivas” e

“intercâmbio” entre “planos” – estão presentes nos conflitos que apontamos no poema “Panorama” e, segundo o próprio poeta-crítico, perpassam todo o livro.

Nesse momento é importante relacionar esse surrealismo muriliano à sua opção pela proximidade de sua poesia com o real. Aquilo que muito a princípio se parece com uma fuga desse real é, na verdade, a indissociabilidade entre o discurso e as nuances mais significativas da realidade objetiva. Assim como o movimento iniciado por Breton, a poesia muriliana pode aparentar, num primeiro contato, uma tentativa de superação da realidade, ou de abstração, para ficarmos com uma categoria mais próxima do essencialismo. Isso por causa de seu tom muitas vezes onírico, desprendido da lógica convencional e pouco afeito aos ditames da razão. Porém, uma leitura mais atenta revela exatamente o oposto: a poesia muriliana subverte o sentido racional para adentrar e explorar a objetividade em outro nível, não perceptível de imediato.

Portanto, se Murilo é efetivamente um surrealista, não pode ser ao mesmo tempo um evasivista, um não me-amolista, um fugitivo. Também ele deverá revelar, em plena obra, o impulso revolucionário e crítico que, germinando desde o início na aventura de Breton e de seus companheiros, veio a cristalizar-se no Segundo Manifesto, de 1930 – quando surrealismo e dialética, o imaginário e a praxis, firmaram uma aliança perfeitamente lógica e previsível. Murilo não é, de fato, um poeta de evasão. Visionário, nem por isso deixa de enfrentar o mundo. Seu onirismo é apenas uma técnica de participação. A alucinação, uma forma exaltada de engajamento (MERQUIOR, 1996, p. 72).

Nesse ponto, é preciso chamar atenção a uma categoria criada por Merquior para referir-se ao discurso muriliano: a *poética do visionário*, que o crítico considera “o núcleo do seu lirismo” (p. 74). O termo se refere à estética típica da poesia muriliana, que une uma espécie de devaneio idealista a uma ânsia pela concretude. O resultado é a visão dialética do vir a ser no próprio ser. Para identificar o elemento visionário em Murilo Mendes, utilizamos as ponderações de Merquior, que diz que “misto ou híbrido, no universo visionário convivem o insólito e o natural, o maravilhoso e o vulgar. O plano do visionário é eminentemente transitivo: nele, o espantoso irrompe e desaparece com a mesma naturalidade” (p. 78). Assim, o cotidiano e o transcendental, bem como o pontual e o universal, se mesclam no discurso poético. O visionarismo, aliado ao impulso telúrico do escritor, produz uma poética que, enxergando para além do imediato, apreende a realidade de maneira crítica, distorcendo a percepção para intensificar seu alcance. O *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2009) apresenta a palavra *visionário* da seguinte forma:

visionário adj.s.m. (1789) 1 que ou aquele que tem ou acredita ter visões <é um doente v.> <o v. se atormenta com um mundo fantasmagórico> 2 que ou aquele que tem ideias quiméricas, idealistas, grandiosas, ou acredita em ideais <um herói v.: Tiradentes> <os v. da Inconfidência pagaram pelo sonho da liberdade> 3 que ou aquele que tem ideias extravagantes; excêntrico <a vida v. dos jovens de 1970> <os v. revolucionam a arte> [...] adj. 4 relativo a ou que envolve uma visão ou visões <ter um ataque v.> [...] ETIM fr. *visionnaire* ‘id.’ [...] SIN/VAR fantasiador, fantasioso, fantasista, idealista, poeta, romântico, sonhador, sonhoso, teórico, utopista; ver tb. sinonímia de *excêntrico* (HOUAISS, 2009, p. 1952, os grifos são do autor).

O conceito abrange tanto a ideia de alucinação, alienante, até a de excentricidade, que implica a inserção em determinado contexto, apesar da noção de alheamento do eixo central. A carga semântica do termo relacionada às artes em alguns exemplos também tem sua importância, já que Murilo Mendes demonstrou simpatia por movimentos de vanguarda, ainda que não tenha se tornado militante da causa de nenhum, como o modernismo, o surrealismo e o concretismo. Enfim, o termo aglutina as noções de visão enquanto alucinação e de visão enquanto capacidade de captar o para além da realidade imediata e nela intervir, transformando-a (“os v. revolucionam a arte”).

É esse enxergar para além que se vê, por exemplo, em “Homem trabalhando”, também do livro *Poemas*.

O inventor das máquinas que mudam a vida na terra
trabalha na bruta sala de cimento armado.
Tantos dínamos, êmbolos, cilindros mexem naquela cabeça
que ele não escuta o barulho macio
das almas penadas
esbarrando nos móveis. (“Homem trabalhando”, 1930, p. 95)

Aqui, imagens que remetem à concretude se mesclam a elementos fugazes. São apresentadas “máquinas” na “sala de cimento armado” e, logo em seguida, componentes dessas máquinas aparecem dentro da cabeça de seu inventor. Faz-se um caminho que vai do concreto ao pensamento, isto é, do objetivo ao subjetivo. Aliás, os dínamos e os êmbolos, responsáveis pelas funções de transformação e movimento, serem citados como componentes maquinais na cabeça do inventor ajudam a construir uma cena composta pela dualidade. Há, mais uma vez, contraste (objetivo/subjetivo, concreto/evanescente) e mediação, já que dentro da sala de concreto se encontra o inventor das máquinas e dentro de sua cabeça, os componentes maquinais. Por fim, o movimento oscilante do poema leva à imagem que conclui e encerra essa relação dialética entre as coisas: “almas penadas/esbarrando em móveis”. Novamente a fugacidade encontra a realidade concreta, literalmente esbarrando nela. Essa é a visão do poeta a respeito do homem trabalhando, ou, dito de outro modo, é a visão do poeta a respeito

da relação entre o sujeito e a realidade à sua volta. Tudo se confunde, se mescla e se move. É a dialética do concreto percebida pelo visionário, que enxerga para além das aparências. Seu olhar atinge a essência das coisas (sua lógica real, dinâmica, e não puramente abstrata) e desvenda sua lógica interna.

Longe de um visionarismo alienado, alheio à imediaticidade do real, o que o autor propõe é um modo de enxergar a realidade em suas transformações, mimetizadas no seu discurso poético. Dessa maneira, o congelamento do tempo e a suspensão do espaço através do processo de abstração, como defende a teoria essencialista, não dá conta da complexidade dessa poesia, que vai na contramão de todo e qualquer evasão.

Ao contrário do esteticismo romântico, o visionário de Murilo agarra-se a um mundo concreto, atento ao moderno (*microfone*, imagem de hitleriana contemporaneidade) e à matéria (a *nuvem indecisa*, a *onda sensual*). Não é escapismo – é uma *forma imaginária de realismo* (MERQUIOR, 1996, p. 76, os grifos são do autor).

Esse realismo imaginário, segundo Merquior, se manifesta de duas maneiras na história da literatura: a *literatura do fantástico* e a *literatura do visionário*. A diferença mais significativa entre esses dois modos de manifestação do realismo imaginário é o fato de que o fantástico funciona como “um universo completo, onde tudo é homogeneamente extraordinário” (p. 78)⁴. Já o visionário nos apresenta um universo híbrido, onde “convivem o insólito e o natural, o maravilhoso e o vulgar”⁵. O visionário implica em inconstância e está ligado, então, à noção de processo, enquanto que o fantástico está mais próximo do estático. É com essa noção de processo que identificamos a poesia de Murilo Mendes. Assim como a dialética materialista descrita por Engels, a literatura do visionário, que é uma forma imaginária de realismo, é calcada no dinamismo, no movimento, conceitos inerentes à própria realidade material. Por isso as almas penadas esbarram nos móveis. Não se trata aqui da necessidade de existir ou não alma penada para averiguar essa espécie de transposição do real para o discurso poético. Isso seria permanecer ainda na superfície do texto. Trata-se de

⁴ Aqui optamos pelo uso do conceito de fantástico segundo Merquior e não conforme o discute Todorov (1992) em relevante estudo. Isso porque as observações de Todorov dizem mais respeito, segundo nossa concepção, à narrativa. Nas palavras do próprio autor, “o fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que decidem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum [...] O fantástico leva pois uma vida cheia de perigos e pode se desvanecer a qualquer instante” (TODOROV, 1992, p. 47-48). Acrescenta-se a isso o fato de que as definições de Merquior sobre as literaturas do fantástico e do visionário são muito mais caras aos objetivos do presente estudo

⁵ loc. cit.

mimetizar a lógica e o movimento do real em sua essência, em sua materialidade, de modo a compor essa forma imaginária de realismo.

Outra característica que aproxima a obra poética muriliana da literatura do visionário é o seu aspecto simbólico. Isso porque o símbolo é fundamentalmente heterogêneo e atua como um campo capaz de abrigar os contrários, que estão sempre em movimento, como ocorre também no discurso poético de Murilo Mendes.

O símbolo é, goetheanamente, o universal no concreto. Em termos hegelianos e luckasianos, confunde-se com a manifestação no estilo da categoria estética da *particularidade*, que é o ponto nodal do processo dialético e da passagem do singular ao universal (e vice-versa). Particular, típico ou simbólico será o personagem (ou a imagem lírica) que, sem deixar de oferecer características concretas e presença material, representa a concentração, num exemplo, das tendências gerais do dinamismo histórico e da temporalidade objetiva (MERQUIOR, 1996, p. 81, o grifo é do autor).

Como o símbolo, o visionarismo de Murilo Mendes é capaz de mediar os contrários, numa relação dialética, da qual a contradição é tão parte integrante quanto a mediação. O particular e o universal se entrecruzam e dão forma a uma poesia heterogênea e que leva sua heterogeneidade ao limite, explorando suas contradições internas, mediando-as e fazendo-as convergir. A poética oriunda desse processo faz um trânsito entre o particular e o universal, entre o ser e o vir-a-ser, e, por isso, está sempre em estado de transformação. Eis o que representa o visionário para essa poesia.

É com base principalmente nessa categoria criada por Merquior, a poética do visionário, que aqui apresentamos uma outra, mas que dessa vez não denomina uma “atitude estilística de base” (MERQUIOR, 1996, p. 72), isto é, não se restringe à denominação de uma característica da manifestação poética. Trata-se da *dialética do visionário*, termo que designa uma postura filosófica diante do real e que se manifesta poeticamente na obra de Murilo Mendes. Servindo, antes, como atitude filosófica de base, que antecede o estilo, essa concepção parece nortear o eu-lírico muriliano durante parte significativa de sua poesia. A dialética do visionário, é preciso deixar claro, apesar de poder anteceder e servir como base para a poética, só pode ser identificada através desta, em sua própria tessitura verbal. Isso significa que a constatação dessa concepção na poesia muriliana não tem origem em dados biográficos, históricos ou em quaisquer outros que extrapolem o texto, mas em sua própria organização verbal, em sua fatura. Dizemos que pode anteceder porque se trata de uma postura diante do real, que nesse caso se manifesta poeticamente. O verbo “poder” significa que não é de nosso alcance, nem nos interessa, se era essa a concepção que o poeta

conscientemente adotava em vida. Atemo-nos basicamente ao que nos diz sua obra para compreendê-la.

Ao jogar com a noção de contrários, de transformação e de movimento, o poeta parece promover no discurso poético uma saturação das possibilidades concretas do real, apelando, inclusive, para elementos religiosos, que costumam aparecer sob o signo da contradição. É enquanto possibilidade de uma realidade concreta que a mitologia cristã se faz presente na obra muriliana. Ao autor não interessa o Deus distante ou *blasé*, nem o Deus das tediosas cerimônias dominicais, mas o Deus que se apresenta enquanto possibilidade concreta de salvação de um mundo marcado pela miséria humana. Por isso, ao não vislumbrar respostas concretas para os problemas mundanos, o eu-lírico de seus poemas se revolta e interpela e questiona os dogmas religiosos e o próprio Deus. Por isso a poesia muriliana se refere à fé cristã muitas vezes com uma admiração amargurada e rebelde, o que funciona como outro elemento de contradição, que tem como base a dialética do visionário. Essa rebeldia em contato com a fé cristã pode ser exemplificada nos seguintes trechos de dois poemas do livro *O visionário*.

Não quero o amor universal
esse amor fácil decorativo
dos seres além dos meus limites
quero a vizinha ao lado do meu quarto (“Vocação”, 1941, p. 123)

Que adiantou me levantarem
Se minha amada morreu?
Ressuscitem-na também,
Senão dispense milagre,
Dou um tiro na cabeça,
Dispense ressurreição. (“A namorada de Lázaro”, 1941, p. 215)

O poeta parece deixar a materialidade se sobressair à reverência diante dos dogmas de sua crença. Entre o material e o transcendental, o eu-lírico opta pela realidade concreta, o que quer dizer que “a vizinha ao lado” é mais interessante do que “o amor universal” e que o milagre da ressurreição pouco importa diante da amada morta. A relação dialética em Murilo Mendes leva, invariavelmente, ao predomínio do concreto.

Essa dialética, que se manifesta formalmente no texto poético de Murilo Mendes, é o que fundamenta e guia suas contradições e suas mediações entre elementos contraditórios. A dialética do visionário atua como a lógica do texto tipicamente muriliano: confrontando e mediando contrários que se movem e se transformam constantemente. É o que faz com que seja uma poesia marcada pela densidade e pela complexidade.

Por isso é necessária a elaboração de um panorama da poesia de Murilo Mendes, antes de entrar mais objetivamente nas questões do trabalho referentes à filosofia. Tratando-se de uma obra de extensa e de múltipla complexidade devido às suas características já mencionadas, é preciso uma abordagem bem delimitada, diante da impossibilidade de se abordar devidamente e de forma aprofundada todos os seus aspectos. No entanto, a dialética do visionário parece ser uma categoria analítica capaz de auxiliar a compreensão da parte mais significativa da poesia de Murilo Mendes. Desse modo, não se pretende esgotar aqui os apontamentos dos aspectos e tendências formadores dessa obra, mas somente ressaltar aqueles que consideramos mais importantes para esta empreitada, que visa entender como a realidade material, ou seja, a dinâmica do mundo concreto, se configura no texto poético muriliano, ainda que este guarde relações com o essencialismo, filosofia avessa aos “limites” impostos pela matéria.

2.1 Poesia em conflito

“Harmonia (hormonia) provém do choque dos contrários (Heráclito e Hegel)” (*Poliedro*, 1972, p. 1035).

Já é comum na crítica da poesia muriliana a atenção voltada para a escolha de um léxico conflitante. Haroldo de Campos chamou atenção para o que nomeou, nessa obra, de “dissonância imagética”. Em um breve estudo intitulado “Murilo e o mundo substantivo”, o crítico e também poeta aponta com insistência para essa característica da obra de Murilo Mendes, elegendo-a como o aspecto definidor da dicção estética do poeta:

De fato, o poema de modo muriliano típico é uma espécie de gerador iterativo de sintagmas, que se escandem completos e acabados, uns após os outros, articulados por uma combinatória capaz de abrigar a concórdia na discordância, uma versão atualizadíssima da barroca *discordia concors* (CAMPOS, 1970, p. 55).

Campos ainda descreve, entrando em mais detalhes, a maneira como tais sintagmas interagem uns com os outros, isto é, o modo como o eu-lírico constrói a forma conflitante dos versos, através da seleção lexical e da sintaxe, pondo

em evidência sua especial articulação oracional, preferentemente assindética, que se move por períodos de andadura aparentemente escorreita e ordenação direta (sujeito-predicado-complemento) e, no entanto, que escandaliza a lógica pela maneira implacável com que a parodia (CAMPOS, 1970, p. 56).

Então, a naturalidade das construções oracionais do eu-lírico muriliano intensifica a sensação de absurdo. As imagens compostas por elementos destoantes, completamente fora de seus lugares convencionais e interagindo uns com os outros, produzem uma imagética

dinâmica e subversiva do ponto de vista lógico. É dessa maneira direta, sem titubeios, sem desvios da ordem normal da frase, mas aproximando elementos díspares, que o poema muriliano típico é capaz de apresentar um homem trabalhando “que não escuta o barulho macio / das almas penadas / esbarrando nos móveis”. Em poema em homenagem ao autor, intitulado “Saudação a Murilo Mendes”, Manuel Bandeira conclama:

Saudemos Murilo
Grande poeta
Conciliador de contrários
Incorporador do eterno ao contingente (p. 53)⁶

Bandeira atribui esse tipo de conciliação em Murilo Mendes à abstração do espaço, que, além de ser uma das propostas basilares do essencialismo, é um dos fundamentos filosóficos de sua obra. É nessa abstração, aqui encarada como um processo de superação do espaço físico, que se permite a livre interação e até mesmo a junção entre todas as coisas, incluindo aí o que é etéreo e aquilo no que só se acredita por meio da fé. Daí o sonho dormir na cabeça do homem e o homem andar na cabeça de Deus, como vimos no poema “Panorama”, no qual o eu-lírico, logo após afirmar que sua mãe “está no céu em êxtase”, sentencia: “eu estou no meu corpo”. Sentença destacada, isolada das demais, no final do poema e que contrasta com todo o percurso empreendido nos outros versos: a figura da mulher, por exemplo, aparece num recanto da terra, no jornal, saindo do fundo mar, no caixão na sala de visita e na imagem da namorada na janela. Os sonhos, a mulher, Deus: tudo parece culminar no corpo do eu-lírico, que pode ser o corpo do próprio poema, esse lugar que rompe com as noções convencionais de espaço. Segundo Bandeira:

A abstração do espaço acaba por abolir as perspectivas dos planos, confundidos todos numa super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível [...] Poesia bem de católico, terrivelmente cômico do pecado original e ao mesmo tempo como que feliz de todas as suas fraquezas pelo que elas implicam de amor [...] E – coisa curiosa – poesia e catolicismo dialéticos [...] Com efeito, a cada passo, vemos na poesia de Murilo Mendes a conciliação dos contrários (BANDEIRA, 2003, p. 36).

A utilização do conceito de dialética por Bandeira para a definição da produção poética de Murilo Mendes está atrelada tanto ao aspecto contrastante de sua poesia quanto ao seu viés voltado para a materialidade, seja da história, seja das relações sociais, mas também no sentido filosófico, como perspectiva que vai fundamentar grande parte dos textos poéticos

⁶ Poema também incluído na antologia *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*, organizada por Luciana Stegagno Picchio.

murilianos. É importante refletirmos também sobre a dialética porque se trata de um termo que contribui fundamentalmente para a compreensão da poesia muriliana. A relação entre os contrários na obra de Murilo Mendes se dá, obviamente, pelo contraste, mas também pela complementaridade e pela mediação. Isto é, seus componentes são complementares sem deixarem de ser contrastantes, tal como ocorre na dialética, que “não considera os produtos fixados, as configurações e os objetos, todo o conjunto do mundo material reificado, como algo originário e independente”⁷. É um conceito que não vê a realidade de forma estanque, mas móvel e contraditória.

Isso que Haroldo de Campos chama de dissonância imagética se apresenta ao leitor em uma estética não fragmentada. Ocorre, então, uma relação harmônica entre os elementos dissonantes do discurso. O seguinte poema ajudará a melhor compreender a questão:

A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos.
 Uma estrela aparece no fim deste meu sangue,
 Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca.
 Todas as formas servem-se mutuamente
 Um em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,
 Regando o coração e a cabeça do homem:

E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
 Que, sem querer, canta. (“Poema da tarde”, 1947, p. 402)

É notável a maneira como o eu-lírico aqui executa uma espécie de mistura de planos, o que leva à construção de imagens dissonantes cujo absurdo se intensifica na forma gramaticalmente convencional com que aparecem (a ordenação direta de que fala Campos). Em “Poema da tarde”, do livro *Poesia Liberdade*, percebe-se na inserção de “minhas mãos”, no fim do primeiro verso, essa dissonância imagética, já que às mãos do eu-lírico pertencem os galhos por onde a tarde se move. Há aqui um procedimento analógico: os galhos das árvores parecem dedos e os dedos das mãos se assemelham a galhos de árvores. O eu-lírico se utiliza dessa relação de similitude para fundir as imagens e impor uma nova lógica, diferente da lógica convencional. A tarde vai se movendo entre os galhos de suas mãos e nada permanece estático: o eu-lírico, no caso uma figura humana, adquire características de árvore e a imagem da árvore ganha contornos humanos, enquanto a tarde, que funciona como marca temporal e como elemento visual, move-se entre os dedos (que também são galhos) de uma figura humana (que também é árvore). Tudo oscila. A realidade é pintada de forma dinâmica.

⁷ KOSIK, 1995, p. 21.

Para o poeta, não é suficiente que a tarde se mova entre seus dedos, o que já atribuiria um caráter poético ao texto. Ele vai mais além e subverte o esperado, inclusive, dentro das leis da convenção poética: “a tarde move-se entre os galhos de minhas mãos”. O poeta opta por introduzir no fim do verso um elemento estranho ao ambiente enunciado até então e a tarde passa a se mover por entre os galhos/dedos do eu-lírico. Um procedimento semelhante ocorre nos versos seguintes, com a inserção de “meu sangue” no segundo verso (“Uma estrela aparece no fim deste meu sangue”) e da “rosa branca” no fim do terceiro (“Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca”). Não se trata somente da utilização de uma incompatibilidade semântica, mas de uma nova forma de perceber as coisas. Não é só uma troca de termos inusitada no eixo paradigmático das orações, mas uma ruptura total com a lógica formal. É assim, funcionando sob novas leis, que “todas as formas servem-se mutuamente” e o poema conclui com o dístico que apresenta a imagem de Maria da Saudade, esposa do poeta, destacando-se do torvelinho imagético da estrofe anterior, tal qual o próprio dístico, que finaliza o poema com a placidez da musa “que, sem querer, canta”. Após toda aquela massa amorfa de imagens, o poema adquire certa centralidade em uma imagem bastante concreta (mais uma vez, a esposa do poeta). Essa ruptura com a lógica é um procedimento semelhante ao da primeira parte do poema “A ceia sinistra”, dividido em três partes, do mesmo livro:

Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar.

Eis a hora propiciatória, augusta,
 A hora de alimentar os fantasmas.
 ?Quem vem lá, montado num trator de cadáveres,
 Com uma grande espada para plantar no peito da Rússia.
 Outros estendem bandeiras de todos os países,
 Fazem uma cortina de névoa que esconde o cavaleiro andante:
 O homem morre sem ainda saber quem é.
 A morte coletiva apodera-se da morte de cada um
 A terra chove suor e sangue,
 As ondas mugem. (“A ceia sinistra”, 1947, p. 403)

Na primeira estrofe do fragmento (“Sentamo-nos à mesa servida por um braço de mar”) a palavra “braço” funciona como um ponto de encontro entre o âmbito que poderia ser o de uma mesa de restaurante, servida convencionalmente pelo braço de um garçom, e o do braço de mar, no sentido de canal situado entre duas ilhas ou uma ilha e um continente. A palavra enquanto significante serve como uma intersecção semântica. Opera-se novamente a unidade contrastante, dessa vez não por associação pela semelhança imagética (como dedos e galhos), mas pelo léxico. A palavra braço, que de início, pela convenção, remete à figura do

garçom, acaba, por associação lexical, convocando o canal por onde escorre água, o braço de mar. Essa fusão entre imagens, fundamentada pelo vocábulo “braço”, compõe a primeira estrofe do poema e anuncia o processo que é iniciado nos dois primeiros versos da segunda estrofe (“Eis a hora propiciatória, augusta / a hora de alimentar os fantasmas”), no qual se abre espaço para toda sorte de relações absurdas e conflituosas, que se desencadearão no decorrer do restante da estrofe. O peso da Segunda Guerra ainda se faz sentir nos versos, que são carregados de um clima apocalíptico, identificado em imagens como o “trator de cadáveres”, na “espada para plantar no peito da Rússia”, na “cortina de névoa que esconde o cavaleiro andante” (a figura da própria morte, enquanto cavaleiro do Apocalipse). Aqui, como em “Poema da tarde”, as formas também servem-se mutuamente. A truculência do conflito bélico (fato histórico) se mescla ao Apocalipse, numa época em que Coppola ainda não havia popularizado tal relação no cinema hollywoodiano. As mortes individuais vão se somando à morte coletiva, representada anteriormente na figura do cavaleiro, enquanto chove suor e sangue. A confusão entre as imagens encontra seu ápice no último verso da estrofe, no mugido das ondas. Os mais distintos elementos que compõem o poema interagem, se misturam e contrastam. No poema seguinte, “O morto”, do livro *Sonetos Brancos*, também encontramos essas nuances conflituosas.

Rua de monstros floridos,
Sentem-se os passos do mar.
A carruagem de sombra
Há pouco virou na curva.

Batem à porta de magnólias,
Arfando interrogam anéis,
Cartas, álbuns, a parede.
Enigma! Sapatos frios.

O morto carregou tudo,
Deixando despojos vãos
Para os filhos repartirem.

O morto não lhes revela
O segredo, a forma, o sonho
Que inventou durante a vida. (“O morto”, 1959, p. 449-450)

Na “rua de monstros floridos”, na qual “sentem-se os passos do mar”, os monstros não só ocupam um lugar que seria convencionalmente destinado (não se tratando do discurso poético) a uma palavra como “jardins”, mais apropriada à linguagem corrente, mas também introduzem um novo campo semântico que contrasta diretamente com o seu adjetivo (“floridos”). O mar, na posição de pedestre (“Sentem-se os passos do mar”), traz a ambiência

aquática para a terrestre e intensifica o absurdo da imagem, o que é sempre auxiliado pela linearidade sintática, que oferece certo ar de naturalidade. O poema segue dando continuidade à construção de uma espécie de clima onírico calcado nessas formas de interação completamente novas entre as coisas. Assim, formas concretas ganham ares mais suavizados e evanescentes, como ocorre com a “carruagem de sombra” e a “porta de magnólias”. Há uma relação de tensão também entre a ação violenta perpetrada por alguém não identificado (“Batem à porta de magnólias”) e os objetos inanimados contra os quais as ações são perpetradas (“Arfando interrogam anéis, / Cartas, álbuns, a parede”). É a relação entre todos esses elementos que o poema destaca, por isso não há preocupação em nomear pessoas, somente coisas. O sentido é incompreensível, é o enigma enfatizado no fim da segunda estrofe. A figura do morto surge nos dois tercetos para marcar, no primeiro, a ausência do essencial (“o morto carregou tudo”) e a presença do reles (“Deixando despojos vãos”). No segundo terceto, a presença do morto ressalta o enigma (“o morto não lhes revela / O segredo, a forma, o sonho”), mantendo o foco no aspecto onírico e quase místico do texto, e se contrapõe à “vida”, que encerra o poema. Podemos apontar algumas oposições salientadas pelo poema: concretude/evanescência, ação/estagnação, ausência/presença e morte/vida. O conflito é uma tendência muito forte em Murilo Mendes.

Costa Lima (2002) associa a linguagem poética dessa parte da produção poética de Murilo Mendes à sua religiosidade, muitas vezes manifesta de forma problematizante e até mesmo rebelde. A dissonância muriliana aparece ao olhar do crítico como um elemento relacionado à religiosidade do poeta, mas menos definindo seu “cristianismo ‘duro’” do que insinuando que este

não só nutre sua angústia como estimula sua poesia. Como? Seja contribuindo para a sua dissonância imagética, a qual Haroldo de Campos já destacara em sua obra, seja, em plano macroscópico, pela frequência da concórdia discordante (*concordia discors*), sobre a qual, desde Bandeira, tantos analistas já chamaram a atenção (LIMA, 2002, p. 77).

Para o crítico, a linguagem do poeta ainda não havia amadurecido de todo, sendo esse período da utilização da linguagem contrastante uma etapa de desenvolvimento de sua poética que vai culminar numa poesia mais condensada e concentrada em sua fase final. Costa Lima então afirma que “para essa forma baça, originada de uma ansiedade primária, contribuía o próprio cristianismo do autor. Mas não por decorrência da adesão a uma fé, mas porque ela era vivida

ao contato mais estreito com o mundo”⁸. Essa relação próxima entre a fé e o mundo na subjetividade do eu-lírico construído pelo poeta resulta em tensão, em dissonância.

Numa reflexão sobre o teor visionário do poeta, Merquior também acaba enfatizando a importância da característica dissonante e descrevendo uma parte relevante desse procedimento estético.

Na construção do poema muriliano, o processo simbólico, traço do visionário, conhece impulsos da violência mais inesperada. A “anulação de perspectivas psíquicas” (Mário de Andrade) fere pelo modo abrupto da justaposição de imagens, sem o desenvolvimento linear de um – digamos – Drummond, em quem, apesar de marchas e contramarchas, o discursivo tende a impor sua lei⁹ (MERQUIOR, 1996, p. 84).

É seguindo essa anulação que os galhos das árvores se transformam abruptamente nos dedos da mão em “Poema da tarde” e o mar invade a cena, e a ela se funde de maneira irreparável, em que uma mesa está posta em “A ceia sinistra”.

De fato, vê-se que um dos tipos de contrastes mais frequentes na poesia de Murilo Mendes é aquele em que ocorre a tensão entre a fé cristã e o vínculo com o mundo material, com suas sensações, desejos, e limitações, o que difere da tensão existente entre elementos contidos na própria realidade material, como a “estrela” e o “sangue”, em “Poema da Tarde” (“Uma estrela aparece no fim deste meu sangue”). As crenças com base no catolicismo aparecem não raras vezes atreladas a um sentimento fatalista de pertencimento ao real, ao concreto, como se o espírito rebelde do eu-lírico aceitasse a crença no transcendental pregada pela igreja católica, mas se negasse a fazer o mesmo com as leis dogmáticas.

Ainda segundo Costa Lima, “no catolicismo de Murilo, o homem já é bastante punido por ser homem. Castigá-lo ainda por responder ao apelo de *eros* seria acatar a antropofobia divina. Aí está a raiz de sua dissonância” (2002, p. 87). Observa-se inegavelmente que em diversos momentos a poesia muriliana, ao se utilizar de disparidades, fundamenta-as sobre a relação conflitante entre o cotidiano e o sublime, entre o corriqueiro e o transcendental, entre o sagrado e o profano. Essas dicotomias podem ser justificadas pela influência de *eros*, como

⁸ loc. cit.

⁹ Para fazer jus ao crítico, reproduzo aqui a sua própria nota ao comentário a respeito da discursividade do poema (nota que, provavelmente, carrega certa dose de crítica aos pressupostos do movimento concretista no Brasil): “Emprego a palavra sem nenhum sentido pejorativo; estou hoje convencido da desvantagem de menosprezar o *discurso* como ingrediente poético. A trama sintático-lógica da frase tem lugar assegurado na lírica de tipo ocidental, hoje como sempre. Se *discurso* é sinônimo dessa estrutura de pensamento e de frase, então o *discursivo* não pode ser confundido com o estilo derramado, frouxo ou falto de concentração verdadeiramente poética” (MERQUIOR, 1996, p. 89).

sugere Costa Lima, ou seja, pelo constante estado de sedução exercido pela matéria sobre o espírito religioso do eu-lírico, o que é condenável aos olhos antropofóbicos do divino, mas não aos do poeta.

Há um procedimento comum a todos esses fragmentos e que é uma espécie de livre interação entre as noções de materialidade ou cotidiano e de sacralidade ou transcendência. O arranjo verbal das estrofes opera de modo a fundir essas noções, como se pertencessem a um mesmo plano de percepção, o que acaba fazendo com que de fato pertençam. Esse plano é o do próprio poema.

Estás sozinha desde o princípio,
 Foste imaginada na época da formação das pedras.
 Um violento temporal lavou a terra antes que nascesses,
 E muitas estrelas de perfil se inclinaram sobre teu berço.
 Atravessas desertos de areia e mares vermelhos
 Sem que sujes teu corpo,
 Sem que ninguém penetre tua essência.
 Os poetas te sacrificam suas amadas respectivas, atuais e futuras.
 Tua cabeça triste e serena
 Recortada num céu de convulsões desencadeia o mito:
 Distribuis ao mesmo tempo consolo e desespero.
 Aos olhos do homem és acima do sexo como uma deusa,
 Aos olhos da mulher és masculina: um guerreiro.
 Anulas o movimento de quem soube te decifrar,
 E não te perturbas nem ao menos ante a ideia de Deus. (“A musa”, 1935, p. 247-248)

O poema “A musa”, do livro *Tempo e Eternidade*, escrito com Jorge de Lima, além de ser marcado pelo conflito e pela união dos gêneros na figura feminina da musa, que é “como uma deusa” e é “um guerreiro” aos olhos do homem e da mulher, respectivamente, é capaz também de pôr em xeque o eu-lírico (“Anulas o movimento de quem soube te decifrar”) e a própria autoridade divina (“E não te perturbas nem ao menos ante a ideia de Deus”). A musa é apresentada com ares sacralizados e sua origem se confunde tanto com a criação segundo a gênese bíblica narrada no Velho Testamento (“Estás sozinha desde o princípio / Foste imaginada na época da formação das pedras”), quanto com o nascimento de Cristo (“E muitas estrelas de perfil se inclinaram sobre teu berço”). Até mesmo o percurso do êxodo é feito pela musa, que atravessa “desertos de areia e mares vermelhos”. A ideia de musa segundo a cultura clássica, filha de Zeus e Mnemósine e fonte de inspiração para as artes, também se faz presente, com os poetas pagando-lhe tributo, como num rito pagão (“Os poetas te sacrificam suas amadas respectivas, atuais e futuras”). Há uma repetição de relações de dualidade presentes em “atuais e futuras” e “triste e serena”, que culminam no mito desencadeado e distribuído pela musa: “consolo e desespero”. A musa, que aos olhos do homem é acima do

sexo, é símbolo de pecado e redenção. O poeta não tem culpa por não decifrá-la se nem ao menos a ideia do próprio Deus – que é, segundo a doutrina cristã, uma figura masculina – consegue perturbá-la. Erotização, sacralização, profanação e redenção são noções que se fazem presentes no corpo do poema e que se completam girando em torno da musa. A figura feminina recebe um tratamento semelhante em “A filha do caos”, poema presente na obra *O Visionário*, da qual a estrofe abaixo é destacada.

Das nuvens do teu passado
 Quem teus seios deslocou?
 Quando surgiste na onda
 Teu corpo logo assumiu
 Uma feição quase eterna;
 Os braços quando se movem
 Chamam o juízo final,
 Os mortos te obedeceram,
 Vêm no cortejo do vento,
 Mas a música reclama;
 Para a consciência do som
 Fizeste a ponte azulada,
 Até os próprios gigantes
 Palpitaram, desmaiaram,
 Transformaram-se em meninos
 Pra poderem te abraçar. (“A filha do caos”, 1941, p. 223)

Aqui, de maneira ainda mais evidente do que em “A musa”, vê-se que a figura feminina, dessa vez mais corporificada, funciona como um elemento conciliador, ou ponto de intersecção, entre o material e o etéreo, entre o concreto e o transcendente. A figura que surge na água (“Quando surgiste na onda”), elemento da natureza que melhor se situa entre as qualidades de palpável e etéreo, tem o seu corpo, do qual se espera a característica da concreticidade, assumindo uma “feição quase eterna”. No movimento dos braços que chama o juízo final também se encontra a ligação entre o material e o transcendental. É como a “ponte azulada” feita para a “consciência do som”. Tudo parece tornar-se o seu oposto, sendo o concreto transformado no abstrato ou os gigantes transformados em meninos. São as ideias de contraste e movimento, recorrentes em Murilo Mendes, cuja naturalidade aqui é enfatizada não só pela ordem frasal convencional, mas pelo ritmo predominantemente heptassilábico dos versos.

O céu desenrola como teu vestido.
 Este frêmito de amor, incorporado em nós.
 Vem do sol e caminha para a lua.
 Grito teu nome no espaço para me acordar:
 Berenice!
 És tu quem circula o ar
 És tu quem floresce na terra
 És tu quem se estorce no fogo

És tu quem murmura nas águas
 Tu és quem respira por mim.

No teu corpo reascende-se a estrela apagada,
 A água dos mares circula na tua saliva,
 O fogo se aquieta nos teus cabelos.
 Quando te abraço estou abraçando a primeira mulher.
 Sol e Lua,
 Origem berço cova.
 Teu corpo liga o céu e a terra,
 Teu corpo é o estandarte da voluptuosa vitória.
 Teu nome reconcilia os dois mundos. (“O amor e o cosmo”, 1937, p. 301)

Os três versos que encerram o poema “O amor e o cosmo”, constroem a imagem do corpo da mulher como sendo, mais uma vez, o ponto de junção entre carne e espírito e, para além disso, entre existências material e transcendental. O corpo feminino, tópico também de “A filha do caos”, “liga o céu e a terra” e se estabelece como o estandarte erotizante da “voluptuosa vitória”, atingindo o clímax em forma de verbo, de palavra, que encerra não só a conjugação carnal, mas também a união entre todas as coisas, concretas e abstratas, no âmbito verbal, uma vez que, no lugar do corpo, o nome da mulher é evocado: “Teu nome reconcilia os dois mundos”. Essa reconciliação é anunciada desde o primeiro verso, no qual estabelece-se uma relação de comparação entre o céu e o vestido de Berenice (“O céu desenrola como teu vestido”). A relação de dualidade aqui também é marcante: sol e lua, água e fogo, céu e terra, berço e cova, luz e escuridão (“No teu corpo reacende-se a estrela apagada”). Tudo parece encontrar na figura de Berenice seu ponto de intersecção. Nos quatro elementos da natureza, Berenice também se faz presente, numa série de versos que estabelecem entre si uma relação anafórica, através da repetição de “És tu quem”. No último verso da estrofe, o eu-lírico inverte a ordem do pronome e do verbo do termo anafórico e faz com que o verso comece com um pronome referente a Berenice e termine com um pronome referente a si mesmo (“Tu és quem respira por mim”). Produz-se, então, uma relação de dualidade também entre Berenice (tu) e o eu lírico (mim). Como observa Costa Lima, o apelo de *eros* na poética muriliana serve como fundamento para a sua dissonância. Os verbos flexionados no presente são também uma constante na poesia muriliana e lhe dão certo ar de intemporalidade, não como ausência do tempo, como reza a cartilha do essencialismo, mas como sinal de pertencimento a todos os tempos, a julgar pelas fusões operadas entre elementos os mais diversos. Há também em Berenice um eco da tradição literária: trata-se do título de uma peça de Jean Racine e de um conto de Edgard Allan Poe. O texto parece querer desfragmentar as barreiras temporais em todos os níveis.

No entanto, esses conflitos, que já podem ser considerados como algo típico dos poemas murilianos, não só aparecem sob a forma sagrado/profano ou cotidiano/transcendental, mas também surgem como resultado da livre interação entre elementos pertencentes a campos semânticos estranhos uns aos outros, o que não necessariamente está vinculado a uma oposição fundamentada no conflito entre o humano e o divino. Nesse sentido, a reflexão de Manuel Bandeira, que credita à abstração do espaço a interação contrastante entre os elementos presentes na poesia muriliana, está mais próxima do ponto central da obra poética de Murilo Mendes. Para entendermos isso, necessariamente temos de entender o essencialismo e o que ele representou para essa obra.

Elaborado por Ismael Nery e sistematizado por Murilo Mendes, trata-se de uma tendência filosófica voltada para a abstração do tempo e do espaço, através da qual se chegaria à *compreensão total*¹⁰ das coisas. A filosofia essencialista tem como objetivo a superação das contradições da realidade material por meio da abstração. Murilo Mendes não escondeu sua admiração pelas ideias de Nery, seu amigo, pelo contrário, publicou-as após a morte do filósofo e artista.

Ismael tinha apenas 25 ou 26 anos de idade, e já seus próximos sabiam que havia construído um sistema filosófico muito original, apesar de o não escrever. Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade (MENDES, 1996, p. 65).

O procedimento da abstração parece funcionar como um planificador, uma maneira de unir os distintos planos: o transcendente e o material, bem como os diversos âmbitos do material, interagem de maneira totalmente inusitada no plano da elaboração estética. A relevância do essencialismo para a poesia muriliana foi identificada também por Joana Matos Frias, que observou que “os formantes que regulam a lógica interna da poesia muriliana radicam, curiosamente, não em poetas ou movimentos literários, mas num *sistema filosófico* formulado pelo pintor Ismael Nery” (FRIAS, 2000, p. 289).

No entanto, diferente de Frias, o presente trabalho não entende que o essencialismo seja de fato o princípio regulador ou, nas palavras de Frias, a “homogênese”¹¹ da poética muriliana. Apesar de entendermos que o essencialismo deixou sua marca na estética dessa

¹⁰ MENDES, 1996, p. 53.

¹¹ FRIAS, op. cit., p. 290.

poesia, como defende a autora, consideramos que esse papel é desempenhado, antes, pela dialética do visionário, que aqui é visto como uma das categorias que mais se fazem presentes em toda obra poética de Murilo Mendes. Isso porque, já que o procedimento do conflito é quase onipresente na parte mais relevante dessa obra, como visto, ela condiz mais com a consideração das oposições entre os seres e as coisas (dialética) do que com a abstração e a superação dessas oposições (essencialismo).

A dialética, em sua vertente materialista, elaborada primeiramente por Karl Marx e necessariamente mais bem sistematizada por uma série de autores e autoras que deixaram suas contribuições à tradição marxista, tem como objetivo apreender o próprio movimento do real, traduzindo de maneira inteligível essa complexa dinâmica. Desse modo, a dialética materialista é mais do que conhecer a soma das partes que compõem a realidade. É entender o funcionamento dessas partes como um todo dinâmico. Sobre esse procedimento, Karel Kosik pontua que

a dialética da totalidade concreta não é um método que pretenda ingenuamente conhecer todos os aspectos da realidade, sem exceções, e oferecer um quadro “total” da realidade, a infinidade dos seus aspectos e propriedades; é uma teoria da realidade e do conhecimento que dela se tem como realidade. A totalidade concreta não é um método para captar e exaurir *todos* os aspectos, caracteres, propriedades, relações e processos da realidade; é a teoria da realidade como totalidade concreta (KOSIK, 1995, p. 44, o grifo é do autor).

Percebe-se que há certa proximidade entre os objetivos da dialética da totalidade concreta, ou seja, da dialética materialista, e do essencialismo com sua busca pela compreensão total. Porém, os métodos de ambas as vertentes são opostos e inconciliáveis, uma vez que o escopo da dialética é o desvendamento da concreticidade e seus movimentos e contradições intrínsecos, enquanto que o do essencialismo é justamente a abstração para o desfazimento dessas contradições. A poesia de Murilo Mendes, segundo a perspectiva deste trabalho, se encontra muito mais próxima das contradições que compõem o objeto da dialética do que da fuga do real proposta pelo essencialismo.

A estátua muda a camisa na praça deserta.
 Arcanjos violentos surgem no fundo dos minutos,
 carregam tua vontade para o outro lado do mundo.
 Amor preguiça deserto revolução amor,
 tudo passa tudo se reduz a eternidade de olhares,
 tudo passa menos a memória da bem-amada.

Tudo se reduz a uma eternidade de contactos.
 O amor passa menos a memória da bem-amada.
 Meus pensamentos eternos ficaram à superfície do teu corpo.

Toda a realidade do mundo é provisória, o mundo é provisório.
 Tudo se reduz a eternidade de preguiça e de olhares.
 A estátua mudou de camisa e se acalma na praça deserta. (“Vida de mármore”, 1930, p. 106)

No eixo sintagmático do primeiro verso de “Vida de mármore”, do livro *Poemas*, percebe-se que a seleção lexical inusitada produz uma nova forma de interação entre as coisas. Assim, ao invés de um termo como *pessoa* ou *mulher*, mais condizente com a realidade extrapoética, o verso utiliza “a estátua” como sujeito, ao qual atribui um predicado que só seria coerente com a lógica formal se atribuído a um ser humano. “A estátua muda a camisa na praça deserta” e o leitor se depara com um novo modo de relação entre as coisas materiais. É importante notar que o poema começa e termina com o relato do mesmo fato. Entre os dois versos o que se vê é, após o surgimento dos “arcanjos violentos” no segundo, o poema entrar num estado de deslocamento temporal (os arcanjos surgem “do fundo dos minutos”) que acompanha um deslocamento espacial (“carregam tua vontade para o outro lado do mundo”). Até mesmo as noções de tempo e espaço se misturam no “fundo dos minutos”, o que só é possível pela violência dos arcanjos. A partir daí, todas as coisas parecem passar e permanecer. Ao mesmo tempo em que “tudo passa”, “tudo se reduz a eternidade de olhares” e “de contactos”. O tempo e a eternidade fazem parte, dialeticamente, de um mesmo procedimento estético. O que é provisório e material flerta com o que é perene e ambos se integram e complementam. Isso também resvala numa relação semelhante e paralela entre o material e o imaterial (“Meus pensamentos eternos ficaram à superfície do teu corpo”). A pontuação dos versos e das estrofes também representa essa relação: a ausência de vírgulas no decorrer dos versos mistura as imagens e as ideias (“Amor preguiça deserto revolução amor”) ao mesmo tempo em que a predominância das vírgulas e dos pontos-finais no fim dos versos marca uma delimitação que estabelece um ritmo de *staccato* no poema. Cada verso parece funcionar como uma frase isolada das demais, o que contrasta com a mistura e a fluidez no interior de cada verso. O primeiro e o último versos encerram entre si uma relação que implica na ideia da passagem de tempo. Ambos se referem ao fato da mudança de camisa da estátua na praça deserta, no entanto o último verso apresenta o único verbo do poema flexionado no passado, tudo entremeado por versos que executam a mistura entre tempo e eternidade, entre material e imaterial, entre passagem e permanência e entre a concisão dos versos e a fluidez das frases. Tudo se encontra com o seu oposto.

A noite chega
 Remexendo os quadris
 Os casais passam na rua
 Engolindo sombras, tontos de calor e de amor

O cheiro das magnólias
 Abafa debaixo do cheiro dos sovacos.
 A curva do mar balança.
 Uns sons de maxixe violento
 Vêm do clube “Jasmim do Amor”.
 A moça morena cisma na cama. (“A noiva”, 1941, p. 216)

A mesma ideia ocorre com a personificação da noite nessa estrofe do poema “A noiva”, do mesmo livro, na qual o primeiro verso (“A noite chega”) é não somente complementado de forma personificadora como também violenta pela volúpia e pelo dinamismo da imagem da noite “remexendo os quadris”. Diante dessa noite palpável e sedutora o leitor aceita com maior facilidade os casais que “passam na rua / Engolindo sombras”. Os sentidos aqui ganham uma importância fundamental. O cheiro das magnólias e dos sovacos, os sons de maxixe e o balanço da “curva do mar” encontram casais “tontos de calor e de amor”, o que auxilia na junção entre as imagens. Isso, por sua vez, viabiliza a intensificação das relações de oposição como a que ocorre entre o material e o imaterial na noite que remexe os quadris e nos casais que engolem sombras, assim como a que ocorre entre o físico e o abstrato na tontura de calor e de amor.

A manhã suspende guizos
 No teu colo, cantam flautas
 Atrás de cortinas azuis.
 Há sombras pelos caminhos,
 Murmura o gênio do bosque:
 Sabendo que vais passar
 A colina agita os ramos.
 Travestida em camponesa
 Nascestes há pouco da terra.
 Surgem amoras da tua boca,
 Teu riso dá cor ao mundo.
 Deixaste longe a espessura,
 Aceitas sem resistência
 O domínio da água, da luz. (“Mulher no campo”, 1944, p. 318)

Na estrofe extraída de “Mulher no campo”, que se encontra na obra *As Metamorfoses*, a manhã ganha também ares de personificação, como a noite de “A noiva”, “suspende guizos” no colo da mulher e a atmosfera que se instaura se torna ainda mais onírica com as flautas que cantam “atrás de cortinas azuis”, através das quais, ao mesmo tempo em que se soma ao elemento sonoro da paisagem introduzido pelos guizos, pode-se pensar no próprio céu da manhã emitindo um som musical. Até o sétimo verso, percebe-se a predominância do elemento sonoro nos guizos, nas flautas, no murmúrio do gênio do bosque e na agitação dos ramos da colina: dos elementos naturais ao metafísico (o gênio do bosque), tudo produz som. A partir do oitavo verso, o aspecto visual das imagens é que parece falar mais alto, como a

figura feminina que surge “travestida em camponesa” e de cuja boca surgem amoras e cujo riso dá cor ao mundo. O som e a imagem e o concreto e o abstrato se polarizam e se cruzam no discurso do poema. O eu-lírico de “Vida de mármore”, “A noiva” e “Mulher no campo”, assim, produz livres formas de relação entre as coisas e gera choques provenientes do contraste, embora, nesses casos, sem a participação do divino, como já apresentado em poemas como “Vocação” e “A namorada de Lázaro”.

O autor juiz-forano constrói sua dicção poética combinando de forma conflitante o estranhamento das imagens de seus versos e a livre interação entre planos semânticos divergentes com a maneira quase natural e espontânea com que sua sintaxe é ordenada. É através da junção entre esses fatores que ocorre a violenta ruptura tanto com a lógica convencional, quanto com, se é que se pode falar nisso nesses termos, a própria convenção poética, ou seja, o conjunto do arcabouço estético de toda uma tradição poética. Isso quer dizer que a interação entre os elementos presentes na poesia muriliana é muito mais brusca e inventiva do que o que comumente se vê na tradição da poesia, o que, para este trabalho, resulta da atuação da perspectiva aqui chamada de dialética do visionário.

2.2 O verso livre e o ritmo da irregularidade rítmica

“[...] meu maior instinto é o da liberdade, que
procuro aplicar a mim e a todos”
(*O discípulo de Emaús*, 1945, p. 1020).

Liga-se a essa dissonância das imagens uma espécie de dissonância sonora, também percebida por Haroldo de Campos, que a comentou da seguinte forma:

À dissonância imagética, por seu turno, corresponde também uma rítmica dissonante. A poesia muriliana é estranhamente amelódica (entendida a melodia no sentido da música tradicional, aferido pela sensibilidade romântica). Livre da paupérrima convenção métrica da falácia do metrônomo, essa poesia, para estruturar o parâmetro rítmico, vai convocar recursos sutilíssimos (CAMPOS, 2003, 42-43).

Essa sutileza, que Campos associa ao elemento anafórico, então, podemos encontrar também na irregularidade, na variação, do aspecto sonoro. Os versos livres e brancos, quase que onipresentes na obra, vêm se somar à mesma lógica dissonante da poesia muriliana. No entanto, essa noção de arritmia, é preciso dizer, só funciona quando compreendida ao longo do verso, internamente. Isto porque a relação entre os versos do poema tipicamente muriliano costuma apresentar-se em forma de *staccato*, ou seja, cada linha aparece como se não tivesse relação com a anterior ou com a posterior, de forma completa e acabada, como já observou

Haroldo de Campos e como já testemunhamos em “Vida de mármore”. Essa ausência de uma ligação sintática entre os versos do poema, aliada ao recurso da construção de uma nova imagem em cada um deles, que não tem qualquer conexão aparente com os demais, faz com que cada verso assuma certa “independência” em relação aos outros e que se configure um ritmo particular no corpo do texto, como ocorre nos já citados “Poema pessoal” (“As cigarras sublinham a tarde emparedada, / O trovão fechou o piano”) e “Poema da tarde” (“A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos. / Uma estrela aparece no fim deste meu sangue, / Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca”). Um efeito digno de nota desse procedimento gerador de um ritmo peculiar é que, quando considerado em conjunto com aquela arritmia interna aos versos, constata-se mais uma forma de conflito bastante presente na estética muriliana, que ocorre justamente entre o caráter arritmico no interior do verso e o staccato na relação entre eles na composição da estrofe. O contraste, nesse caso, ocorre basicamente entre o verso arritmico e a estrofe ritmada.

Para utilizarmos a terminologia de Ezra Pound, *fanopeia* – projeção do “objeto fixo (ou em movimento) na imaginação visual” – e *melopeia* – produção de “correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala” (POUND, 2006, p. 63) – se entrecruzam e se completam na composição do poema, que tem como uma de suas características fundamentais a dissonância.¹² Assim, essa estética calcada na dissonância está atrelada a uma postura, segundo a nossa proposta, dialética do eu-lírico frente os elementos que compõem o seu discurso.

A poesia muriliana é, portanto, dissonante porque é dialética e é dialética porque a realidade também o é. É a lógica do real sendo poeticamente representada no discurso, através dessa concepção que aqui chamamos de dialética do visionário. Engels nos adverte sobre o caráter dialético da própria vida:

[...] a vida consiste, precisamente, essencialmente, em que um ser é, no mesmo instante, ele mesmo e outro. A vida não é, pois, por si mesma, mais que uma contradição encerrada nas coisas e nos fenômenos, e que se está produzindo e resolvendo incessantemente: ao cessar a contradição, cessa a vida e sobrevém a morte. [...] no próprio mundo do pensamento, não poderíamos estar livres de contradições, como, por exemplo, a contradição entre a capacidade de conhecimento do homem, ilimitada interiormente, e a sua existência real, no seio de um conjunto de homens, cujo conhecimento é limitado e finito exteriormente. Essa contradição, no entanto, se resolve na

¹² É preciso dizer também que quando falamos aqui em “imagens” na poesia muriliana é desse conceito de fanopeia elaborado por Pound que estamos falando, isto é, o conjunto de imagens que o poema apresenta e que, acrescentemos, se configura na imaginação do leitor.

sucessão infinita, pelo menos para nós, das gerações, num processo ilimitado (ENGELS, 1979, p. 102-103).

A dialética traduz, dessa forma, o movimento natural da vida, da existência material. Tal concepção é incompatível com uma visão estática ou idealista do real, como o é a visão adotada pela filosofia essencialista. Isso porque, no lugar de considerar a realidade material em toda sua complexidade, em seu movimento, o essencialismo opta pela abstração como uma forma de superar as contradições do real e encontrando aí sua essência. Nada mais distante do pensamento dialético. Nada mais distante, também, da poesia muriliana. É distante, inclusive, levando-se em conta o caráter conflituoso da estética dessa poesia. O essencialismo e a dialética não se unem para formar uma estética contrastante em Murilo Mendes porque o essencialismo é a eliminação das contradições, enquanto que a dialética as abraça, entendendo-as não como partes do real que se possa isolar para estudá-lo, mas como sendo a própria realidade. Para o materialismo dialético é impossível pensar o real sem pensar em contradição. Assim, para a poesia muriliana, com sua estética calcada no contraste, é insuficiente o modo como o essencialismo se utiliza do procedimento da abstração para suprimir as contradições que dão forma e movimento à existência. Antes, ao poeta interessa mais levar consigo esse dinamismo da materialidade e representá-lo no discurso poético.

Dobrando a esquina encontro o tigre.
 Não sou blindado como os navios para afrontá-lo,
 Nem costume uivar: Não sou vento.
 Fico de longe, fazendo-lhe sinais
 A que o farol vermelho e verde responde.
 Que se passará nos salões da gaivota? (“O mar”, 1947, p. 433)

Vê-se nessa segunda parte de “O mar” (o poema é dividido em três partes), do livro *Poesia Liberdade*, que o esquema métrico, por optar pela variedade na quantidade de sílabas poéticas – os versos em questão têm, respectivamente, oito, treze, oito, onze, onze e sete sílabas –, por versos de ritmo “quebrado” – bem diferentes da regularidade rítmica dos decassílabos e dos alexandrinos, por exemplo – e até mesmo, no caso, pela redondilha maior, composta por sete sílabas e mais próxima do andamento natural da fala, estabelece uma irregularidade no âmbito sonoro condizente com a que é expressa no plano imagético.

O eu-lírico, “dobrando a esquina”, inserido dessa forma no ambiente urbano, encontra “o tigre”, o que, trazendo o elemento selvático para esse contexto, produz o efeito dissonante na leitura do poema. Esse encontro ocorrer após o ato do eu-lírico de dobrar a esquina remete ao que Daniela Bunn salienta na poesia muriliana como *símbolos torcitários*, que se fazem presentes também na ideia do corte como algo que abre espaço para o surgimento de algo

novo. “A ideia da metade [...] pressupõe um corte, não entendido como interrupção, mas como divisão híbrida de entidades que se tornam autônomas: entidades, multiplicidades de um mesmo corpo, o corpo do poema” (BUNN, p. 110)¹³. Mais adiante a autora observa que, em Murilo Mendes, “a fissura é vista como signo do olhar que visa a universalidade: atravessar, cruzar, fazer caminho, criar rizoma” (p. 113). Ao dobrar a esquina e encontrar o tigre, o eu-lírico de “O mar” opera esse corte feito pelo olhar e abre caminho para o múltiplo, o universal. Assim, o tigre desponta no cotidiano do ambiente urbano.

Ao negar ser como os navios ou o vento nos dois versos seguintes, o eu-lírico acaba por inseri-los, de certo modo, na estrutura textual (“Não sou blindado como os navios para afrontá-lo / Nem costume uivar: Não sou vento”) e acrescenta, pela via da negação, ainda mais elementos à imagem, que se somam ao efeito dissonante. Os dois versos posteriores (“Fico de longe, fazendo-lhe sinais / A que o farol vermelho e verde responde.”) também introduzem um novo elemento urbano, que é o farol, ao mesmo tempo em que estabelece entre todos novas formas de se relacionarem entre si, tornando possível que o farol responda ao sinal do eu-lírico destinado ao tigre. O questionamento do último verso da estrofe (“Que se passará nos salões da gaiivota?”) faz com que o poema transcenda os limites do espaço urbano e abrace a multiplicidade iniciada pela travessia representada pelo ato de dobrar a esquina no primeiro verso. A pergunta é a busca pela universalidade no poema, ao qual já não é suficiente a circunscrição ao espaço urbano. Então, a toda aquela irregularidade melopaica, também corresponde uma assimetria fanopaica.

É difícil pensar a poesia muriliana de outra forma que não seja a do verso livre e branco¹⁴, tanto devido à personalidade do poeta, muito pouco afeita a classificações e delimitações de movimentos e tendências artísticas, quanto devido à própria trajetória de seu percurso estético, o indicador maior dessa rebeldia quase anárquica de uma poesia que, inserida no contexto de efervescência modernista no Brasil, assimilou o que lhe coube sem o compromisso de uma adesão ao grupo. Isso possibilitou, inclusive, o diálogo (e a palavra “diálogo”, pela postura rebelde do autor, é mais bem acertada do que “influência”, que pressupõe uma hierarquização que não condiz com o estilo muriliano) com outras tendências vanguardistas, como o surrealismo e o construtivismo, sem que propriamente sua poesia fosse

¹³ Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5122/4823>

¹⁴ Aqui deve-se fazer uma ressalva ao livro *Sonetos brancos*, publicado na coletânea *Poesias*, de 1959. O volume reúne, como revela o título, uma série de poemas compostos seguindo a forma fixa do soneto, porém sem o recurso da rima e sem a métrica rígida.

assimilada pelos movimentos, antes reservando para si a preocupação, percebida por Costa Lima, de encontrar sua dicção própria.

Murilo Mendes é um daqueles poetas que melhor incorporaram o espírito da modernidade, e aí estão inclusas tanto as propostas das vanguardas artísticas quanto sua superação. O verso livre se encaixa nesse espírito modernista e, conseqüentemente, serve como um dos elementos formais principais da poesia muriliana. O resultado desse espírito sobre a poesia foi bem traduzido por Álvaro Lins, que acaba de certo modo justificando a opção de Murilo Mendes por utilizar predominantemente essa forma:

Deve-se entender, portanto, que a poesia moderna violentou tantas fronteiras e penetrou em regiões tão misteriosas e tão profundas que não mais pode suportar qualquer limitação vocabular. Através do verso livre é que melhor poderá exprimir e revelar. Mas será que o verso livre exclui a forma ou torna mais fácil a sua aquisição? Penso o contrário: que o verso livre torna mais complexo o problema da forma, que torna a forma mais necessária e mais em conexão com a poesia. As fórmulas antigas da construção pódica (sic) exigiam muito menos de individualidade e expressão pessoal. A poesia já se revelava para uma determinada forma que iria conter. E a dificuldade toda se encontrava na técnica, que é de ordem mais geral, não se confundindo com o esforço de uma expressão individual (LINS, 1964, p. 282).

Atente-se para “o esforço de uma expressão individual” de que fala Lins, pois é esse esforço que vai marcar a obra muriliana e que vai atribuir a ela o mérito de uma das formas de expressão mais inovadoras e peculiares da poesia brasileira do séc. XX. A ideia de liberdade atrelada ao rigor que envolve o verso livre encontra espaço dentro da proposta estética muriliana. O senso de liberdade que a poesia herdou da modernidade não se dissocia do senso de responsabilidade e consciência crítica, o que pode ser ampliado para o que diz respeito às artes e suas respectivas desconstruções, e isso encontra respaldo na poesia do autor juiz-forano. Essa relação entre liberdade e responsabilidade (estéticas) implica um tino de equilíbrio necessário à poesia com versificação livre¹⁵. Inclusive, a noção de equilíbrio

¹⁵ A efeito de contextualização e, também, de comparação, “o verso livre de Augusto Frederico Schmidt, por exemplo, é cantante, amplo, podendo ser facilmente aceito por um ouvido habituado à versificação tradicional. Já o de Oswald de Andrade é sincopado; duro, sem melodia, correspondendo ao movimento do tema e ao desejo de ferir o hábito. Com este poderoso instrumento [o verso livre], os modernistas procederam à utilização dos princípios renovadores, como a pesquisa do subconsciente, a associação livre de ideias, a combinação de noções e sentimentos contrastantes, criando muitas vezes obscuridade para o leitor. Mais acessível, embora igualmente agressivo para a sensibilidade tradicional, foi o registro seco do cotidiano, com toda a sua variedade, em arpejo às normas tradicionais, que mandavam selecionar os temas tema poético (sic). Daí a predileção dos modernistas pelo que se poderia chamar de “momento poético”, isto é, a notação rápida de um instante emocional ou de um aspecto do mundo. [...] Manuel Bandeira será, em toda a sua obra, um mestre incomparável deste processo, que encontrará expressão quase acadêmica nos haicais de Guilherme de Almeida, já no decênio de 30 (CANDIDO; CASTELLO, 1976, p. 20-21).

presente na poesia de Murilo Mendes já foi notada por Luciana Stegagno Picchio ao comentar sobre o livro do poeta *O discípulo de Emaús*, composto por aforismos.

Ocorrem com frequência neste volume dois conceitos nos quais vamos encontrar a mola de toda obra de Murilo Mendes: os conceitos de “elegância” e de “equilíbrio”. Termos divergentes apenas inicialmente, fundem-se depois numa correspondência cada vez mais rigorosa, de modo que “equilíbrio”, na linguagem do poeta, se tornará sinônimo de “elegância” e a elegância será arte porquanto equilíbrio (PICCHIO, 1959, p. 62).

Vê-se que as ideias de rigor e equilíbrio não são de forma alguma estranhas à poesia muriliana, mas que, muito pelo contrário, elas vêm se somar a todas as propostas libertárias da vanguarda modernista para compor essa obra que se apresenta enquanto uma síntese da relação entre o verso livre e a composição adequada, através da opção por uma nova forma que possibilite uma melhor expressão.

Sendo esse o panorama da poesia de Murilo Mendes – a busca pelo constante equilíbrio entre o rigor formal e a liberdade total de escolha da forma adequada –, vê-se o quanto a proposta de versificação livre que se consolidou na poesia moderna atende às principais exigências de um eu-lírico pouco afeito a regras mas dotado de rigor linguístico, como se abrisse mão da regra do outro para dar lugar a sua própria. Álvaro Lins, após fazer suas considerações sobre a poesia de forma fixa, diz:

O verso livre, ao contrário, tudo exige do poeta. Ele terá que criar ao mesmo tempo a poesia e a sua forma. E nem sequer poderá recorrer a uma técnica de ordem geral. Cada poeta há de ter a sua própria técnica, com a qual, por sua vez, deverá criar a sua própria forma. A poética moderna abriu estranhas perspectivas e desmedidas possibilidades para a poesia em si mesma, mas deixou o problema da forma entregue a cada poeta em particular (LINS, 1964, p. 282).

É esse problema de que fala Lins sobre o qual o eu-lírico muriliano se debruça. O problema da forma está posto para o eu-lírico liberto da forma fixa mas conhecedor das implicações dessa liberdade, que deve vir acompanhada da produção consciente de uma nova forma. O que de fato se nota na poesia muriliana é uma necessidade de se recorrer ao verso livre. Isso equivale a dizer que o nível de inventividade dessa poesia exige a constante elaboração de novas formas de expressão. Quando se trata de expressão poética, é preferível que uma maior liberdade venha acompanhada da consciência de uma maior responsabilidade, de modo que essa liberdade não descambe em puro pragmatismo com pouca reflexão.

A opção pelo verso livre, quando feita de forma consciente, não significa a ausência de qualquer critério formal, mas adoção de uma nova forma que sirva melhor à proposta estética do texto. Pound refletiu sobre tal necessidade:

acredito que a aspiração ao verso livre se deva ao sentido de quantidade reafirmando-se após anos de privação [...].

Creio que só se deveria escrever verso livre quando “necessário”, isto é, quando a “coisa” elabora um ritmo mais belo que o de metros fixos, ou mais real, mais participante da emoção da “coisa”, mais pertinente, íntimo, interpretativo, que a medida do verso regular acentual: um ritmo que suscite descontentamento em relação ao iambo ou anapéstico.

Eliot disse-o muito bem quando escreveu que “nenhum verso é livre para quem queira fazer um bom trabalho”.

Mais explicitamente, há versos livres com acento assaz marcado, qual batida de tambor [...], e por outro lado, creio ter ido tão longe quanto proveitosamente se possa ir na direção contrária (talvez longe demais)” (POUND, 1976, p. 20-21).

É dessa privação – a privação da tradição, portanto, a privação imposta pela alteridade – de que fala Pound que o eu-lírico muriliano parece querer se libertar esteticamente, optando pela busca obsessiva por criar suas próprias regras no jogo poético. A grande contradição talvez esteja no fato de que, para exercer sua liberdade, o eu-lírico entende que é preciso exercê-la com rigor, evitando o risco de cair na composição de um texto prosaico despreocupado e escrito em verso somente para que se diga que é poesia.

Tais reflexões gerais sobre a versificação livre parecem ganhar novos contornos quando se trata da poesia de Murilo Mendes, que em determinados momentos também opta pela regularidade rítmica e melódica, como em “A escova”, do livro *Convergência*:

Toda escôva escova a coisa.
Nenhuma escôva escova a cova.
Mas a cova não é coisa?
É coisa, sim, mas é cova:

A mínima sombra do ovo
Inicial do homem; a (mínima) nova
Casca onde o homem, esse ovo,
Dispensa escôva, inda nova. (“A escova”, 1970, p. 708)

Aqui, o autor, através de um jogo sonoro apoiado numa sequência melódica que alterna entre os sons fechados do ô (“Toda”, “escôva” e “coisa”) e os abertos de ó (“escova” e “cova”), compõe uma unidade sonora que reflete sobre o não ser da morte, que se faz presente na cova, a qual, por não se encaixar nos parâmetros de coisa que pode ser escovada, configura-se como a ruptura maior com a existência, expressa em um objeto do cotidiano que é a escova. Nesse caso, há uma alternância melódica regular responsável por associar o mais

banal da vida à ideia da morte, ainda que com um pensamento de ruptura, de negação engendradora pela morte, já que “nenhuma escôva escova a cova”. A alternância melódica continua na estrofe seguinte com os sons *ô* (“ovo”) e *ó* (“nova”) agora acompanhados de *õ* com o surgimento de “sombra” e “homem”, que aparece duas vezes. Os distintos elementos que compõem o poema – escôva, cova, ovo, sombra, homem – interagem no discurso motivados primeiramente pela sonoridade. A partir do critério do som, as ideias e as imagens vão se formando e revelando feições surrealistas. É impossível não associar a segunda estrofe ao quadro *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*, de Dalí. O som é também um elemento fundamental para a fruição do poema “A lua de Ouro Preto”, do livro *Contemplação de Ouro Preto*, do qual, devido à extensão, destacamos duas estrofes que exemplificam bem o seu todo:

Lua, luar,
 Não confundamos:
 Estou mandando
 A lua luar.
 Luar é verbo,
 Quase não é
 Substantivo.

Quem separar
 Luar, de amor!
 Quem separou
 Amor, de luar?
 Vamos luar.
 Luar é verbo,
 Substantivo
 Quase não é. (“A lua de Ouro Preto, 1954, p. 515)

O autor se utiliza da regularidade rítmica, com versos predominantemente compostos por quatro sílabas poéticas, para transformar o substantivo “luar” em verbo. O compasso ritmado, que convida e leva o leitor a entrar na cadência, facilita a aceitação da proposta do eu-lírico, que se apresenta como um elaborador de novas regras, modificando a linguagem e, por conseguinte, as coisas às quais se refere. Percebe-se que, até mesmo na hora de seguir um padrão, nesses casos melódico e rítmico, o poeta o faz subvertendo abruptamente as leis da lógica formal, como se vê com o que ocorre com a lua, sobre a qual o eu-lírico entende possuir autoridade, e com a própria língua nesse poema, já que é através dela que o eu-lírico exerce sua autoridade sobre o objeto, fazendo com que substantivo se torne também verbo. O recurso polissêmico do gênero lírico ganha novo peso na poesia muriliana: “luar” é verbo e “quase não é/ substantivo”, ou seja, “luar” funciona como verbo e substantivo simultaneamente no poema. Ambas as hipóteses não se excluem no discurso poético. São

intercambiáveis, o que é expresso pela ordem dos dois versos finais de cada estrofe, que são o oposto, o reflexo, uns dos outros. Isso condiz com a perspectiva da dialética materialista, no sentido em que busca levar em conta as contradições da realidade, sem que seja necessário superá-las ou desfazê-las. Então, o discurso poético muriliano se apropria dessa plurissignificação do gênero lírico e opera uma espécie de redução ontológica estrutural sob o olhar do visionário.

Embora seja preciso ressaltar que é muito mais frequente na obra muriliana a desconstrução da ideia tradicional de ritmo, assim também funciona com a metrificação dos versos. Também à maneira como se dá com o verso livre, o ritmo, livre das amarras das convenções, atua de maneira consciente (quando bem utilizado) e apresenta uma inconstância que influi sobre o plano semântico. Octávio Paz reflete sobre essa desconstrução rítmica da seguinte forma:

o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido, sentimos um choque. Algo se rompeu [...]. Sentimos que o ritmo é um “ir em direção a” alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo (PAZ, 1982, p. 68-69).

Desse modo, essa sucessão de sons possui implicações estético-semânticas, tanto nos casos em que se encontra ordenada de forma regular, quanto naqueles em que a sua ordenação obedece a outros critérios, que extrapolam a repetição das marcações sonoras e que são necessários à lógica interna de determinada composição. Esse choque de que fala Paz é um efeito provocado pela quebra da expectativa gerada pelo ritmo regular, o que desempenha uma função no plano estético. O poeta, nesse sentido, antes de ser um desordenador do ritmo regular, atua como um ordenador do ritmo irregular, bem à semelhança de um músico de *jazz*.

Como um complemento a essa discussão de Paz, as seguintes reflexões de Bosi vêm focar justamente no momento de suspensão, de quebra, da regularidade rítmica.

As paradas internas exercem um papel mais intimamente ligado ao movimento inteiro da significação. Uma vírgula, um ponto-e-vírgula, um “e”, um branco de fim de verso são índices de um pensamento que toma fôlego para potenciar o que já disse e chamar o que vai dizer. [...] a pausa é terrivelmente dialética (BOSI, 1977, p. 101).

A interrupção do som regular provoca, então, um efeito sobre o leitor, efeito que, usado de maneira consciente, funciona como uma reconstrução do ritmo. Daí surge a questão: e quando se trata não da interrupção de um ritmo regular, mas de toda uma configuração verbal que não corresponde a qualquer tentativa de apreensão de uma regularidade rítmica?

Nesse caso também ficamos aqui com o posicionamento de que se trata de uma desconstrução do que se entende tradicionalmente por ritmo, o que dá lugar a uma nova maneira, aparentemente aleatória, de perceber os sons sucessivos, mas que o faz de modo que a nova sucessão funcione como uma nova ordenação, ou seja, com uma nova lógica interna necessária ao texto. Vemos novamente, com o auxílio de Bosi, que o eu-lírico muriliano não se furta a explorar o potencial semântico e formal da lógica dialética no discurso poético, no qual essa lógica também aparece enquanto elemento sonoro. A irregularidade rítmica efetivada na interrupção ou na suspensão do ritmo regular, situada entre o dito e o por dizer, é dialética. Por situar-se nesse entremeio, a irregularidade sonora também se situa numa passagem entre a ênfase do já dito e a preparação do que ainda será dito. Implica, então, em um movimento, e “ao pisar neste terreno, cairemos imediatamente numa série de contradições. O próprio movimento, por si mesmo, é uma contradição” (ENGELS, 1979, p. 102).

Nesse sentido percebemos o quanto ao verso livre está ligada a noção de desconstrução rítmica, que, na verdade, é um precedente para uma reconfiguração rítmica. O eu-lírico muriliano, tanto demonstra estar ciente disso que, quando convém à proposta estética apresentada pelo poema, não se furta a se utilizar de padrões sonoros, seja na composição melódica (referente aos sons distintos organizados em sequência), seja na composição rítmica (referente à acentuação do som e à métrica), como podemos ver nos versos de “A escova”, que se utiliza da assonância para a produção de um padrão melódico, e “A lua de Ouro Preto”, cuja métrica curta dá vazão a um ritmo intensamente marcado.

O poeta parece conceber o verso livre dessa forma, como uma necessidade estética, o que o leva até às últimas consequências dessa percepção. Por isso a constante impressão por parte do leitor, no contato com a poesia muriliana em qualquer de suas fases, de que se trata de uma forma de fazer arte sempre no limite, limite até o qual se alargaram as concepções de estética da época e do espaço correspondentes à produção da obra em questão – talvez possasse fazer uma ressalva quanto às obras *História do Brasil* e *O sinal de Deus*, o que explicaria a exclusão operada pelo próprio poeta de ambas na coletânea *Poesias*, lançada em 1959. A relação de Murilo Mendes com as vanguardas europeias (principalmente o surrealismo), bem como seu diálogo indireto com o concretismo, pode ser interpretada como prova disso.

2.3 A concisão no discurso poético muriliano

“Cancelo as palavras ‘lirismo’ e ‘evasão’.
Prefiro citar a palavra ‘ordem’”
(“Takarashi”, 2003, p. 1346).

Nesse momento é importante ressaltar que as reflexões aqui feitas podem alcançar um certo distanciamento daquelas feitas pelo crítico Luiz Costa Lima (2002), que identifica em grande parte do período sobre o qual nos debruçamos da poesia muriliana (que vai, predominantemente, de 1930, data da publicação do primeiro livro, até sua primeira estadia na Europa, nos anos 50) uma espécie de fase de transição, na qual se encontra somente um esboço daquilo que faria com que a obra do poeta atingisse sua “dicção singular” (p. 71).

Embora fosse ocioso perguntarmo-nos como teria sido sua obra sem sua residência na Europa, por dezoito anos e embora sua maturidade já se manifestasse no *Contemplação de Ouro Preto*, que começara a escrever antes de sua passagem para a Europa, não é menos evidente a diferença desse com o primeiro livro que dependeu da ambiência italiana sistemática: o *Siciliana*, composto entre 1954 e 1955 (As datas indicam um problema que não sei resolver: como apontam para anos anteriores à sua transferência, não sabemos como se explica o impacto causado pela Sicília)” (LIMA, 2002, p. 71).

Costa Lima afirma que somente a parte da obra do poeta composta a partir dos anos 50 é responsável por torná-lo “poeta maior” (p. 78), devido ao contato que ele teve com as paisagens siciliana e espanhola. Tal período da poética muriliana, por apresentar um lirismo mais contido e chegar às raias de uma incorporação de pressupostos concretistas, como ocorre em alguns de seus últimos escritos que datam dos anos 60, revela um aspecto mais sucinto, sem abandonar os arroubos de inventividade de produções anteriores, mas passando a introduzi-los aqui e acolá em um discurso mais conciso. Um exemplo desse tipo de discurso é o poema “Dois tempos”, de *Convergência*, último livro que o poeta publicou em vida.

Ouviu-se um estampido: era Hitler cuspidor.

Ouviu-se um estampido: era Hitler cuspidor. (“Dois tempos”, 1970, p. 713)

Segundo Luiz Costa Lima, é com essa dicção, pendente mais para a economia do que para o excesso, através da qual o poeta parece buscar o máximo de efeitos com o mínimo de meios, que Murilo Mendes finalmente encontra uma forma de expressão poética própria e singular e se afirma enquanto poeta maior.

No entanto, como é também proposta deste trabalho, é preciso considerar o período que Costa Lima aponta ser o de maior excesso da poesia muriliana, devido a uma “incontinência verbal” (p. 78) que o povoa de palavras e imagens que vão surgindo muitas

vezes como em uma alucinação, já como um revelador das excentricidades do poeta. Isso tanto para que se possa entender devidamente o nível de inventividade da obra em geral, englobando aí o percurso que leva até o momento de maior contenção verbal que o aproxima da estética concretista, quanto para que se apreenda de maneira satisfatória tal momento, enfatizado por Costa Lima. De fato é impossível negar o papel que as paisagens siciliana e espanhola desempenharam na obra do poeta mineiro, influência que o crítico vai identificar nas obras *Siciliana*, escrita entre 1954 e 1955, e *Tempo Espanhol*, produzida entre 1955 e 1958. A linguagem mais condensada e contida, que substitui a verbalização alucinatória do arcabouço fanopáico, isto é, imagético, muriliano, passa a traçar um novo rumo na estética do autor, o que o mantém à frente da produção poética da época de um Brasil sendo apresentado ao concretismo. E não é difícil perceber a partir desse período o flerte da estética do poeta com as propostas dos irmãos Campos, como no poema, “Estudos da letra V”, do último livro publicado pelo poeta, *Convergência* (os que vieram à luz depois foram publicados postumamente):

Lá vai a letra V
Lá vai a letra V voando

Lá vai o vector da letra V levando o avô

Lá vai o avô da letra V
Lá vai o avô na letra V
Voando. O avô da letra V.

Lá vai o veleiro o vizinho o vector

Tudo vai tudo leva tudo vê

Tudo voa tudo ova ahimé! tudo desvoa.

•
“Alô!” Voou na moça. A moça
Voou. Victor vazio sem vector desvê.

•
Vênus multiplicada nos desvãos do avô.

•
Do mar Vênus nasceu matando minha avó.

! ORVÂMPOLA! (“Estudos da letra V”, 1970, p. 713-714)

O foco na letra V, presente no próprio título, já demarca nitidamente qual a prioridade do poema. O jogo sonoro com a letra presente em palavras como “vai”, “voando” e “levando” não só chama atenção para o som e dele se utiliza para a produção de sentido, mas também para a sua grafia. Ao mesmo tempo em que o som da letra parece conduzir a seleção lexical do poema e a sua própria representação gráfica, como um pássaro em meio ao bater de asas,

dota o poema de movimento e dinamismo. Assim, sonora e graficamente, “vai a letra V voando”, “vai o vector da letra V levando o avô” e “vai o veleiro”. Como se o poeta fizesse a letra ser percebida em sua totalidade sensorial. A reflexão sobre a letra permite a execução em verso do próprio movimento da matéria, incontável e ininterrupto e, assim, “tudo vai tudo leva tudo vê”. A constância do movimento é tão fatal que até mesmo sua ausência é tratada como um movimento e, ao mesmo tempo em que “tudo voa”, também “tudo desvoa”, o que não deixa de conter a ideia de efemeridade, de fugacidade, da existência material. Essa força negativa que parece também atuar sobre o poema, que faz com que tudo desvoe e que o “Victor vazio sem vector” desveja, culmina na imagem de Vênus nascendo do mar e matando a avó do eu-lírico, o que, ao invés de levar à permanência no estágio de destruição, gera, pelo contrário, o surgimento de algo novo, como se tudo ressurgisse, e a letra V volta no último verso em um neologismo todo escrito em maiúsculo e cercado por exclamações: “! ORVÂMPULA!”. Como um novo Big Bang que dá continuidade a uma existência renovada. Essa utilização da própria grafia como elemento de significação oferece um maior poder de concisão ao texto, que abriga uma maior capacidade semântica em um espaço menor, pois tem no aspecto gráfico mais uma forma de produzir sentido.

Porém, grande parte do caminho traçado por Murilo Mendes também funciona como indício do caráter inventivo do autor e o alça, desde mais cedo do que considera Costa Lima, ao patamar de poeta maior, apresentando, desde então, uma dicção própria e inventiva em relação à produção poética nacional. A sua dicção singular já ocorre em sua fase marcada pela estética dissonante, como bem observou Haroldo de Campos, pelo recurso estético da concórdia discordante, como apontado por Bandeira ao salientar os contrastes da poesia muriliana, e por uma intensa e quase incansável alucinação verbal, até chegar a esse momento final da obra no qual Costa Lima identifica o poeta maior.

Em seu livro *Murilo Mendes: o olhar vertical* (2001), Raimundo Carvalho estabelece um paralelo entre a poesia muriliana e a arte pictórica, explicando assim a noção de rigor que perpassa a obra do autor através do diálogo que ela mantém com a arte da pintura, da qual, segundo o crítico, herdou o senso de equilíbrio e o transpôs para a linguagem específica da poesia. A relação de Murilo Mendes com as artes plásticas não só se evidencia através de aspectos constitutivos de sua obra poética, como já vimos desenhar-se no apelo visual de seus poemas, mas também através de detalhes de sua própria biografia, como o fato de também ter atuado como crítico de arte, produzindo inclusive poemas sobre artistas plásticos e suas obras. Claro que tal observação por si só não serve para assegurar uma relação estética da poesia do autor com a pintura, mas, uma vez que já temos em vista indícios de tal relação como

elementos constitutivos da estética do poeta, a atividade crítica de artes plásticas vem auxiliar a fundamentação da necessidade de se considerar o diálogo entre essa linguagem artística e a poesia de Murilo Mendes, como o faz Raimundo Carvalho.

O estudo de Carvalho é caro para o presente trabalho porque ajuda a se ter uma visão geral da obra muriliana que leva em conta o diálogo entre seus diferentes momentos, muito embora não se furte a enxergar as diferenças entre esses momentos: “compreendo a obra inteira de Murilo Mendes como uma grande estrutura cujas partes se comunicam, se esclarecem, num processo de intertextualidade e auto-reflexividade permanentes” (CARVALHO, 2001, p. 10).

Ao dividir, com as devidas ressalvas, a poesia muriliana em fases, Raimundo Carvalho se reporta basicamente à relação dessa obra com a pintura e aponta dois períodos distintos, fazendo também uma ponte com o que ele chama de distintas faces dessa poesia. Desse modo, o crítico estabelece uma relação sempre dialética entre o que permanece e o que se altera na obra. Tais fases, então, estariam atreladas a faces, o que nos ajuda a pensar numa abordagem que encare as noções de sincronia e diacronia com a devida importância. São

uma primeira, que vai de *Poemas* a *Sonetos Brancos*, e uma segunda, de *Siciliana* a *Ipotesi*. A primeira se relaciona predominantemente com o figurativismo em pintura (faces antropofágica e surrealista) e a segunda, com o abstracionismo. A correspondência entre faces e fases não é rígida. O vai-e-vem do signo poético muriliano revela a inquietude de alguém sempre indisposto a acomodações (p. 12).

A primeira fase à qual Carvalho se refere abrange tanto o momento em que a obra do poeta mais se aproxima das produções do movimento modernista e possui inclusive poemas de tom satírico, como os de *História do Brasil*, como o momento em que essa obra passa a ganhar contornos mais distintos, como a dissonância imagética. A essa fase correspondem respectivamente as faces antropofágica e surrealista e o crítico a associa com o figurativismo em pintura, no sentido de que se pauta pela representação das formas dos seres e das coisas, como no poema “A noiva” (“A noite chega / Remexendo os quadris”). A segunda fase identificada por Carvalho, que coincide com aquela em que Costa Lima reconhece o poeta maior em Murilo Mendes, está relacionada ao abstracionismo, ou seja, está mais próxima da arte que se distancia de uma representação mais direta dos seres e das coisas para se dedicar a linhas, curvas e cores de modo a compor formas abstratas. No discurso poético muriliano isso se configura em poemas como “Estudos da letra V”, no qual a grafia da letra funciona como baliza da composição (“Lá vai a letra V voando”). No entanto, ainda segundo Carvalho, ambas as fases podem apresentar características uma da outra: a fase mais propensa ao

figurativismo pode apresentar em certos momentos uma estética mais calcada no abstracionismo e vice-versa.

Essa é a principal contribuição das reflexões de Carvalho para o nosso estudo: mostrar que a obra poética de Murilo Mendes pode ser pensada de modo a considerar seus diferentes momentos, mas também fazendo jus ao fato de que tais momentos, de certa forma, se comunicam entre si, o que nos leva a crer que o essencial da estética muriliana está sempre lá, embora ora penda para uma determinada tendência, ora penda para outra.

No que diz respeito ao abstracionismo em Murilo Mendes, são mais relevantes para nossa discussão as observações de Daniela Bunn.

Para Murilo, o abstracionismo existiu não apenas como uma escola ou um movimento, mas como estilo de uma época: uma linguagem universal e essencial. O abstracionismo olha para um mundo sensível e relaciona ao mundo abstrato (visível e invisível). Pode-se dissociar o tempo na arte abstrata, pois não é mais figurativa ao desenhar pessoas ou fatos contextualizando o período e nem pintando paisagens definindo o espaço. O que se busca na arte abstrata não é a verossimilhança, mas a verdade do real. Os quadros abstratos recusam a mimese e criam uma nova realidade, posam para o mundo. Murilo concorda com Klee: o quadro não reproduz o visível; ele o produz (BUNN, op. cit., p. 110-111).

É sob essa perspectiva que aqui se defende a representação do real na obra muriliana não de forma figurativa ou literal, mas abstrata. A dialética do visionário propicia ao discurso poético muriliano executar textualmente a mesma lógica do real segundo o materialismo dialético: em constante movimento e repleta de contradições. Pelo viés da abstração, a poesia de Murilo Mendes encontra a possibilidade de manter essa ligação com o real através de imagens absurdas, oníricas e até mesmo surreais. Isso porque não se trata de uma relação óbvia de reprodução, mas de produção, por outros meios e formas, da mesma lógica. É assim que um verso como “Lá vai o vector da letra V levando o avô” funciona como uma nova forma de apresentar a “verdade do real”.

Isso também pode levar a uma conclusão contrária à de Costa Lima, que, recapitulando, via somente em obras escritas a partir da década de 50 um Murilo Mendes consagrado, detentor de um estilo próprio e inventivo. É certo que se pode identificar um amadurecimento da obra do poeta e uma certa mudança de rumos estética, mas isso não quer dizer que em períodos anteriores à fase de maior concisão, a da publicação de *Convergência*, o autor já não fosse detentor de grande dose de inventividade linguística e isso não se deixasse transparecer em sua poesia. O “poeta maior” Murilo Mendes já dava o ar de sua graça com seu jogo verbal frenético, gerador dos mais absurdos efeitos e imagens, em *Poemas*, seu livro de estreia.

Domingo no jardim público pensativo.
 Consciências corando ao sol nos bancos,
 bebês arquivados em carrinhos alemães
 esperam pacientemente o dia em que poderão ler o Guarani

Passam braços e seios com um jeitão
 que se Lenine visse não fazia o Soviete.
 Marinheiros americanos bêbedos
 fazem pipi na estátua de Barroso,
 portugueses de bigode e corrente de relógio
 abocanham mulatas.

O sol afunda-se no ocaso
 como a cabeça daquela menina sardenta
 na almofada de ramagens bordada por Dona Cocota Pereira. (“Cartão postal”, 1930, p. 88)

A maneira despojada com que o autor conjuga fatos e figuras históricos e elementos pitorescos da realidade nacional produz imagens que atingem as raias do surrealismo em “Cartão postal”. O que começa com um “Domingo no jardim público pensativo”, verso convencional até para os padrões da linguagem corrente, já inicia o segundo verso com uma seleção lexical inusitada com “consciências”, palavra que representa as pessoas nos bancos do jardim público, mas que aparecem aqui somente enquanto entes abstratos incorporados à paisagem. A solenidade encontra a casualidade na segunda estrofe e ambas se confrontam num discurso muito próximo da naturalidade da linguagem coloquial, que reforça o cotejo que resulta em contraste (“Passam braços e seios com um jeitão / que se Lenine visse não fazia o Soviete. / Marinheiros americanos bêbedos / fazem pipi na estátua de Barroso”). O poema vai construindo um clima onírico pela forma com que descreve o jardim público com as “consciências corando ao sol”, “os bebês arquivados em carrinhos alemães” e os portugueses abocanhando mulatas. Pode-se inclusive falar sobre o caráter representativo dessas imagens. As consciências nos bancos, os bebês arquivados e os portugueses abocanhando mulatas são imagens facilmente “traduzíveis” em fatos corriqueiros, apesar da maneira insólita com que são apresentadas. A escolha lexical produz um ambiente dotado de certo onirismo, ainda que se referindo a coisas do cotidiano ordinário. Tudo isso prepara para a terceira estrofe, que estabelece de maneira mais contundente o clima de sonho com musicalidade e a inserção de alguém que dorme.

A última estrofe de “Cartão postal” junta através da comparação, nesses três versos, as imagens do pôr do sol, que tem um alcance astronômico e paisagístico, e da cabeça da menina sardenta, que, como o sol afundando no ocaso, afunda na almofada. Isso em um verso cuja extensão (quinze sílabas) pode causar a impressão de despreocupação métrica, muito embora seu ritmo seja bastante acentuado. A partir de “de ramagens”, o verso traz duas sílabas átonas

e, em seguida, uma tônica, o que se repete no decorrer de todo o verso, formando assim um ritmo ternário, como em uma valsa (“de/ra/ma/gens/bor/da/da/por/Do/na/Co/co/ta/Pe/rei/ra). O poeta adota a coloquialidade típica dos modernistas, mas o faz de maneira inusitada, como se pode ver na musicalidade desse verso e na fusão entre as imagens. Nota-se que há um cuidado da parte do poeta em fazer o percurso do pôr do sol à almofada. Percurso ao longo do qual o leitor acaba se deixando levar ritmicamente, sendo conduzido pelo compasso ternário do eu-lírico, o que torna mais fácil a aceitação da junção contrastante entre as imagens do Sol e da cabeça da menina, pelo que as sardas indicam, ruiva.

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho
atravessado na cama
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna
brigam no poema em branco (“Noturno resumido”, 1930, p. 89)

Já de “Noturno resumido”, o fragmento destacado, que começa com uma espécie de personificação da noite (“A noite suspende na bruta mão”) e transcende o tempo no segundo verso (“que trabalhou no circo das idades anteriores”) vai, a partir do terceiro, se adequando à realidade mais reles, adentrando “as casas que o pessoal dorme comportadinho”. A passagem para o cotidiano, que parte da noite personificada e da transcendência temporal, chega à banalidade da “cama // comprada no turco a prestações”. Aqui, novamente, o coloquialismo, constante entre os modernistas, serve ao poeta: o cotidiano também aparece na linguagem coloquial empregada (“dorme comportadinho”, “atravessado na cama”). Há, desse modo, uma relação entre o coloquialismo frequente no movimento modernista, ainda recente na época, e elementos tradicionalmente utilizados na poesia, como a noite. A interação entre esses elementos ocorre de tal maneira que atinge o nível do insólito. A noite, com sua bruta mão, transpõe os limites do tempo e chega até as casas das pessoas. Essa relação, conflituosa, é ainda retomada na estrofe seguinte, que possui uma verve metalinguística, com “a lua e os manifestos de arte moderna”, que “brigam no poema em branco”. Assim, tanto no caso de “Noturno resumido” como no de “Cartão postal”, publicados no início da carreira do poeta, já se podia perceber o grau de inventividade de sua dicção e de suas imagens.

Em verdade, como a poesia muriliana se desenvolve predominantemente sob o signo da tensão, a ideia de equilíbrio, que também pode aparecer sob a forma de busca da unidade, muitas vezes aparece contraposta à de devaneio, contraposição que também implica uma fusão contrastante que incide sobre a forma. É desse modo que se constata em seu percurso

estético que ora o poeta pende para o angustiante transbordamento das visões alucinantes e oníricas – que Costa Lima considera a partir de *Visionário*, publicado em 1941, mas que aqui identificamos desde *Poemas*, de 1930, seu primeiro livro –, ora pende para a noção de equilíbrio, como se constata em *Convergência*, última obra do autor publicada em vida e que data de 1970. Isso acaba por explicar, de certa forma, o que o próprio Costa Lima deixou em aberto, que é o fato de essa concisão verbal ser presente na obra do poeta antes das viagens realizadas de 1952 a 1956, como se pode constatar no livro *Contemplação de Ouro Preto*, escrito entre 1949 e 1950. Isso só pode significar que, apesar de acontecer uma apropriação estética dos espaços, que contribui para tornar sua poesia mais verbalmente contida, tal preocupação já era inerente à obra do poeta desde cedo.

2.4 O poeta no tempo: historicidade na poesia muriliana

“A poesia é a realidade;
a imaginação, seu vestíbulo”
(*O discípulo de Emaús*, 1945, p. 830).

Embora a poesia de Murilo Mendes seja devidamente conhecida também por uma imagética inusitada que beira a alucinação, bem como por manter um pé na transcendência e no arcabouço mitológico cristão, há de se considerar que se trata de uma obra que, assumidamente, lança mão também da incorporação de fatos históricos e dos fenômenos sociais, uma característica que, materializada na configuração verbal, se apresenta ora em maior, ora em menor grau. A respeito dos horizontes deste trabalho, o maior deles é a elaboração de uma maneira satisfatória para se compreender esse procedimento estético na poesia muriliana, ou seja, a identificação de uma chave de leitura que permita um devido entendimento da relação do texto muriliano com o real, considerando também o papel do transcendental no processo. Esse caminho a ser percorrido é o que chamamos aqui de dialética do visionário. É importante ressaltar que tal conceito não esgota as possibilidades interpretativas da poesia muriliana, que parece ser tão plural e complexa quanto uma obra artística pode ser, mas é possível, através dele, perceber a forma peculiar como essa poesia se relaciona com o mundo e se situa nele, ainda que em momentos pareça se distanciar desse mundo.

Em uma passagem elucidadora, Merquior diz:

Cristão dialético, religioso moderno, muito mais teilhardiano que tomista, Murilo extrai de uma crença dramática uma concepção de vida sob o signo marcante do devir. Para ele, a situação dos homens é a de “seres exaustos entre o não ser e o vir a ser”, da mesma forma que a morte, cristãmente

entendida como passagem à vida superlativa, merece dele o sagrado apelido: *morte, grande fêmea*. Essa fidelidade ao caráter complexo e múltiplo da existência não poderia deixar de abrir-se ao social em sentido estrito (MERQUIOR, 1996, p. 74).

Quando falamos em dialética do visionário, referimo-nos a uma concepção que perpassa grande parte da obra muriliana, parte essa que revela o apego incondicional ao real ainda quando posto em contato, ou em conflito, com a fé cristã. Longe de ser superficial, esse contato com a materialidade atinge um nível essencial, ou seja, atinge o nível do devir a que se refere Merquior. A lógica da mutabilidade e do movimento do real é transposta para o discurso poético muriliano, que não se prende ao essencialismo cristão de Ismael Nery, que considera a essência como algo estático e anterior à matéria. Antes, todas as coisas, incluindo aí as derivadas da mitologia cristã, estão submetidas ao devir, isto é, à multiplicidade e ao movimento da existência material. O visionarismo típico de Murilo Mendes está mais próximo da esperança no vir a ser dessa situação dos homens do que do utopismo cristão. A poética do visionário mencionada por Merquior está, a nosso ver, fundamentada por essa visão, esse sentimento, de mundo que é a dialética do visionário.

É certo que a crítica e a teoria literárias desde o séc. XX já não podem ignorar a presença do extraliterário no texto literário, sob o risco de um estudo anacrônico. Não se pode considerar o texto somente enquanto forma despida de conteúdo, nem tampouco se pode deixar de ressaltar o modo como ele lida com esse conteúdo, isto é, como esse conteúdo se configura enquanto aspecto formal do texto.

O caso de Murilo Mendes aponta para uma problemática oriunda do fato de que os seus textos poéticos não raro aparecem sob uma forma que beira o hermetismo estético¹⁶, tamanha é a sua complexidade na relação com a realidade extraliterária. As imagens absurdas unidas ao apego pelo transcendente, ao mesmo tempo em que potencializam as possibilidades interpretativas, dificultam a apreensão de um sentido imediato. Apesar de o texto poético já possuir certo grau de opacidade típico que faz com que funcione segundo uma lógica particular que está para além da lógica cotidiana, o caso de Murilo Mendes é peculiar porque o poeta parece muitas vezes estar se desvencilhando de qualquer apreensão racional. Se o

¹⁶ A causa desse hermetismo é um conjunto de fatores que, aliados ao fato de o poeta se distinguir do restante da poesia produzida em solo nacional, são apontados por Merquior: “A audácia de suas imagens, o feitio irreduzível de seu ritmo, a violenta frequência do visionário de onde brotam ambas essas características, e a conjunção impassível, de uma absurda naturalidade, com que a plena fantasia e o mais vulgarmente cotidiano se entrelaçam em seu verso – tudo isso foge à média de uma tradição poética estabelecida no predomínio do sentimental-convencional, sem arestas nem conflitos, sem asperezas de expressão e sem sustos de comunicação” (MERQUIOR, 1996, p. 69).

discurso poético já encerra significados ocultos sob um véu de significados mais superficiais, o discurso poético muriliano parece extrapolar já na construção dessa superfície semântica, saturando a cadeia de significados, símbolos e analogias, de modo que o leitor se perca na tentativa de apreensão de um significado último. Eis como funciona seu hermetismo. É desse modo que a historiografia, ou tudo que mais pertencer à realidade para além do texto, se faz presente na poesia de Murilo Mendes, ora de maneira mais evidente, ora sob formas mais sutis. É sobre essa sutileza que aqui nos debruçamos. Por esse motivo, o que se pretende aqui é a construção de uma categoria que aponte para a configuração do real, mas do real em essência, em suas complexidade e multiplicidade. É dessa forma, fundamentada pelo que chamamos de dialética do visionário, que o real predomina sobre os aspectos transcendentais e a própria fé cristã na poesia muriliana.

Existem diversos poemas de Murilo Mendes que não deixam dúvida quanto às preocupações do eu-lírico com os rumos da humanidade no séc. XX. Guerras, regimes ditatoriais, o avanço da industrialização, a sempre crescente desigualdade social: o séc. XX se faz presente de maneira incontestável em meio ao arcabouço poético muriliano. Muitas vezes essa presença se localiza já no conteúdo primeiro do poema, dispensando maiores esforços para identificá-la, como no caso de “O poeta futuro”, que se encontra no livro *As Metamorfoses*:

O poeta futuro já se encontra no meio de vós.
 Ele nasceu da terra
 Preparada por gerações de sensuais e de místicos:
 Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos,
 Encerrando no espírito épocas superpostas.
 O homem sereno, a síntese de todas as raças, o portador da vida
 Sai de tanta luta e negação, e do sangue espremido.
 O poeta futuro já vive no meio de vós
 E não o presentis.
 Ele manifesta o equilíbrio de múltiplas direções
 E não permitirá que algo se perca,
 Não acabará de apagar o pavio que ainda fumeja,
 Transformando o aço da sua espada
 Em penas que escreverão poemas consoladores.

O poeta futuro apontará o inferno
 Aos geradores de guerra,
 Aos que asfixiam órfãos e operários. (“O poeta futuro”, 1944, p. 319)

Aqui, o autor associa o próprio ofício a um exercício divino. A figura do poeta ganha contornos messiânicos e a poesia é vista como tábua de salvação para a humanidade. O elemento religioso aparece como se motivado pelo contexto histórico. O aspecto bíblico se faz

presente, inclusive, no uso do pronome “vós”, pouco usual fora do âmbito religioso. A figura do poeta, paralela à do Cristo, se aproxima ainda mais da ideia salvacionista a partir do décimo primeiro verso (“E não permitirá que algo se perca”), quando o tempo verbal do poema se torna futuro. Esse procedimento culmina na última estrofe, que sintetiza a intersecção entre o discurso poético, o religioso e o histórico, procedimento semelhante ao que ocorre em “Poema presente”, de *Poesia Liberdade*:

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 tranquilos
Disfarçam espadas.

Sombras pedindo corpos
Esperam desde o dilúvio
O sopro de um puro espírito.
Separam a luz da luz. (“Poema presente”, 1947, p. 401)

Aqui, a imagem apocalíptica dos dois versos iniciais se confunde com o momento histórico, que é logo após a Segunda Guerra Mundial. O belicismo surge, violentamente, perturbando a placidez e rompendo a ordem natural da vida. O “pensamento de guerra”, presente na “tendência dos homens”, tem a capacidade destrutiva da nulidade, “anula o que poderia vir / Da água, da rosa, da borboleta”. A fé religiosa também se faz presente aqui, não só pela representação do apocalipse no início do poema, mas também no dilúvio na última estrofe (que também encerra a ideia de nulidade) e no “sopro de um puro espírito” pelo qual esperam “sombras pedindo corpos”, numa referência ao milagre da criação, segundo a doutrina judaico-cristã. Então a noção de fim, de apagamento, precede a de renovação, de renascimento, como no mito do dilúvio. O eu-lírico de “Poema presente”, como o de “O poeta futuro”, incorpora o discurso histórico para ressaltar os aspectos nefastos da humanidade, ao mesmo tempo em que, por vezes, aponta a poesia, utilizando-se também da fé, como um modo de ressaltar o sentimento humanitário.

Ter sido contemporâneo a muitos acontecimentos importantes, e em vários casos catastróficos, para a história recente da humanidade, fez com que Murilo Mendes desse vazão a uma obra calcada nesse sentimento humanitário profundo. Isso explica o porquê de, apesar da presença da mitologia cristã católica, a poesia muriliana colocar a fé do poeta em contraste

com as forças telúricas, resultando muitas vezes no questionamento dos próprios dogmas católicos e, o que é predominante, na priorização da matéria sobre a transcendência.

José Paulo Paes (1997), ao refletir sobre o “Murilo essencial, aquele cuja marca de fábrica se gravou indelevelmente no Modernismo brasileiro” (p. 170), menciona os livros *Poemas*, *O visionário* e o restante do percurso poético do autor até *Sonetos brancos*.

A datação desses volumes cobre, pois, toda a década de 30 e boa parte da seguinte. Vale dizer: o período de surgimento das ditaduras totalitárias na Europa, período durante o qual os conflitos de interesses e ideologias se vão acirrando até o ponto de explosão, a II Guerra Mundial. Na caixa de ecos da poesia de Murilo Mendes, esse período conturbado se reflete em imagens apocalípticas que bem lhe exprimem ominosa significância¹⁷. (PAES, 1997, p. 171).

Então, a poesia muriliana já é desde cedo marcada pelo contato estreito com os acontecimentos históricos e isso está associado às imagens conflitantes (que muitas vezes adquirem ares apocalípticos, como bem ressaltou Paes) e ao sentimento de religiosidade que também perpassa seus versos. Este último, estando intimamente ligado ao sentimento de solidariedade do poeta para com a humanidade, também aparece associado às referências a acontecimentos históricos quando estes abordam ditaduras e guerras. A poesia de Murilo Mendes é movida, não tanto por um sentimento drummondiano do mundo, mas antes por um sentimento essencial e fundamentalmente humano. É por se compadecer do humano que o poeta não raramente se volta para a religiosidade. É diante das notícias sobre o humano que lhe chegam do resto do mundo que o poeta se compadece. O que não quer dizer que sua poesia descambe em sentimentalismo derramado, uma vez que esse compadecimento vem acompanhado de um desejo de reconstrução do real através da forma poética, reconstrução possível através do seu visionarismo e da complexidade dialética que perpassa seu discurso. Em “Anjos maus”, por exemplo, do livro de estreia do poeta, *Poemas*, as figuras desses anjos e dos aviões de guerra se fundem em uma só imagem e protagonizam uma paisagem que remete tanto, novamente, ao Apocalipse quanto à guerra:

Os anjos do mal são verdes e grandes
se escondem nas nuvens nas dobras do céu
perturbam os lares destroem cidades

¹⁷ Talvez devido à diferença no tom e na forma, Paes exclui dessas observações o livro *História do Brasil*, de 1932, o qual, apesar de ser de fato diferenciado do grosso da obra de Murilo Mendes (o que levou o próprio poeta a descartá-lo da antologia de sua obra, publicada em 1959), também é revelador de uma indiscutível preocupação com a historiografia e coloca em um mesmo plano acontecimentos históricos importantes e oficiais e fatos da realidade pitoresca do Brasil, o que também se encaixa na abstração do tempo e do espaço de que fala Bandeira.

nem miram coitados a bola do sol.

De tarde insinua com jeito coisas maliciosas
à mulher que passa acariciando os seios
e às meninas que ficam trancadas no quarto
o dia inteiro no espelho revirando os olhos,
namorando o corpo delas,
depois a sociedade vai por água abaixo.

São fortes e altos, não é sopa não,
Têm dentes de pérola, boca de coral.

Os aviadores partem para combatê-los e morrem.
As viúvas dos aviadores não recebem montepio. (“Anjos maus”, 1930, p. 98-99)

A musicalidade da primeira estrofe lembra, pelo ritmo, os tambores de uma marcha bélica. As sílabas átonas que iniciam cada verso antecedem uma tônica e logo depois se passa ao padrão rítmico de duas átonas e uma tônica (sublinhada).

Os/an/jos/do/mal/são/ver/des/e/gran/des
se es/con/dem/nas/nu/vens/nas/do/bras/do/céu
per/tur/bam/os/la/res/des/tro/em/ci/da/des
nem/mi/ram/coi/ta/dos/a/bo/la/do/sol.

Do segundo ao quarto verso dessa estrofe, o poeta opta pela métrica do hendecassílabo, um tipo de verso bastante utilizado por Gonçalves Dias, na primeira geração do romantismo brasileiro, em seus poemas de guerra indianistas. Murilo Mendes atualiza o metro para representar uma guerra mais modernizada. A métrica é retomada no primeiro verso da terceira estrofe, que se refere novamente aos anjos, assim como o ritmo intenso que perpassa toda a estrofe

São/for/tes/e/al/tos,/não/é/so/pa/não,
Têm/den/tes/de/pé/ro/la,bo/ca/de/coral.

A sensualidade que predomina na segunda estrofe está também associada à guerra e ao Apocalipse, através dos anjos insinuando “com jeito coisas maliciosas” à mulher e às meninas. A mitologia cristã, representada pelos anjos que protagonizam as imagens de cataclismo bíblico na primeira estrofe, invade a intimidade feminina no cotidiano do ambiente familiar e nele se encerra, o que é sintetizado na última e sentenciosa estrofe (“Os aviadores partem para combatê-los e morrem / As viúvas dos aviadores não recebem montepio”). A religiosidade encontra a sexualidade e o momento histórico no discurso poético.

No entanto, o eu-lírico muriliano não só reage com desagrado diante da modernidade, mas também por vezes esboça otimismo em relação ao destino da humanidade e admiração

perante a vida no mundo moderno, apontando inclusive para o papel fundamental da arte e do poeta, responsáveis por evitar a desumanização. Fazendo uma comparação com um famoso poeta do séc. XVIII, Paes afirma que

William Blake excluía de sua utopia as máquinas dos tempos modernos. Já Murilo Mendes as leva em conta nos instantâneos apocalípticos da sua bagunça transcendente, proclamando Deus-Cristo não só o criador do sol, das estrelas, dos frutos e das flores mas também dos cinemas, das locomotivas e dos submarinos (PAES, 1987, p. 177).

A fé católica não impede o poeta de possuir uma forte ligação com o seu tempo histórico, acompanhando seus avanços, admirando-se, mas também, e em grande parte, apontando temeroso para suas faltas. A fé do poeta, novamente, se une a seu sentimento humanitário, o que é uma constante em sua obra.

Nós esperamos a formação de trincheiras na nuvem
Esperamos ver os anjos reunindo os elementos
E as filhas do relâmpago empunhando fuzis.

Para que semear a árvore que vai dar a madeira do leito do assassino,
Para que tratar a terra, descobrir o metal destinado às metralhadoras,
Para que alimentar a criança que mais tarde abandonará os pais órfãos?

Deixa crescer a semente que Deus plantou na tua alma
E tua posteridade tranquila se multiplicará
Na porção das areias do mar e das estrelas do céu.

Reconhece o teu limite e adora a mão do senhor que te remove
Como um menino remove as peças do seu jogo de armar. (“Poema bíblico atual”, 1944, p. 323-324)

Em “Poema bíblico atual”, também de *As Metamorfoses*, o próprio título já indica que se trata de uma atualização dos preceitos bíblicos. Mais uma vez, o poema inicia com o que parece ser uma cena do Armagedom, que surge como objeto da fé do eu-lírico, como se estivesse na expectativa da inserção do reino de Deus nos conflitos humanos (“Nós esperamos a formação de trincheiras na nuvem”). Na segunda estrofe, os questionamentos do eu-lírico põem em xeque atividades vitais à própria sobrevivência humana – “semear a árvore”, “tratar a terra” e “alimentar a criança” – por virem a servir estas, no fim das contas, a motivações bélicas: “dar a madeira do leito do assassino”, “descobrir o metal destinado às metralhadoras”, abandonar “os pais órfãos”. Acontece aí uma desconstrução das atividades indicadas no início de cada verso, que remetem à produção e reprodução da vida (“semear”, “tratar” e “alimentar”). A contradição no interior de cada linha, nesse caso, desconstrói, mas o faz obedecendo à lógica da guerra, que, necessariamente, levaria a tais consequências. O poema

encerra agarrado aos preceitos religiosos, mas não sem, antes, como vimos, confrontá-los com a realidade da guerra.

As criações orgânicas
Que eu levantei do caos
Sobem comigo
Sem o suporte da máquina
Deixam este exílio composto
De água, de fogo, de ar. (“A inicial”, 1944, p. 338)

Nos versos retirados de “A inicial”, do mesmo livro, percebe-se a inserção da natureza enquanto força vital no primeiro verso destacado (“As criações orgânicas”), que se apresenta enquanto sujeito cujo complemento se encontra no verso seguinte, o qual, por sua vez, insere o elemento transcendente: “que eu levantei do caos”. O predicado da sentença, iniciado no terceiro verso, realiza o movimento referente à transcendência, com o eu-lírico ultrapassando os limites da realidade e levando consigo as criações orgânicas do primeiro verso (“Sobem comigo”). Mas para onde vão o eu-lírico e essas criações orgânicas que ele levantou do caos? Sabendo que elas foram retiradas do caos, supomos que foram postas em ordem, e que é um eu-lírico que nos fala, podemos entender que tais criações foram transpostas para o próprio poema, que, ao mesmo tempo em que tudo ordena, prescinde da utilização da máquina (“Sem o suporte da máquina”). A poesia, então, dá conta daquilo que o avanço da maquinização e da tecnologia não dá e o poeta, responsável por criar a partir do caos, ganha ares divinos. No entanto, trata-se de criação que parte do caos material, parte da realidade em conflito e sobe com o poeta. “Deixam este exílio composto / De água, de fogo, de ar” e se tornam matéria de poesia, que novamente é apresentada como panaceia para os conflitos humanos.

Homens obscuros edificam
Em ligação com os elementos
O monumento do sonho
E refazem pela Ode
O que os tanks desfizeram. (“O nascimento do mito”, 1944, p. 355)

Em contraposição a essas visões pessimistas do seu tempo histórico, devido à guerra e à insuficiência do desenvolvimento material para a superação do caos, em “O nascimento do mito”, ainda d’*As Metamorfoses*, o poeta constrói, nesse trecho, uma visão de viés mais positivo sobre um elemento que, no poema, faz referência ao mundo industrializado: o proletariado, os “homens obscuros”, que “edificam”, em contraste com “o que os tanks desfizeram”, “o monumento do sonho”. Essa visão messiânica do proletário também é construída paralelamente à do poeta, confundindo as atividades de ambos, uma vez que esses homens “refazem pela Ode” (“E refazem pela Ode // O que os tanks desfizeram”). Os homens

obscuros, que inicialmente se pode pensar como operários, edificando e refazendo, transformam-se na figura do poeta, edificando o “monumento do sonho” e refazendo “pela Ode”, ou seja, transcrevendo o real no poema. Assim, apesar do profundo sentimento de consternação diante dos rumos da história, o poeta, vendo-se como parte dela, aponta para o papel subversivo de seu ofício, aproximando-se da atividade laboral dos explorados.

Mesmo quando diante dos males da vida moderna e das guerras e ditaduras do século XX, o eu-lírico de Murilo Mendes, ainda levando em consideração a fé cristã, parece não se satisfazer com uma perspectiva evasionista, que coloca todas as esperanças na utopia do pós-vida, sendo movido antes por um profundo sentimento de inserção no mundo, de pertencimento à vida em sua concretude, em sua materialidade. Por isso a alcunha de visionário lhe cabe mais do que a de utópico. O autor não transpõe suas esperanças para o pós-vida, mas reconstrói a vida esteticamente. É no seu discurso que a realidade surge com novas formas. Também por isso a transcendência ganha contornos mais tangíveis e cotidianos. Daí seus aviões assumirem a forma de anjos maus e vice-versa.

Esse visionarismo em Murilo Mendes se sustenta em parte pela postura rebelde do eu-lírico frente ao cotidiano e a fatos de seu tempo histórico. A reação negativa diante dos rumos tomados pela civilização ocidental no século XX parece ser um dos motores que movem a estética muriliana. Merquior acerta ao defender que essa perspectiva, que contém certa dose de utopia e que não se resume a isso, está também ligada ao surrealismo, que a poesia muriliana também não deixou passar sem dele tirar algum proveito, ou melhor, sem dele fazer uso para a composição de sua estética singular.

Essa tremenda carga utópica é a essência do surrealismo-movimento, a sua grande originalidade face ao niilismo dadá [...]. Uma consequência capital dessa sua [de Murilo Mendes] fé surrealista seria a distância interposta entre ele e aquele escapismo, confesso ou inconfesso, argutamente surpreendido por Mário na raiz do etos modernista. O vou-me-emborismo, o legado baudelairiano e rimbaudiano da “poesia da partida”, encontra em Murilo um desdobramento dialético, representado por um constante impulso de estar no mundo. O úbico onirismo da poesia muriliana deságua o tempo todo em atitudes resolutamente intramundanas, em plano contato-protesto com a realidade mesma negada pela força do visionário (MERQUIOR, 2003, p. 13).

Ainda que achemos discutível a ligação que Merquior faz entre a poesia de Murilo Mendes e as obras de Rimbaud e Baudelaire, a insatisfação presente nesse “vou-me-emborismo”, que encontra muito mais respaldo em Bandeira e sua Pasárgada, na poesia muriliana se choca com esse princípio do poeta de manter o contato inadiável com as coisas do mundo. O onirismo quase onipresente nessa poesia, que tem muito da fonte surrealista, vai

de encontro ao telúrico, com ele se choca e com ele convive. Essa é a tensão dialética observada por Merquior. Essa é, também, a característica do poeta que Mário de Andrade vai apontar como sendo um problema. Isso porque, quando posta em contato com a fé católica, à qual o poeta pessoalmente era adepto, essa tensão dialética faz com que, segundo Mário de Andrade, o catolicismo muriliano adquira certo ar de “regionalismo”.

[...] não esqueço que se pode ser católico e falar inglês ou jogar nas corridas. Mas o “regionalismo” da religião de MM está que, dentro dela, Nossa Senhora é que fala inglês e o próprio Jeová joga nas corridas. Quero dizer: a atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o Catolicismo de MM guarda a seiva de perigosas heresias (ANDRADE, 2003, p. 33-34).

É interessante notar que justamente esses fatores elencados por Mário de Andrade e apontados como desmoralizadores e de mau gosto é que fazem a poesia muriliana, para nós, grandiosa. A união tensa entre o eterno e o contingente, que “veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas”, produz o tipo de tensão que leva o poeta a interpelar o próprio Cristo e dá a sua poesia o onirismo que a identifica com a estética surrealista. José Paulo Paes (1987) resume essa identificação ressaltando em Murilo Mendes “a mistura de sagrado e mundano, sexualidade e humor, coloquialismos e alusões religiosas por via da qual o poeta manifesta a sua antevisão do caos prenunciador do juízo final” (p. 105). Essa mistura entre sagrado e mundano citada por Paes é o que faz com que aviões se tornem “anjos do mal” (no poema “Anjos maus”). A mistura entre sexualidade e humor, por exemplo, leva a noite a suspender em sua bruta mão “as casas que o pessoal dorme comportadinho / atravessado na cama” (“Noturno resumido”). E, de certo modo, se levarmos em conta a ordem do dia como sendo também uma forma de coloquialismo, é através da mistura entre coloquialismos e alusões religiosas que o poeta se encarrega de apontar o inferno “aos geradores de guerra” (“O poeta futuro”).

É, portanto, a história, a realidade concreta e dinâmica, que motiva o eu-lírico muriliano, inclusive em seus momentos mais aparentemente delirantes, como os que guardam de modo mais evidente o diálogo com o surrealismo e com a fé cristã do poeta. Tanto quando a obra muriliana se refere mais diretamente a fatos históricos, como guerras e ditaduras militares, como quando se refere a aspectos da vida cotidiana ou até mesmo quando povoa esse cotidiano com alusões à mitologia cristã, essa obra se abre para um conjunto de misturas, como as mencionadas por Paes. Essas misturas geram uma tensão, que é a tensão dialética. De

acordo com o materialismo dialético, essa tensão é inerente à própria realidade, que é dialética por excelência, porque está sempre em movimento, num constante vir a ser em que tudo é e não é. Os recursos estéticos das dissonâncias imagética e sonora utilizados por Murilo Mendes acabam afastando sua poesia do dogma cristão, e de uma visão essencialista da realidade, para aproximá-la de uma visão materialista dialética, que leva em conta essa complexidade do real. A realidade material com o seu dinamismo e suas contradições, tal qual é percebida pelo materialismo dialético, é traduzida esteticamente para o plano do discurso poético da obra muriliana, onde tudo parece estar fora do lugar porque sempre em constante movimento, sempre em conflito, sempre em contraste. Por isso o eterno se torna cotidiano e a religiosidade do poeta se torna a heresia que incomodou Mário de Andrade. Esse constante estado de transformação, ou, para usar uma terminologia mais própria ao poeta, de metamorfose, é o que faz com que essa poesia esteja imersa em sua realidade sócio-histórica ao mesmo tempo em que lança o olhar visionário a tudo e a todos, enxergando o porvir, dialeticamente, no agora. Essa é a dialética do visionário.

3 MURILO E O SURREALISMO

“Sei que exagero. Quem exagera, supervê”
(*Poliedro*, 1972, p. 1043).

A reflexão que Murilo Mendes faz, na relação entre os componentes presentes em sua obra, sobre o papel da metáfora, vendo tal figura de linguagem como um meio de interligar todos esses componentes, é algo que está ligado a uma tendência estética que teve grande participação na busca do autor pela sua própria dicção e que, por isso, é identificável em grande parte de seus poemas: o surrealismo. Não são poucos os autores e as autoras que se ocuparam em investigar a presença do surrealismo na obra poética muriliana. Em estudo presente em seu livro *Na Sala de Aula* (1985), Antonio Candido elabora uma série de colocações a esse respeito. Para o crítico, o poeta inaugura uma nova forma de relação entre as coisas guiada pelo exagero, à maneira do surrealismo. No entanto, a ideia do exagero como um elemento destinado a provocar determinado efeito estético, é algo já presente na literatura e que ocorre com certa frequência. Candido chega a mencionar, inclusive, o repúdio a esses exageros por parte dos tratadistas clássicos, “que recomendavam aos poetas não exagerarem nas metáforas” (p. 83). Ainda segundo Candido, “frequentemente a poesia se forma melhor, e sobretudo se renova, por meio das estéticas do *exagero*, que rompem as associações *normais* e criam nexos inesperados” (loc. cit., os grifos são do autor). Mais adiante, adentrando a análise da relação entre os elementos do poema muriliano que ele analisa (trata-se do poema “O pastor pianista”, do livro *As metamorfoses*), apontando as novidades originadas já em sua seleção lexical, o teórico vê nisso a presença marcante do surrealismo, uma vez que a lógica da relação que se estabelece entre as coisas “é impossível, mesmo convencionalmente, e só pode ocorrer se forem criadas relações inteiramente novas entre os objetos, entre estes e os seres, e de todos com o espaço – como acontece no Surrealismo” (p. 84).

Surge, entretanto, uma nova problemática: se as tais estéticas do exagero apontam para a presença do surrealismo na poesia muriliana, como explicar então essas mesmas tendências ao exagero em obras de outros autores que datam de muito antes do surgimento do movimento surrealista na França? Existe, em princípio, uma contradição aparente entre ambas as considerações de Candido. De um lado temos a defesa da ideia de que exagerar é comum ao texto poético, e que isso pode ser o indício de qualidade e de renovação estéticas. De outro, temos a associação do recurso do exagero em Murilo Mendes à presença de pressupostos surrealistas em sua obra. É possível, com uma certa dose de razão, que se entenda ambas as afirmações como incompatíveis entre si, já que o surgimento do Surrealismo data da década de 1920, na França. Debrucemo-nos mais um pouco sobre essa questão.

A crítica italiana e amiga do poeta, Lucianna Stegagno Picchio, possui uma visão diferente de quem afirma haver surrealismo na poesia muriliana. Segundo a autora, um dos pré-requisitos para a negação de um surrealismo muriliano seria a impossibilidade de se apreender significado de textos surrealistas, o que não é o caso dos poemas de Murilo Mendes. O jogo com os contrários, a aproximação entre os opostos, as imagens absurdas resultantes da mistura semântica: nada disso torna possível dizer que a poesia muriliana é surrealista porque ela permite a apreensão de um sentido último do texto, o que não seria compatível com a proposta surrealista da irracionalidade. Então, os elementos responsáveis por tornar a poesia de Murilo Mendes tão próxima do Surrealismo, na verdade,

mesmo na sua elisão formal, não negam nunca as relações existentes entre as categorias do pensamento e refletem situações verdadeiras e reais, como situações verdadeiras e reais sempre refletiram as imagens e as metáforas dos poetas de todos os tempos (PICCHIO, 1959, p. 66).

Assim, mesmo diante da dificuldade de encontrar um sentido, o que não raras vezes atinge o nível do hermetismo, os textos do poeta ainda são passíveis de uma análise que identifique e apreenda significados da estrutura textual. E isso terminaria por afastá-lo da estética surrealista. No entanto, não é essa a perspectiva que adotamos aqui. A presença do Surrealismo na vida e na obra de Murilo Mendes é um dos fatores diferenciais que fazem com que o poeta seja uma voz dissonante de todo o arcabouço poético do modernismo brasileiro. Apesar de serem compreensíveis os apontamentos de Picchio, não fazem jus ao que representou o movimento de Breton para a poesia muriliana, atuando sobre sua configuração e sua proposta, de modo a fazê-la destoar de tudo o que se produzia em território nacional.

Segundo consta da cronologia de sua vida e obra no volume *Poesia Completa e Prosa*, organizado pela própria Picchio, é durante o período que vai de 1924 a 1929 que Murilo Mendes, através de extensa atividade de leitura, começa a sua aproximação com a corrente surrealista. Também possui grande responsabilidade nessa aproximação a sua amizade com Ismael Nery, a qual no decorrer dos anos vai influenciando as produções de ambos os artistas. Tanto Ismael Nery quanto Murilo Mendes estabelecem um estreito diálogo com a estética surrealista e a corrente encabeçada por André Breton de fato permitia uma conciliação entre seus próprios pressupostos libertários e as propostas estéticas dos dois artistas.

No Brasil do século XX, durante as décadas de 20 e de 30, a linguagem própria, pendente ao onírico, do surrealismo já se deixava perceber na pintura em obras de artistas como Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral e Cícero Dias. Sobre esse contexto,

Afrânio Coutinho define Ismael Nery como “pioneiro” (COUTINHO, 1983, p. 134) na utilização de recursos próximos ao surrealismo em pintura em solo nacional. Durante toda a década de 30 a estética surrealista deixa sua marca nas artes plásticas brasileiras¹⁸.

Passando da pintura para a literatura, em se tratando do surrealismo, Afrânio Coutinho se refere a Prudente de Moraes Neto como responsável pela “penetração do surrealismo” no Brasil devido à prática da escrita automática. Porém o próprio crítico também esclarece que

o surrealismo não despertou larga nem profunda repercussão criativa nos meios literários brasileiros. Só tardia e superficialmente é que, a um exame retrospectivo, certas de suas técnicas aparecem, antes como impregnações esparsas, que não lograram desencadear um movimento coerente com grupos de adeptos ortodoxos interessados em criar uma literatura segundo os cânones da escola (COUTINHO, 1983, p. 136).

Nesse sentido, não como um movimento coeso, mas como um conjunto de manifestações dispersas, ao se tratar do surrealismo no Brasil não se pode prescindir da menção a Jorge de Lima (1893-1953), que além de poeta, romancista e crítico também exercia a atividade de pintor. Com uma trajetória literária inusitada, Jorge de Lima começa como parnasiano com seus *XIV Alexandrinos* em 1914, depois, nos anos 20, adere ao movimento modernista e, em 1935, culmina sua conversão ao catolicismo com a publicação de *Tempo e eternidade*, escrito em parceria com Murilo Mendes. É em 1943, no livro *A pintura em pânico*, que alia a fotografia à pintura, onde Jorge de Lima revela sua faceta mais impregnada de surrealismo. É importante falar sobre esse aspecto da produção de Jorge de Lima porque, apesar de a obra do poeta servir como ponte entre o surrealismo nas artes plásticas e na literatura brasileiras, é na poesia de Murilo Mendes que o movimento francês vai encontrar um eco mais sólido em território brasileiro.

Jorge de Lima, irmão de armas de Murilo Mendes na campanha de restauração da poesia em Cristo, costuma ser apontado como outro dos raros poetas brasileiros sobre os quais o surrealismo exerceu algum influxo, embora este seja talvez mais bem perceptível na sua pintura *de dimanche* do que nos seus poemas e nos seus romances propriamente ditos. Alexandre Eulálio, além de discernir “um exercício de escrita automática” em *Anunciação e Encontro de Mira-Celi*, aponta “paisagens metafísicas” no Livro de Sonetos e “uma viagem ao subconsciente” na Invenção de Orfeu.

¹⁸ Retomando as observações do crítico Roberto Pontual, Afrânio Coutinho lista tais artistas: “Referem-se nesta linha: Tarsila (1890-1973), Lasar Segall (1891-1957), Di Cavalcanti (1897), Cândido Portinari (1903-1962), Teruz (1938), Santa Rosa (1909-1956), Quirino Campofiorito (1902), Sigaud (1899), Lívio Abramo (1903-?), todos eles ainda citados por Pontual, aos quais acrescenta Flávio de Carvalho (1899-1973), que considera o mais importante, dentre os filiados ao surrealismo, não só pela obra como também pela vida e atitudes, além da atuação, como na organização dos salões de maio de 1938 e 1939” (COUTINHO, 1983, p. 135).

No primeiro caso, a despeito de ocasionais sugestões surrealistas, parece-me haver um empenho doutrinário e um nexos discursivo dificilmente conciliáveis com a espontaneidade da escrita automática. Algo parecido se pode dizer do *Livro de Sonetos e Invenção de Orfeu*, onde a exuberância metafórica estaria mais a serviço da construção que da catarse. Isto não significa que na poesia de Jorge de Lima não haja “marcas evidentes do processo surrealista” (a frase ainda é de Alexandre Eulálio), mas elas são menos profundas e menos sistemáticas que na de Murilo Mendes (PAES, 1987, p. 107).

Com isso, chegamos à poesia de Murilo Mendes, na qual não é difícil identificar na construção de imagens insólitas fundamentadas no absurdo a relação com a estética surrealista, como nas duas primeiras estrofes de “A madrugada”, do livro *O visionário*:

Dorme o gigante dos ventos
Enquanto a lua trabalha.
Beija teus seios devagar.
Vem por aqui, meu amor,
Os cavalos voadores são amigos,
Nos levarão para o deserto branco.

Quem foi que colocou
Uma pedra no meu sonho
E os maiôs não puderam sair?
Minha mão direita virou árvore,
Vêm aves da estratosfera me visitar. (“A madrugada”, 1941, p. 220)

Não se pode negar o alto nível de estranhamento desses versos, estranhamento oriundo basicamente da relação inusitada entre seus elementos. Ocorre aí uma fusão imagética entre o palpável e o intangível. O “gigante dos ventos” – imagem que por si só já executa essa fusão entre corpóreo e incorpóreo, dotando de leveza o que é concreto, como ocorre aos “cavalos voadores” – dorme “enquanto a lua trabalha”. A presença do sonho, do elemento onírico, no segundo verso da segunda estrofe (“Uma pedra no meu sonho”), sendo impedido pela pedra, imagem da matéria, da concreticidade, que prende os maiôs no terceiro verso, que são possivelmente elementos do sonho do eu-lírico, une concreto e abstrato numa só imagem. Qualquer compromisso com a lógica formal é rompido quando a mão direita do eu-lírico se metamorfoseia em árvore e aves da estratosfera vêm visitá-lo, como acontece nos outros versos. Trata-se aqui de imagens que parecem fugir a qualquer tentativa de apreensão minimamente racional, o que, sem deixar de ser discutível, não nega a presença da estética surrealista.

É na experiência estética do surrealismo que Murilo Mendes vai encontrar a abolição das regras necessária à sua própria concepção de arte e, conseqüentemente, ao seu próprio fazer poético. Entretanto, antes de prosseguirmos com a justificativa dessas considerações, é

preciso fazer um panorama sobre o que foi o movimento surrealista pensado por André Breton e quais eram seus principais postulados a respeito do fazer artístico e da relação da arte com o artista e com o mundo.

3.1 Surrealismo: caos para reordenar

“A natureza é muito surrealista”
(*O discípulo de Emaús*, 1945, p. 849).

O Surrealismo surgiu em Paris na década de 1920, no contexto das vanguardas europeias, como resposta (ou continuidade) ao niilismo do movimento dadaísta, seu indiscutível precursor. É do Dadaísmo que saem diversos artistas para se reunir em torno das propostas de Breton, que lança em 1924 o *Manifeste du surréalisme*, texto que lançará as bases para o novo movimento de vanguarda e que elucida a nova concepção de arte e descreve seus métodos de composição.

O novo movimento parece ter reaproveitado não só o espírito contestador do Dadaísmo, que é a inclinação típica das vanguardas artísticas, mas também o seu *non-sense*. Essa ausência de sentido *dada* lançou, perante as regras e os padrões da arte estabelecida e em um contexto marcado pela Primeira Guerra Mundial, os fundamentos dos postulados que viriam a dar corpo à estética surrealista, no entanto, abandonando o niilismo excessivo que levou Tristan Tzara a redigir um manifesto em que se declarava contra, dentre outras coisas, os próprios manifestos.

A ruptura com as práticas niilistas do movimento dadaísta foi um dos fatores determinantes para o surgimento do surrealismo. Porém, parece ter sido a experiência de André Breton como soldado e, principalmente, como médico no exército francês, durante a Primeira Guerra Mundial, o principal fator que motivou o poeta a criar os postulados surrealistas. A negação estética da razão e da lógica formal funcionou como uma forma de lidar, no âmbito artístico, com os horrores da guerra. A importância desse pressuposto para o surrealismo é perceptível também no fato de Murilo Mendes, poeta que jamais teve contato direto com a guerra, ter incorporado em sua poética essa mesma ideia de negação das mazelas do então maior conflito bélico mundial, como é dito no poema, já citado em parte, “A madrugada”: “A guerra passou, passou a Razão / Já podemos conversar com a Virgem Maria” (“A madrugada”, 1941, p. 220). Esses fatos, tanto a tentativa de superação do dadaísmo quanto a negação da razão motivada pela Primeira Guerra, levaram parte do poder criativo da vanguarda, que havia sido dispersado pela guerra, a se reagrupar em Paris, em 1919. Esse reagrupamento definiu os novos rumos daquilo que havia sido iniciado, de certa forma, no

dadaísmo, considerando suas motivações e pretensões. No entanto, com base na teoria psicanalítica de Freud, os artistas que deram início ao surrealismo se agruparam em torno de ideias mais cientificamente comprometidas, o que fez com que se diferenciassem do niilismo *dada* e sua negação generalizada. Os surrealistas se propunham, a semelhança dos dadaístas, uma expressão estética desprendida da lógica, livre do império da razão, porém, a nova lógica veio acompanhada pelo sentimento de deslumbramento diante das novas descobertas da teoria freudiana, que elevava o sonho a um novo patamar na investigação científica e no conhecimento sobre o comportamento psíquico humano. Com isso, a arte passou a ser percebida pela nova vanguarda como um espaço capaz de expressar a ausência de lógica, ou, dizendo de outro modo, de representar a lógica do sonho. Ocorre a partir daí uma espécie de abolição dos limites entre sonho e realidade, que só pode acontecer em um espaço superior de realidade, a surrealidade.

No *Manifeste du surréalisme*, publicado em 1924, André Breton dá uma definição bastante objetiva, em forma de verbete de dicionário, do Surrealismo:

Surrealismo, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON, 1997, p. 191).

Apesar da proposta de estar “fora de qualquer preocupação estética ou moral”, como diz Breton, existe no surrealismo uma preocupação que o faz distanciar-se da proposta negacionista do dadaísmo. O movimento surrealista tem sua origem ligada à obra psicanalítica de Freud, que se encontrou com Breton em 1921 e, provavelmente, desencadeou no movimento de 1924 as bases necessárias para superar as ideias dadaístas, adaptando-as às novas ideias que faziam convergir os intelectuais que, por sua vez, na Paris dos anos 1920, buscavam novos rumos para a expressão artística.

Para expressar esse distanciamento da lógica e do controle racional, Breton, buscando realizar esteticamente o automatismo psíquico puro, defende a prática da escrita automática, que mais se aproxima da dinâmica do fluxo de pensamento. Em seu manifesto, postula a escrita automática como a melhor forma de combater o império da razão na produção artística. Despido das amarras da lógica, o artista pode então exercer a imaginação sem a inconveniência do autoritarismo racional, o que só se torna possível devido ao fato de Freud ter dado à imaginação o lugar que lhe é de direito nas descobertas científicas. Breton procurou fazer algo semelhante no âmbito da arte.

Deve-se dar graças às descobertas de Freud. Na trilha de suas descobertas, esboça-se, enfim, uma corrente de opinião, a favor da qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, autorizado que estará a não mais levar em conta realidades sumárias. A imaginação está talvez a ponto de retomar seus direitos (BRETON, 1997, p. 179).

É inegável, então, que a admiração pelas descobertas dos estudos psicanalíticos serviu como combustível para a grande máquina surrealista dar vazão à sua estética mimetizadora do jogo onírico. As noções de sonho e realidade são problematizadas ao ponto de, no plano estético, não haver separação entre ambas e, desse modo, o artista faz surgir não algo irreal, uma irrealidade inconsequente, mas uma realidade maior, com uma quantidade infinita de possibilidades, uma vez que os limites da lógica e da razão foram superados, a realidade surreal. Tudo isso sendo possível graças às contribuições de Sigmund Freud à ciência – que definiram o estabelecimento da imaginação e, por conseguinte, do poder criativo livre das amarras das convenções e criador de novas associações entre as coisas – como chave de compreensão da *psique* humana. A arte, para Breton, pode seguir por essa mesma esteira, o que exige um grau de comprometimento que vai de encontro ao que era proposto pelo dadaísmo e sua tendência a ir contra tudo sem muito critério.

O Surrealismo não só se distanciou dos ditames da arte tradicional, mas também rompeu com as convenções dos demais movimentos de vanguarda surgidos em um período próximo à Primeira Guerra, como o Cubismo e o Expressionismo. À semelhança do movimento dadaísta, essas outras manifestações de vanguarda traziam ainda um espírito de negação que reagia aos males da guerra com um ímpeto de desconstrução que deu origem a estéticas desagregadoras. Essa ânsia destruidora no âmbito artístico reagia, com uma espécie de violência estética motivada pelo espírito de negação do horror, à tendência violenta que atravessava o período histórico da Guerra no início do século XX. No caso de Breton, o que presenciemos é bem distinto. O Surrealismo nasce no período pós-guerra e, através da negação da razão, busca a reconstrução, a superação do sofrimento gerado pela Guerra. Do caos brota o desejo de organização sem a autoridade da lógica formal. O ímpeto desagregador dá lugar à busca pela unidade de uma estética que rompe com qualquer vestígio do império de uma lógica que resultou em trincheiras e tanques.

Não é difícil notar que em Murilo Mendes podemos perceber muitos dos aspectos definidores do Surrealismo. A conciliação dos contrários e o desejo incansável de unidade, motivado também pelo essencialismo de Nery, são confluências evidentes com a estética calcada na surrealidade. Outro indício de um surrealismo muriliano é a presença das várias referências à guerra e o impulso de superação de tudo referente ao belicismo em vários

poemas. No entanto, a evidência mais forte da presença do Surrealismo na poesia muriliana é o modo como os mais diversos elementos presentes em seus versos, cada qual pertencendo a um campo semântico distinto e distante do outro, estabelecem entre si uma relação completamente liberta da lógica convencional, chegando a aproximar-se do jogo onírico típico da estética surrealista. Alessandro del Puppo resumiu algumas características que definem o Surrealismo da seguinte forma:

a retomada do direito à imaginação, o culto do exotismo e da arte primitiva como fuga das contradições do capitalismo, a reivindicação do artista como figura que se ergue orgulhosamente acima dos burgueses filisteus – são, na verdade, irrupções de temas do simbolismo tardio do século 19 em pleno século 20. Apenas vieram mais radicais devido à desilusão produzida pelo conflito europeu, à supremacia desumanizante da técnica e aos sinais de crise da civilização (PUPPO, 2011, p. 19-20).

Essas mesmas características podem ser encontradas na obra poética de Murilo Mendes, inclusive as referências diretas aos horrores da guerra que são o retrato de um mundo decadente. Para o poeta, a guerra representa uma espécie de antipoesia, algo que contraria os verdadeiros princípios da arte, que desumaniza. Tudo que se refere à guerra e à truculência na sociedade moderna se torna alvo dos ataques proferidos pelo poeta, que muitas vezes se utiliza do seu instrumento maior, claro, a poesia, para levar a cabo a sua resistência diante da barbárie contraditoriamente inserida na civilização. Isso se torna um aspecto ainda mais importante quando nos damos conta de que Murilo Mendes foi contemporâneo das duas grandes guerras mundiais, o que auxilia na compreensão do enfoque dado pelo autor, em muitos de seus textos, sobre a truculência bélica e sobre a ameaça que ela representava à poesia, à arte, à humanidade. É esse enfoque que encontramos em poemas como “O filho do século”, de *O visionário*:

Nunca mais andarei de bicicleta
 Nem conversarei no portão
 Com meninas de cabelos cacheados
 Adeus valsa “Danúbio Azul”
 Adeus tardes preguiçosas
 Adeus cheiros do mundo sambas
 Adeus puro amor
 Atirei ao fogo a medalhinha da virgem
 Não tenho forças para gritar um grande grito
 Cairei no chão do século vinte
 Aguardam-me lá fora
 As multidões famintas justiceiras
 Sujeitos com gases venenosos
 É a hora das barricadas
 É a hora do fuzilamento, da raiva maior
 Os vivos pedem vingança

Os mortos minerais vegetais pedem vingança
 É a hora do protesto geral
 É a hora dos voos destruidores
 É a hora das barricadas, dos fuzilamentos
 Fomes desejos ânsias sonhos perdidos
 Misérias de todos os países uni-vos
 Fogem a galope os anjos-aviões
 Carregando o cálice da esperança
 Tempo espaço firmes porque me abandonastes. (“O filho do século”, 1941, p. 240)

A postura do eu-lírico nos sete primeiros versos é de negação, expressa pelos advérbios “Nunca” e “Nem” e reiterada pela repetição do “Adeus” nos versos seguintes. A ausência de vírgulas, tanto nos vocativos quanto no espaço entre “cheiros do mundo” e “sambas”, imprime uma sensação de desarranjo diante das coisas do mundo: a valsa de Johann Strauss, as “tardes preguiçosas”, os “cheiros”, os “sambas” e o “puro amor”. O século do título aparece no corpo do poema como uma força opressora: o eu-lírico não cai em seu colo, como um filho, mas em seu “chão”, dando uma sensação de desamparo. A reação contra a violência predominante no período histórico da guerra preenche tudo com uma “raiva maior” que atinge “os vivos” e “os mortos”. Diante do caos do conflito, resta ao poeta declarar guerra à razão que levou a tal situação. Parece que após a constatação de que a lógica imperativa da época não deu conta do processo de humanização da humanidade, o poeta se vê também diante da necessidade de subverter esse imperativo. Assim, o eu-lírico reage à truculência belicista, inclusive, relendo Marx (“Misérias de todos os países uni-vos”) em sua conclusão ao *Manifesto do partido comunista* (2008). A partir do verso seguinte, o poema descamba para um derramamento alucinatório, no qual a imagem dos “anjos-aviões”, fugindo a galope e levando consigo o cálice da esperança, invade bruscamente o poema e leva o eu-lírico a constatar a ausência da razão e da lógica formal, agora relendo a fala de Cristo crucificado: “Tempo espaço firmes porque me abandonastes”. Diferente de sua fala de origem, aqui não se trata de uma pergunta, mas de uma constatação, como se esse abandono do “tempo espaço” fosse de fato a causa da perda da esperança. Não é a Deus que o poeta, enquanto eu-lírico, recorre, mas ao “tempo espaço firmes”. Algo semelhante ocorre no poema “A madrugada”, do mesmo livro e já citado em parte. Vejamos outro de seus trechos:

A guerra passou, passou a Razão,
 Já podemos conversar com a Virgem Maria;
 Convidemos Judas e o Máscara de Ferro
 A passear de táxi à beira-mar.
 Podem-se tirar retratos elétricos
 Que serão enviados a Saturno. (“A madrugada”, 1941, p. 220-221)

Aqui também se faz presente a negação da razão como resultado da guerra. Como que para não confundir o sentido de razão com o de motivo plausível, o poeta opta por grafar a palavra com inicial maiúscula (“A guerra passou, passou a Razão”). Após a passagem da guerra, não há mais *ratio*, ou seja, não há mais a necessidade de apreender a realidade concreta sob a mesma lógica de sempre. Sendo assim, é possível então “conversar com a Virgem Maria” e convidar “Judas e o Máscara de Ferro // A passear de táxi à beira-mar”. A realidade regida pela *ratio* é negada pelo poeta, que dá vazão a um tipo de suprarrealidade, regida pela lógica interna do poema, mas que intensifica, transgredindo, aspectos da materialidade. Então o poeta não foge ao real ao constatar suas mazelas, mas o transfigura esteticamente.

3.2 A realidade aumentada

“Ou dominamos a realidade, ou ela nos domina”
(*O discípulo de Emaús*, 1945, p. 876).

A princípio, a partir de uma leitura mais desavisada, pode-se pensar a estética surrealista e a filosofia materialista como expressões extremamente distintas uma da outra. Enquanto o materialismo seria fundamentado somente na realidade concreta, a estética surrealista, no extremo oposto, representaria o distanciamento total dessa realidade, sem qualquer preocupação em seguir a ditadura da objetividade, mas, muito pelo contrário, armando-se contra ela com a lógica (ou a ausência de lógica) dos devaneios psíquicos mais carregados de, e arraigados nos, princípios da subjetividade.

Porém, essa seria uma leitura ainda insuficiente para compreender tanto o surrealismo quanto o materialismo. A respeito do materialismo dialético proposto por Marx, precisamos entender que ele não se fundamenta somente na objetividade – o que seria determinismo puro, na prática, uma negação do materialismo dialético –, mas também na relação intrínseca e complexa de intervenção mútua entre o sujeito e o seu meio, isto é, entre subjetividade e objetividade. Esse modo de enxergar o real impõe um tipo de pensamento que não percebe o subjetivo e o objetivo de maneira fragmentada, mas integral. O sujeito recebe os estímulos do seu entorno e age sobre o seu meio transformando-o e transformando a si mesmo. Assim, objetividade e subjetividade fazem parte de um mesmo processo que, por ser composto por esses dois conceitos, configura-se como o real em suas dinâmica e totalidade, sem que se faça necessário recorrer a um em detrimento do outro. A compreensão da interferência mútua na relação entre o sujeito e o meio é necessária para um procedimento satisfatório de apreensão da realidade.

Essa abolição dos limites entre subjetividade e objetividade, que é também aproveitada pela estética surrealista, também pode ser pensada como uma relação dialética. Tal relação também se expressa no nível do sonho e de sua relação com a realidade. Assim como o sujeito, na perspectiva do materialismo dialético, se relaciona com o seu meio, atuando sobre a realidade ao mesmo tempo em que ela age sobre ele, o sonho, na estética surrealista, também interage com a realidade no plano textual. Ao partir dessa concepção, o surrealismo faz surgir obras de intenso fluxo imaginativo, repensando e reconstruindo as relações entre todas as coisas. A obra artística se apresenta como uma nova realidade, que funciona com uma lógica, nesse sentido, semelhante ao funcionamento da realidade convencional, considerando as relações dialéticas entre sujeito e meio nesta e entre sonho e realidade naquela. Podemos esboçar isso da seguinte forma:

sujeito + meio externo = realidade material

sonho + realidade material = realidade da obra artística¹⁹

A primeira equação designa, basicamente, a relação que dá corpo à realidade material, incluindo o indivíduo, na visão do materialismo dialético, enquanto a segunda sintetiza a formação da lógica surreal, ou seja, o modo como a tendência estética surrealista lida com a imaginação, com o jogo psíquico, entrando em contato com a realidade de forma livre das convenções para a composição da estrutura da obra de arte.

Isso que nós chamamos de “lógica surreal”, o que a princípio pode ser entendido como um contrassenso, corresponde ao procedimento que engloba a seleção dos elementos e o modo como eles estão dispostos e em interação uns com os outros. A ideia do contrassenso pode surgir a partir da conclusão de que a estética surrealista se fundamenta na completa ausência de qualquer comprometimento, à semelhança da proposta niilista do dadaísmo. No entanto, como vimos na subseção 3.1, o surrealismo segue em uma trilha aberta por Freud, embora também deixe sua marca nela, ampliando-a no âmbito artístico. Segundo o próprio Breton em sua objetiva definição do surrealismo, seu manifesto se pauta pela ausência do controle racional e pela superação das preocupações com a estética e com a moral, o que não

¹⁹ Atenemos para o fato de que o sinal de adição aqui utilizado representa, pela falta de um sinal gráfico melhor, a relação dialética entre os elementos. Sabemos que a dialética implica uma relação muito mais complexa do que a simples soma dos termos, sendo, portanto, de fundamental importância que se tenha em mente, diante dessas equações, a descrição que já apresentamos do modo como se dá o processo dialético.

significa que não haja qualquer tipo de comprometimento. Pelo contrário, o surrealismo já nasce com a proposta de fazer imperar no plano estrutural da obra de arte a própria dinâmica do pensamento imaginativo. Esse pressuposto surrealista o distancia, desde o início, de qualquer concepção niilista com a qual se possa identificá-lo. Tal comprometimento, aliado a novas formas de interação entre as coisas, servirá como um elemento incorporado à poesia de Murilo Mendes, a qual, não se apresentando enquanto um conjunto de textos típicos da tradição surrealista – sem que se leve em conta a moral e a estética, como postulou Breton –, abriga traços surrealistas fortes e marcantes, o que produz um diferencial em sua obra. Diferencial esse que torna Murilo Mendes uma voz dissonante em meio ao contexto de produção poética do modernismo brasileiro. Isso, aliado à maneira profunda como o materialismo dialético, base filosófica da dialética do visionário, se faz presente na forma de sua poesia, fato que viemos tentando evidenciar, o distancia, inclusive, das montagens de Jorge de Lima, outro poeta brasileiro que dialoga com a estética surrealista e a fé católica, mas sem a audácia imagética e a simplicidade sintática de Murilo Mendes.

Então, apesar de não se prender a todas as regras enunciadas por Breton no *Manifesto do Surrealismo*, o poeta mineiro se utiliza de elementos que são muito caros ao movimento surrealista. E o faz de tal modo que desconsiderar o surrealista inserido no muriliano seria perder de vista um dos pontos centrais de toda a estética da obra de Murilo Mendes, que é justamente a livre seleção e a livre associação entre os elementos componentes que predominam em grande parte dessa obra. É sob esse viés que encaramos a questão surrealista em Murilo Mendes. A criação da *surrealidade*, ou da *realidade surreal*, serve aos propósitos do autor, que encontra na vanguarda artística francesa um modo de expressão que será determinante para a formação de sua própria dicção poética, a qual, no contexto nacional, não encontrou semelhante.

No entanto, a crítica de Picchio, ao dizer que o suposto surrealismo muriliano nada mais é do que um conjunto de metáforas literárias, é compreensível, já que o próprio Breton fala em seu manifesto a respeito da presença de aspectos surrealistas em autores que não tiveram contato com o movimento, inclusive por terem vivenciado períodos históricos anteriores ao do surgimento das vanguardas europeias. Em determinado trecho do manifesto o autor chega a diferenciar o que aqui chamamos de manifestações surrealistas do “Surrealismo Absoluto”, que seria a tendência da qual fazem parte Breton e os demais entusiastas da estética surrealista, como Aragon, Baron, Boiffard, enfim, todos que, segundo Breton, “fizeram profissão de fé do Surrealismo Absoluto” (BRETON, 1997, p.192). Assim, o autor prossegue afirmando, à semelhança do que disse Picchio sobre o surrealismo muriliano –

dizendo ser na verdade tudo metáfora, nos conformes de toda tradição literária – que “decerto, considerando apenas superficialmente seus resultados, um grande número de poetas poderia passar como sendo surrealistas, a começar por Dante e, em seus dias áureos, Shakespeare”.

Apoiando-se na ideia do surrealismo como catalisador da força imaginativa do artista, Breton é taxativo no que diz respeito à identificação do surrealismo em autores não pertencentes à vanguarda. Assim, ele elabora uma série de sentenças que expressam a identificação de aspectos do surrealismo na obra dos seguintes e de outros autores:

Sade é surrealista no sadismo.

Chateaubriand é surrealista no exotismo.

Poe é surrealista na aventura.

Baudelaire é surrealista na moral.

Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures.

Mallarmé é surrealista na confiança.

Etc (BRETON, 1997, p. 192).

É, dessa forma, compreensível o argumento de Picchio de que não se trata do surrealismo original o que encontramos na obra muriliana, mas metáforas, ainda que inusitadas, como pode ocorrer em qualquer texto literário. E a tal constatação se poderia chegar também a partir dessas observações do próprio Breton, alegando-se que, como o próprio encabeçador do movimento identificou características semelhantes às surrealistas em autores que não são surrealistas, por que, então, afirmar que Murilo Mendes apresentaria traços surrealistas? Entretanto, o que Breton diz no Manifesto não nega a presença da influência surrealista na obra muriliana, mas a confirma. Apesar de haver na poesia de Murilo Mendes traços distintivos em relação ao “surrealismo absoluto” de que fala Breton – traços que envolvem preocupações éticas e morais e o desejo redencionista tipicamente muriliano –, é fato que os tipos de metáforas e de imagens geradas por essa poesia superam, em termos de força imaginativa e de ruptura com a lógica convencional, textos literários de toda ordem. E é claro que isso também se deve ao contato do poeta com a arte surrealista. Não se deve subestimar isso, sob o risco de passar por cima de um diálogo importante que a obra muriliana estabelece e que serve como chave de interpretação de muitos textos de seu autor, ou seja, sob o risco de prejuízo da compreensão dessa obra, como é o caso do poema “Miragens do século”, do livro *O Visionário*:

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

O anúncio luminoso guia todos
 Para adorarem a filha do operário
 Morta esta noite (“Miragens do século”, 1941, p. 224).

Percebe-se que a força imagética do poema, inclusive pelo recurso da dissonância percebido por Haroldo de Campos, é ainda mais intensa do que de um poema convencional. A total ruptura com a lógica convencional faz com que as imagens deem vazão a outras imagens também inusitadas e conflitantes ao ponto de parecer não haver mais controle algum por parte da lógica, do eu-lírico ou mesmo do poeta. O movimento contido na imagem do primeiro verso, a princípio, não se dissocia do que se esperaria da lógica formal. Talvez as hélices atiradas chegarem ao espaço possa ser interpretado como uma leve subversão das leis da física, no entanto, isso acaba funcionando como uma pequena preparação para o que há por vir. O espaço ao qual são disparadas as hélices é o lugar onde nascem os deuses futuros “num tropel de raios e de ancas”. Os campos semânticos se misturam, os raios e as ancas parem deuses no espaço (espaço que se confunde com o Céu almejado pela fé religiosa) e o poema toma proporções metafísicas. Logo após a construção dessa imagem, o poema vertiginosamente parte para um alcance muito mais contido no terceiro verso, mas encerrando em si o mito do Cristo recém-nascido, embora seja um mito, aqui, desconstruído. No lugar de uma estrela, temos “o anúncio luminoso” que serve como guia para a adoração, não do Cristo, mas da “filha do operário”, a qual não acaba de nascer, mas de morrer. O espetáculo do nascimento de deuses é contraposto à tragédia cotidiana da vida do operariado. É assim que o eu-lírico decide encerrar o poema, anunciando não o evento de proporções transcendentais, mas o de alcance mais terreno. O eu-lírico faz um julgamento, uma opção com base em um valor moral, porém cria imagens as mais absurdas e conflitantes com a lógica do leitor.

Concordamos que há influência do surrealismo na poesia de Murilo Mendes, ainda que não se trate do “surrealismo absoluto” mencionado por Breton, mas de um surrealismo adaptado ao temperamento poético do autor brasileiro, que, optando sempre pela liberdade imaginativa e expressiva, viu no movimento surrealista um conjunto de pressupostos que em muito se aproximavam dos seus próprios e que, no entanto, preferiu não ver como uma escola à qual aderir incondicionalmente. Não se pode dizer que Murilo Mendes esteja integrado ao surrealismo enquanto movimento. Vemos, por outro lado, que as propostas de livre seleção dos elementos e de associação entre eles, bem como da criação de uma outra realidade, na qual seja possível essa lógica despreendida do controle da razão, que são propostas do surrealismo, foram incorporadas à poesia muriliana, de modo a servir a seus próprios propósitos visionários e dialéticos. Propósitos estes que incluem uma intensa preocupação

com a ética e com a moral e o desejo de salvação de toda humanidade, inclusive apelando-se para o mito cristão. Murilo Mendes exhibe esteticamente o desejo da superação da lógica da guerra e dos males por ela provocados, enquanto Breton exprime com seu movimento uma ânsia primária de negação, como quem, diante do horror, fecha os olhos e apela para o poder imaginativo para lidar com o sofrimento humano (reação mais contundente que talvez se justifique por vir de alguém que vivenciou os resultados da guerra).

Com isso não queremos dizer que não fazia parte dos objetivos do surrealismo a crítica e a resistência à sua realidade, quando na verdade o movimento tinha como um de seus objetivos apontar as contradições cada vez mais visíveis do sistema capitalista a nível mundial e da concepção superficial da burocracia stalinista, a qual via na relação entre arte e realidade um determinismo empobrecedor e indigno dos fundamentos libertários do marxismo e da arte. Como efetivação dessa outra realidade, Breton propunha a surrealidade, uma realidade mais completa e livre²⁰.

É desse ideário que Murilo Mendes vai retirar material para produzir o seu próprio discurso. O temperamento lírico do poeta, atrelado a um espírito de católico militante, que repudiava as injustiças inumanas de um capitalismo imperialista em período de guerra, necessitava produzir uma realidade nova e liberta das convenções lógicas, uma realidade na qual fosse possível estabelecer novas relações entre as coisas, que extrapolasse qualquer tipo de cerceamento, inclusive o que é imposto pela matéria e suas leis. O contato com o surrealismo possibilitou que o autor produzisse essa outra realidade. No entanto, a superação dos limites materiais não implica, no caso, escapismo, mas potencialização do real. O autor não parte em busca de uma Pasárgada, nem tampouco constrói uma para si, de modo a refugiar-se em uma nova e confortável realidade, mas produz uma outra instância que carrega em si os principais aspectos da realidade material, uma vez que se entende tais aspectos como sendo aqueles ligados à contradição, como reza a dialética. Para o poeta de Minas Gerais não basta dar forma a uma realidade diferente, distinta da objetividade que nos circunda cotidianamente. É preciso que o novo real traga em si a mesma realidade, agora potencializada. Essa potencialização implica uma preservação do aspecto contraditório das relações entre seus elementos componentes, preservação que vem acompanhada da agudização dessas relações. A realidade dá lugar a uma *supra-realidade*, ou *sobre-realidade*,

²⁰ Refiro-me nesse trecho ao surrealismo enquanto movimento composto por pessoas engajadas artística e politicamente. O surrealismo enquanto estilo, modo de expressão, tem na atitude de negação algo muito mais central, por isso Breton tenta romper abruptamente, no seu Manifesto, com os compromissos com valores morais e estéticos.

a qual, ao abrigar essas novas relações entre as coisas, que nasce de uma ruptura com a lógica convencional, provoca um estranhamento no leitor. Essa ruptura ocorre em um nível tão drástico e de forma tão brusca que ultrapassa até mesmo o grau de inventividade que já se espera de um texto literário. A realidade surreal surge não como o ponto de chegada de uma rota de fuga, mas como a mesma realidade em um nível superior, aumentada e remexida, de modo a nos fazer percebê-la de forma totalmente desautomatizada, incluindo nesse processo a própria arte como parte dessa realidade, ou o modo como normalmente enxergamos a arte.

Tendo em vista o que já se discutiu aqui a respeito da apreensão dialética da realidade, segundo o pensamento marxista – o qual, por sua vez, ao menos nesse quesito, surge dando sequência à tradição hegeliana –, essa visão surreal, que ressalta o real em seus aspectos mais complexos e dinâmicos, também bebe da fonte da filosofia hegeliana. O surrealismo não supera o real ficando alheio a ele, abstraindo-o, mas fazendo o inverso disso. Ele parte em busca da superação da realidade levando consigo o que nela há de essencial e exacerbando essa essência. Pode-se problematizar essa reflexão partindo da ideia de que falar em essência do real, uma vez que já o consideramos dinâmico por definição, sendo, portanto, hostil a qualquer tentativa de estagná-lo, é contradizer o próprio real. E, de fato, se pensarmos na definição platônica de essência, que a vê como algo exterior ao mundo das aparências, à realidade concreta, fica impossível falar no que há de essencial na realidade se a consideramos enquanto um processo, em seus termos dinâmicos.

Porém, o que viemos discutindo até então é que a concepção do essencial aqui adotada, distinta daquela visão platônica, parte do pensamento concreto conforme elaborado pela dialética. A investigação da essência passa pela consideração do real em sua complexidade. Desse modo, quando falamos em essência da realidade, estamos nos referindo ao real enquanto processo, isto é, estamos falando daquilo que faz da realidade a realidade, sua característica maior, que a torna tão complexa e que também tem responsabilidade pelo surgimento dos mais variados conflitos teóricos e ideológicos: seu caráter dinâmico inalienável. Dizer que é inalienável é dizer que não se pode fazer qualquer abordagem de um fenômeno concreto perdendo de vista tal característica, do contrário a análise fica presa à abstração, ou seja, ao idealismo. Assim, perceber o real concretamente, como um processo ininterrupto de transformação constante, e nele identificar uma essência é, e isso é fundamental, enriquecer essa percepção material e dialeticamente.

A partir daí já se pode estabelecer uma relação entre o pensamento dialético e a estética surrealista, relação que se configura como um dos pressupostos fundamentais dos objetivos artísticos (e, por que não, políticos) de André Breton. Isso sem mencionar a adesão

declarada de Breton aos ideais marxistas e à visão dialética do mundo, que para o escritor é pré-requisito para o alcance da verdade. Michel Löwy comenta a relação do surrealismo com a tradição hegeliana:

A abordagem surrealista é *única* pela grandeza e audácia de sua ambição: nada menos que superar as oposições estáticas, cuja confrontação nutre há longo tempo o teatro de sombras da cultura: matéria e espírito, exterioridade e interioridade, racionalidade e irracionalidade, vigília e sonho, passado e futuro, sagrado e profano, arte e natureza. Não se trata, para o surrealismo, de uma pobre “síntese”, mas dessa operação formidável, que é designada, na dialética hegeliana, como um *Aufhebung*: a negação/conservação dos contrários e sua superação em direção a um nível superior (LÖWY, 2002, p. 12, os grifos são do autor).

Isso possibilita que se fale em dialética surrealista, que seria nada mais do que os preceitos da visão dialética de mundo de Hegel aplicados à obra artística. Está claro que falar em surrealismo é falar também em dialética, mas o inverso não acontece. Portanto, podemos entender o surrealismo como uma forma possível de manifestação do pensamento dialético em arte. É com essa premissa e através da lógica das relações entre oposições de que fala Löwy que o surrealismo vai encontrar eco também na poesia muriliana. Cria-se então, como observou Candido, uma nova realidade na qual as relações entre objetos, seres e espaço se dão de maneira totalmente distinta de qualquer uma que entendemos como minimamente possível dentro de certos parâmetros de inteligibilidade, tamanha é a violência de sua ruptura com o convencional. Essa lógica surrealista ocorre de tal modo em Murilo Mendes que, não bastando a presença das estreitas aproximações entre forças contraditórias, tudo isso acontece através de um arranjo verbal simples, sem rodeios, com estrutura sintática direta, como é o caso dos versos de “A fatalidade”, poema retirado do livro *Mundo Enigma*:

Um moço azul atirou-se de um jasmineiro
Os sinos perderam a fala
A fértil sementeira de espadas
Atrai o olhar das crianças

Não existem mais dimensões
Nem cálculos possíveis
O vento caminha
A léguas da história
As rosas quebram a vidraça.

Demoliram uma mulher
A sons de clarinete.

Escrevo para me tornar invisível,
Para perder a chave do abismo. (“A fatalidade”, 1945, p. 388)

Como observou Haroldo de Campos, o estranhamento provocado pelas imagens dos poemas murilianos não se deve somente à escolha de um léxico semanticamente conflitante, mas também cumpre um papel fundamental o ordenamento frasal simples, curtos e sem inversões. O “moço” que se atira no primeiro verso de “A fatalidade” poderia receber inúmeros outros adjetivos – em um exercício meramente contrafactual que em nada tenta desconstruir as regras do jogo poético elaborado pelo autor, mas somente tenta entender algumas de suas escolhas –, mas o poeta escolhe “azul”. Também poderia se atirar de um prédio ou de um avião, por exemplo, mas o poeta opta por um “jasmineiro”, ornamentando, amenizando e preenchendo com cores e ambientação onírica o possível suicídio da imagem. Os sinos do segundo verso poderiam ter simplesmente deixado de repicar ou de tilintar, mas “perderam a fala”, ganhando, no silêncio, feições humanas. A sementeira, que “atrai o olhar das crianças”, é fértil de espadas, que podem ser tanto a planta conhecida como espada-de-são-jorge ou espada-de-santa-bárbara, quanto exemplares do artigo bélico, já que o eu-lírico opta por não grafar o nome completo do vegetal. Nessa negação de uma apreensão racional do mundo, o poeta constrói uma outra realidade cuja complexidade do funcionamento, que funde o derramamento onírico ao inteligível, mistura subjetividade e objetividade em imagens que expressam a lógica dialética do olhar visionário, capaz de perscrutar os meandros do real e traduzi-los discursivamente. Assim, sem a racionalidade da lógica formal, “Não existem mais dimensões / Nem cálculos possíveis”. A imagem da mulher demolida – não um prédio – “a sons de clarinete” – não a explosões ou marretadas – contribui para a consolidação dessa realidade transfigurada que nasce do processo de destruição do mundo regido por uma lógica ultrapassada. Nessa nova realidade, enunciada pelo poeta em seu discurso, a poesia cumpre seu papel e o próprio eu-lírico, que a produz, escreve para tornar-se “invisível”. É importante também notar o modo, praticamente isolados uns dos outros, com que os versos da primeira estrofe aparecem, para o que contribui tanto a maneira simples com que são construídos, devido à sua pouca extensão, quanto erigir o poema sobre esses novos fundamentos lógicos.

Na próxima subseção, discutiremos mais especificamente sobre como a surrealidade da obra de Murilo Mendes se articula com a fé católica e o seu contexto histórico, buscando suscitar algumas reflexões que auxiliem a compreensão do alcance do olhar visionário e dialético do poeta.

3.3. Murilo Mendes: o surreal, o cristão, o histórico

“O menino experimental benze o relâmpago”
(*Poliedro*, 1972, p. 1014).

O surrealismo, partindo-se das reflexões aproximativas entre suas premissas e o marxismo, possui um espírito de negação que o impede de sujeitar-se a normas e dogmas, assim como também o faz repelir qualquer tipo de sujeição determinista. No entanto, como reza o materialismo dialético, não se trata de negação pura e gratuita, como no caso do niilismo dadaísta, mas de uma negação que afirma o seu próprio senso histórico. Esse senso histórico vai contra qualquer perspectiva que desconsidere o ser humano como autor de sua própria história. Eis porque, quando dizemos que o surrealismo, como o materialismo dialético, não aceita a ideia de que os indivíduos estão sujeitos à pura determinação, estamos não só no âmbito da crítica ao materialismo vulgar, que vê os indivíduos como mera resultante da relação entre os fatores de seu meio, mas também estamos falando de um ataque a qualquer forma de desviar do ser humano na identificação do motor da história, isto é, estamos diante de uma perspectiva que afirma que o meio é que é a resultante das diversas relações humanas. Nessa visão não cabe a intervenção de qualquer entidade abstrata no destino da humanidade, seja ela o mercado, a História ou Deus. O ser humano, e só ele, através de suas ações, mais ou menos conscientes, é o responsável por seu destino, seus rumos, sua história.

Tal como no marxismo, o espírito de negação do materialismo dialético se faz presente no surrealismo. Esse espírito é o que há de mais profundo na intersecção entre o surrealismo, o marxismo e a poesia muriliana. A postura rebelde que, de certo modo e em graus distintos, distanciou os três de uma posição central em suas respectivas áreas de atuação, acabou por aproximá-los uns dos outros. Isso, claro, salvo suas devidas proporções. O movimento surrealista, que apesar de ter ganhado uma certa expressão que até hoje demonstra seu respaldo na cultura ocidental, não conseguiu sobrepujar o império da lógica e do realismo em um nível mais massificado; o marxismo, em sua tradição militante, mesmo tendo sido fundamental em lutas e conquistas sociais e tendo convencido parte da intelectualidade mundial, adentrou o âmbito acadêmico perdendo seu caráter transformador, tornando-se uma teoria crítica restrita aos muros das universidades e ganhando ares mais inofensivos; e a poesia de Murilo Mendes, que, ainda que seja reconhecida e considerada em meio ao panteão poético da literatura brasileira, não é presença obrigatória em manuais mais básicos e o nome do poeta ainda soa estranho a ouvidos pouco familiarizados com a poesia brasileira. Esse distanciamento do centro está, em todos esses casos e de certo modo, atrelado ao espírito de

negação: o surrealismo por negar a burocracia soviética, o realismo socialista e o império da lógica, o marxismo pela negação do regime capitalista, o que não é do agrado de todas as camadas da sociedade, e Murilo Mendes por negar o pertencimento a um grupo ou movimento específico, preferindo, antes, aproveitar o que melhor lhe serviria em diversas tendências e correntes e manter-se na “independência”.

Este pessimismo não quer dizer, é mais que evidente, a aceitação resignada do pior: significa que não confiamos no “curso natural da história”, que nos preparamos para nadar na contracorrente, sem certeza de vitória. Não é a crença teleológica de um triunfo rápido e certo que motiva um revolucionário, mas a convicção profundamente enraizada de que não se pode viver como um ser humano digno desse nome sem combater com pertinácia e vontade inabalável a ordem estabelecida (LÖWY, 2002, p. 16).

Como podemos ver, a mesma crítica que o surrealismo faz à visão teleológica da história, crítica essa fundamentada no materialismo e no desenrolar da história como fruto das ações humanas, é a crítica que também faz à religião e a sua maneira de considerar os rumos da humanidade como sendo traçados pela vontade divina. O que Löwy chama de pessimismo revolucionário é o espírito de negação que repudia qualquer forma de retirar totalmente o poder de autodeterminação do ser humano frente à vida em sociedade. É claro que isso não quer dizer que o indivíduo seja a fonte da verdade e que suas ações sejam independentes de fatores objetivos. É preciso, nesse caso, reforçar a importância do materialismo e da dialética, que não podem ser considerados, enquanto método, separadamente. Então, o ser social se relaciona com o seu meio tanto interferindo nele, quanto sendo afetado por ele. Estabelece-se a relação dialética e os indivíduos e suas ações são percebidos como fatores determinantes para a história.

Fica impossível a conciliação entre as visões do ser humano e da realidade construídas pelo surrealismo e as teorias que pregam o puro subjetivismo ou as que postulam o determinismo total, pois estas últimas postulam pensamentos de caráter puramente abstrato dos seres humanos e de suas relações, enquanto o pensamento concreto, baseado no materialismo dialético, é o princípio que fundamenta o surrealismo.

Outra conciliação que vista de maneira automática seria, no mínimo, precipitada é a dessas teorias idealistas, como o próprio essencialismo, com a poesia muriliana²¹. Deve-se

²¹ É preciso reforçar a ideia de que não queremos ser dogmáticos com nossas considerações sobre a poesia de Murilo Mendes, afinal de contas, em se tratando de poesia, os dogmatismos e as conclusões absolutas se tornam automaticamente frágeis e fugazes. O intento aqui é somente apresentar um modo de leitura que se enquadre suficientemente à estética dos textos murilianos, compreendendo o máximo possível de seus

levar em conta, para tal conclusão, inclusive, a presença dos princípios surrealistas na obra de Murilo Mendes, o que implica, obviamente, na presença do mesmo materialismo que serve como fundamento para a estética de Breton: o materialismo dialético.

Aqui é importante também assinalar que tal incompatibilidade entre o idealismo e a poesia muriliana ocorre mesmo com a proposta estética de conciliação de contrários frequente nessa poesia. Poderia-se argumentar que, como a poesia de Murilo Mendes se desenvolve sob o signo da contradição, não seria incoerente afirmar a inserção nela do pensamento idealista, que predetermina a vida humana de diversas formas, mesmo que essa poesia já estabeleça uma relação estreita com o surrealismo e as forças telúricas da dialética. No entanto, mesmo dentro dos padrões murilianos conciliadores de contrários, as duas perspectivas, em um nível mais fundamental, não coadunam. Isso devido ao fato de que é o pensamento concreto, fundado sobre o signo da contradição, que se ocupa em abarcar a realidade em sua complexidade, com seus movimentos, com suas tensões e seus contrários. O idealismo, por não fazer o percurso que vai do abstrato ao concreto, sendo resultado de um processo de abstração pura, não abre espaço para as contradições do real²². Então, ainda que se possa chegar a afirmar que o jogo entre o idealismo e o pensamento voltado para o concreto resulta em um tipo de tensão e que isso também é aproveitado pela poesia de Murilo Mendes, como, por exemplo, ocorre no caso da “religiosidade” muriliana, uma vez que essa poesia se constrói, do fundamento à superfície, com a estruturação violenta de contradições, mesmo assim, ainda estamos falando da execução estética do pensamento materialista, pois é este que abre espaço para as contradições.

É dessa maneira que encaramos em nosso trabalho a forma com que a questão do cristianismo é predominantemente tratada nos poemas murilianos. A religião, em geral, possui uma visão idealista da humanidade e da existência, já que considera a essência como algo que se distingue do real concreto. No dogma religioso não há espaço para a dúvida, para o contraditório, para a tensão. A verdade da religião, em geral, tende ao purismo e ao simplismo, muito diferente da complexidade dinâmica e mutável da realidade concreta. A essência para o cristianismo, falando mais especificamente da crença religiosa que de certa forma deixa sua marca na obra de Murilo Mendes, se situa fora do mundo e independe dele,

fundamentos estéticos, que incluem pressupostos filosóficos e relações com outras obras de arte e com o seu tempo histórico.

²² A seção 4 deste trabalho trata mais especificamente dessas questões, mas a sua menção é necessária na presente etapa de nossa argumentação.

mesma coisa e estão ao mesmo tempo no presente, como se pode verificar através das tentativas de definição no presente (“És”) e a “forma futura”, e entre a forma e o sonho são postos em contradição, mas se harmonizam na unidade conflitante do poema. A observação eterna do eu-lírico, ato que remete ao mesmo tempo ao material e ao imaterial, tem como objeto a imagem do “horizonte convexo”, que dá uma forma palpável à paisagem de onde surge a musa, angelical, “desdobrada em asa”. A parte do verso que se desdobra, como a asa, é responsável pelo aparecimento da imagem da musa e o poema se consolida na ambiência surreal através da tautologia (“Se me amasses / Eu me transformaria no que sou”). A imagem sugerida do anjo serve para trazer a musa ao alcance do poeta. Como dissemos, em Murilo Mendes, a religião está a serviço da estética textual.

O poema “Aproximação da tempestade”, da obra *As Metamorfozes*, articula os aspectos surreais e o temor religioso à tensão pela sensação de ameaça iminente do período da Segunda Guerra.

Saio pelos campos de vidro
Respirando os sons dos sinos

Topo miragens augustas
Do tempo que se prepara.
A mão do pobre me olhou,
A nuvem fecha as espáduas.

Nascem raízes do meu corpo.

Um Ente nervoso desenrola
O hieroglifo das idades:

Quando lhe perguntei meu nome
Ouvi um riso no céu. (“Aproximação da tempestade”, 1944, p. 365).

O eu-lírico se utiliza de uma seleção lexical inusitada, geradora de uma semântica também insólita, no primeiro verso, uma vez que os campos por onde sai são de vidro, o que dá certa sensação de perigo. O segundo verso apela para um efeito sinestésico, com o mesmo eu-lírico que sai pelos campos de vidro respirando “os sons dos sinos”, que suscitam a ambiência eclesiástica e, junto com os “campos de vidro”, sinalizam o mal agouro. O dístico inicial prepara o terreno para a estrofe seguinte: uma quadra composta por redondilhas maiores, como se o eu-lírico tentasse inserir a ordem no caos. A segunda estrofe intensifica a sensação de expectativa através das “miragens augustas” (não imagens, o que faria deixar de ser a preparação para ser a presentificação da coisa) e o próprio “tempo” “se prepara”. O verso solitário transfigura o eu-lírico, que passa a se assemelhar a uma árvore e a integrar o

cenário surreal, e configura uma linha divisória no poema: depois dele, a sensação de expectativa se desfaz e um “Ente”, para o qual provavelmente o tempo se preparara, “desenrola / O hieroglifo das idades”. A iminência do perigo da guerra resulta numa imagem apocalíptica, cuja sacralidade é desconstruída pelo “riso no céu”. A história, o temor religioso e o toque surrealista se articulam novamente e dão vazão a essa nova realidade construída pelo olhar visionário. O discurso religioso perpassa o texto, mas não lhe serve de cartilha. Algo semelhante ocorre no seguinte trecho extraído de “Gênese pessoal”, da obra *O visionário*:

Então eu nasci na onda aérea,
Na idade mais recente do ar,
Me desliguei das camadas de ar,
Caí na escrivaninha do meu tio

Uma serpente de pano levantou-se,
Apertei uma mola no seu ventre,
Saiu uma cantiga assim:

“Aprenda a engatinhar,
Meu menino. Qual o quê,
Aprenda a andar muito bem.
Que tua tia te dará
Aquele maçã tão bonita.
Se aprenderes a andar
Saberás o que se passa
Aqui neste mundo de Deus.” (“Gênese pessoal”, 1941, p. 225).

Aqui o poeta constrói um movimento vertiginoso que vai do ar, da via aérea, presente nos três primeiros versos (“nasci na onda aérea, / Na idade mais recente do ar, / Me desliguei das camadas de ar”) e, como que acidentalmente, dá por si em uma situação corriqueiramente terrena: “Caí na escrivaninha do meu tio”, como se houvesse passado por um processo de solidificação, numa referência ao mito bíblico do sopro de vida no barro em uma releitura mais chã. A analogia prossegue com a introdução da “serpente de pano”, que canta na tentativa de destruir a inocência do eu-lírico, tentando-lhe com a “maçã” e ensinando-lhe como saber “o que se passa / Aqui neste mundo de Deus”. O mito da criação segundo a Bíblia se confunde com a memória da infância apresentada pelo poeta. Então, seja pela união entre tempos distintos, como ocorre em “Fantasia”, seja pela sinestesia, como no caso de “Aproximação da tempestade”, ou mesmo pela mudança brusca de perspectiva, como nos primeiros versos de “Gênese pessoal”, a poesia de Murilo Mendes produz imagens e efeitos cujo contato com o surrealismo é incontornável. Esse surrealismo, por sua vez, tem de lidar

com a fé do poeta, seja pelo seu contato com o essencialismo como com o próprio catolicismo.

O essencialismo, assim como o cristianismo, adota uma postura idealista diante da realidade. Essa postura reflete uma herança da filosofia platônica, que separa o mundo sensível, ao qual temos acesso através dos sentidos, da verdade, que está situada no mundo da Ideia. A dualidade entre mundo aparente e verdade termina por fazer perceber a essência das coisas e dos seres como sendo algo não só diferente do mundo material, mas independente dele, como uma realidade à parte, que seria a verdadeira. É essa visão que o essencialismo adota ao colocar o procedimento da abstração como a etapa última do processo de conhecimento e compreensão da realidade. Tal concepção tenta simplificar o que é complexo, busca purificar o que é essencialmente composto e diversificado, procura estagnar o que nunca para de se transformar: a realidade e, como parte dela, os indivíduos e suas formas de se relacionarem entre si e com essa mesma realidade.

É aí onde entra a oposição surrealista a essa concepção de mundo. Para Breton (também para Murilo Mendes), parece não haver possibilidade de uma cisão brusca entre o indivíduo e o seu meio, entre sujeito e objeto, já que esse indivíduo, ao existir, já sofre influência desse meio externo e, nas mais diversas formas e nos mais variados níveis, atua sobre esse meio, construindo, nesse processo, a realidade à sua volta e a si mesmo. É essa a concepção do materialismo dialético. É essa a concepção que percebemos fundamentar a obra poética de Murilo Mendes na forma da dialética do visionário. Enxergar na obra do poeta a presença do cristianismo e de pressupostos essencialistas e aí restringir a sua crítica, pode ser prejudicial para uma apreensão satisfatória da complexidade dessa obra, que está para além dos preceitos religiosos e da simplificação do real. Não é a herança idealista platônica que vemos fundamentar filosoficamente a poesia muriliana, mas a herança materialista, enriquecida teoricamente pela tradição marxista e esteticamente pelo movimento surrealista, diferente do essencialismo de Nery.

Então, o que Michel Löwy aponta como pessimismo revolucionário em Breton, também serve para identificar a postura predominante na poesia muriliana, na sua forma de abarcar o real, seja na utilização do que é material quanto na do que constitui o arcabouço de crenças na imaterialidade, no mito. Tudo se desenvolve sob o signo da negação. Esse é o posicionamento, em essência, do eu-lírico muriliano, de forma parecida ao que ocorre à estética surrealista. É como uma totalidade aberta, tal qual o materialismo dialético, que o surrealismo constrói e que também deixa sua marca na poesia de Murilo Mendes. As

seguintes considerações sobre o surrealismo, feitas por Löwy, também se aplicam, de certo modo, aos princípios do materialismo dialético e à estética muriliana.

Ele tem [...] de particular o fato de se tratar de um mito em movimento, sempre incompleto e sempre aberto à criação de novas figuras e de imagens mitológicas. Sendo antes de tudo uma atividade do espírito, o surrealismo não pode imobilizar-se em um “mito último”, um Graal a ser reconquistado ou uma “surrealidade” reificada: o inacabamento perpétuo é seu elixir de imortalidade (LÖWY, 2002, p. 27).

Assim como o surrealismo não pode ser contido em um só mito, a poesia muriliana, e nisso reside a sua grandiosidade, também não pode ser encaixotada em uma definição que parta de sua abordagem do mito, ainda que se utilize muito do mito cristão. Então não há espaço para restrições como “poesia cristã” ou “poesia católica”. Até mesmo “poesia teísta” seria problemático e, se fosse usado, deveria sê-lo com muitas ressalvas. É esse sentimento de inacabamento e de incompletude mencionado por Löwy que serve como precedente para a rejeição à qualquer tipo de sujeição, o que, por sua vez, atua como um motivador da rejeição à qualquer tipo de predeterminação da vida.

Aquele pessimismo apontado por Löwy, é importante lembrar, não implica um conformismo negativista perante a vida, mas, muito pelo contrário, significa uma postura combativa diante da ideia de que as vidas humanas estariam predeterminadas. O pessimismo é uma postura que nega a crença no desenrolar natural da história como se esta fosse uma entidade à parte, que se desenvolvesse independentemente da vontade e das ações humanas. O pessimismo revolucionário combate com veemência a teleologia da história, que põe uma coroa sobre o atual estado das coisas e o considera como uma espécie de ponto-final no desenvolvimento humano. Essa postura pessimista vê na ação consciente humana uma maneira de superar esse momento, uma vez que não será a ordem estabelecida que o fará. Esse entendimento da história é o que perpassa também a poesia de Murilo Mendes, já que o poeta, em seu profundo diálogo com a estética surrealista, assim como em sua relação estreita com o materialismo dialético e os anseios salvacionistas que o fazem remeter de forma recorrente ao mito cristão, em não raros momentos, constrói poemas carregados de revolta, angústia e desejo de superação diante da guerra e do avanço violento da modernidade.

Em vários textos, o poeta dá vazão ao que parece ser seu objetivo último no que se refere ao lugar de sua arte no mundo moderno. Esse objetivo é o de uma estetização da existência, que faz com que sua obra se aproxime ainda mais dos surrealistas, que tinham isso

claramente em vista, e dos românticos²³, como se pode depreender da mensagem deixada em “Orfeu”, do livro *As Metamorfoses*:

Ajudo a construir
A Poesia futura,
Mesmo apesar dos fuzis (“Orfeu”, 1944, p. 342).

Desse modo, não enxergamos aqui o surrealismo como total negação ou fuga da materialidade. Essa seria uma leitura reducionista, que não faria jus aos pressupostos norteadores das obras surrealistas. Pelo contrário, vemos que no surrealismo reside uma forte ideia de pertencimento à matéria, ideia essa que não se contenta com qualquer dose de obediência à realidade material, mas que precisa enfatizá-la, saturá-la, ou, como diria Candido, exagerá-la, de forma que ela se torne mais visível. É claro que essa visibilidade incluiria também as contradições inerentes ao próprio real. E é nesses aspectos que Murilo Mendes aproxima sua própria estética da surrealista. A *discordia concors*, o estreitamento das relações entre elementos inconciliáveis, aponta, neste caso, para uma intensificação das leis que regem a matéria, com base na ideia da contradição, como reza a tradição hegeliana e como a rediscute o materialismo dialético de Karl Marx. A realidade surreal é capaz de expor de forma mais gritante tanto as contradições do sistema capitalista quanto as da própria vida humana. Entendemos que Murilo Mendes faz uso dessa realidade, embora não seguindo todos os critérios determinados pelo manifesto de Breton, como a escrita automática e a ausência de crivos moral e estético.

3.4 O pensamento antibelicista

“No ato de bombardear Paris destelhavam a casa do meu pai”.
(*Carta Geográfica*, 1994, p. 1107)

Outro indício de que o surrealismo de Breton não só é presente na obra poética muriliana como também serve como chave interpretativa de muitos de seus poemas é o sentimento de repúdio diante dos horrores da guerra, que é um aspecto em comum muito evidente em vários poemas do poeta brasileiro e que funcionou como um forte impulsionador da poesia e do movimento estético do escritor francês. É de grande importância o fato de o surrealismo ter surgido ainda num contexto de pós-guerra, com uma parte do mundo ocidental se recuperando do primeiro conflito mecanizado em escala global. Soupault, Éluard, Aragon, Péret, artistas jovens e do sexo masculino, impulsionadores do surrealismo, foram, como

²³ Cf. Löwy, 2002, p. 16.

Breton, convocados a ingressar nas fileiras da Primeira Guerra Mundial. Foi entrando em contato com a truculência bélica que os jovens artistas se revoltaram contra a lógica do mundo ocidental. O mundo conhecido até então (ou a maneira como se o conhecia) havia resultado em um conflito sem precedentes, em termos de força destrutiva, restou, assim, aos impulsionadores do movimento surrealista a tarefa de construção de uma alternativa à falta de esperança nos rumos da humanidade, através da reelaboração do próprio modo de conceber o real. É a partir desse desejo de negação que o surrealismo encontra sua força propulsora para em seguida chegar ao seu âmbito mais propositivo, que é o da produção de uma nova realidade, a qual, apesar de conservar elementos da realidade material, faz com que estes apareçam interagindo e funcionando sob leis inteiramente novas.

Não se pode deixar passar nesta discussão a importância da psicanálise para a construção dessa outra realidade. Breton, estudante de medicina, não integrou a frente de combate da guerra, sendo designado para atuar em um hospital dedicado a tratar de soldados que haviam sofrido traumas de ordem psicológica devido à exposição a explosões. No tratamento desses soldados era utilizado, inclusive, um método de associação entre palavras que tinha como base as recentes descobertas de Freud a respeito do inconsciente e seu papel no comportamento humano. O método também consistia em uma espécie de simulação do automatismo psíquico, no qual o paciente respondia ao estímulo verbal do médico com a primeira palavra que lhe viesse à mente. Daí não é difícil perceber o quanto esse período presenciando o efeito da violência belicista sobre a psique humana resultou mais tarde na estética surrealista, seja na revolta contra, ou mesmo na negação da, razão ocidental, quanto na atitude propositiva de dar origem a uma realidade que funcionasse sob uma nova lógica.

É interessante notar que a nova realidade que surge na estética surrealista, ao produzir novas formas de relação entre as coisas e os seres, parece, com isso, exibir seus elementos componentes de maneira mais próxima ao que se poderia entender como o modo ideal de perceber nossa própria realidade. Isso porque o objeto aparece despido de sua aura comum e é posto em evidência de forma irregular. Ao retirar o objeto de qualquer contexto no qual sua presença seja minimamente compreensível, o surrealismo provoca um efeito desestabilizador que, no limite, faz com que nossa percepção seja direcionada para a estranheza dos corpos e dos cenários que nos circundam, no entanto, sem a roupagem da convenção que faz com que essa estranheza passe despercebida a maior parte do tempo. A exemplo disso, não foi à toa que Breton se ocupou em divulgar parte da obra até então obscura de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont, poeta do século XIX que, em texto antológico, disse: “belo como o encontro casual de um guarda-chuva com uma máquina de costura sobre uma mesa de

dissecações”²⁴. Nesse sentido, podemos afirmar que o surrealismo, ao exacerbar e extrapolar a realidade, faz com que nos aproximemos dela ainda mais, uma vez que, apesar da proposta inicial de Breton de produção automática, desautomatiza bruscamente nossa percepção do real²⁵.

Não é difícil identificar também na poesia de Murilo Mendes, como já vimos aqui, referências à guerra e o sentimento intenso de negação diante da violência e da lógica dos conflitos mundiais. O poeta, sendo contemporâneo das duas grandes guerras e da tomada do poder pelos bolcheviques e soviets na Rússia, desenvolve grande repúdio ao militarismo e uma simpatia pelo marxismo-leninismo que vão resvalar em grande parte de sua obra, que ora condena os “geradores de guerra”, ora exalta os “órfãos e operários”, como dizem os versos de “O poeta futuro”. A mesma crise da civilização que fez surgir o fenômeno do surrealismo parece ter sido responsável pela produção da estética singular de Murilo Mendes, a qual, apesar de em não raros momentos referir-se de maneira bastante direta aos elementos dessa crise, como as guerras e as ditaduras, o que a difere das obras surrealistas mais tradicionais, surge de uma mesma motivação: a crise mundial da sociedade capitalista no século XX.

O próprio Breton também se aproximou da teoria marxista, tendo inclusive redigido um manifesto sobre arte com Trotsky, o líder revolucionário que atuou como dirigente da revolução russa de 1917 e que, sendo principal opositor da burocracia stalinista que se estabeleceu anos depois, defendia uma concepção distinta do que representava a obra de arte para a emancipação humana. Diferente da opinião da burocracia stalinista e de movimentos de esquerda influenciados por ela, Trotsky defendia a máxima liberdade na produção artística, o que dialogava diretamente com a concepção de Breton e com a proposta de seu manifesto. Os dois líderes escrevem em 1938:

Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino. Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: *toda licença em arte* (BRETON, TROTSKI, 1985, p. 41-42, o grifo é dos autores).

²⁴ Apud Bradley, 2001, p. 28.

²⁵ Nesse ponto pode-se argumentar que tal efeito de estranhamento e desautomatização da percepção do real já pertence à literatura de todo mundo, como bem salientaram os formalistas. Porém, no caso do surrealismo, o que o diferencia nesse sentido é o nível de ruptura com as convenções, que ocorre de forma muito mais violenta do que nos demais textos literários (lembrando que, como já dissemos, Breton aponta o surrealismo, inclusive, em autores que nunca tiveram contato com o seu movimento ou mesmo que o antecederam).

Se formos compartimentar as motivações maiores de cada autor para a escrita desse manifesto, poderíamos dizer que para Trotsky era imperiosa a negação da coerção stalinista, que desvirtuava os ideais de Marx, não só no âmbito artístico, mas em diversos outros setores sobre os quais incidia, inclusive a nível mundial. Já para Breton, era preciso que a arte rompesse com a lógica bárbara da civilização capitalista, o que motivou a estética surrealista, como já vimos, e sua inclinação ao trotskismo. A necessidade da liberdade total como forma de reação à coerção e à submissão diante da barbárie que a sociedade ocidental havia mostrado funcionou como o ponto máximo de intersecção entre os dois autores.

É claro que para Murilo Mendes e sua postura independente e rebelde enquanto profissional das artes de não assumir para si o compromisso com qualquer grande associação de artistas – bem como a proposição da liberdade total e do desprendimento diante da lógica dominante – os pressupostos de desconstrução e de reconstrução advindos do surrealismo serviram como um meio de efetivação estética das suas próprias convicções. O fato de o poeta não ter participado das empreitadas modernistas e ser uma voz destoante do quadro poético nacional é bastante emblemático do que representou o surrealismo, e toda a sua pregação de liberdade, para suas produções. É verdade que Murilo Mendes não se encaixou em iniciativas artísticas do tipo que protagonizaram os modernistas brasileiros, mas isso não significa que o autor não tenha dialogado com tais iniciativas em sua obra. O livro *História do Brasil*, e até mesmo o *Poemas*, pertencentes à fase inicial do poeta, trazem textos que em muito se aproximam de diversas obras tipicamente modernistas, como os poemas-piada. O poeta também não vivenciou os horrores da guerra como os encabeçadores da vanguarda surrealista, mas isso não o impediu de, a partir das informações do mundo que lhe chegavam, compreender o que se passava em seu tempo histórico. Assim sendo, podemos dizer que, apesar de não haver militado por qualquer corrente estética, Murilo Mendes estabelece diálogos com algumas delas e as incorpora em seu próprio fazer poético, fato que já foi bastante notado e já é bem discutido em sua fortuna crítica, e que, dentre esses tijolos que constroem a sua obra, sem sombra de dúvida e de forma basilar, se encontra o surrealismo.

3.5. Escrita desautomática

“O poeta deve tirar partido do sonho
como elemento subsidiário”
(*O discípulo de Emaús*, p. 876).

Para melhor pensarmos a respeito do modo como a obra muriliana incorpora o surrealismo, é preciso também ter em vista a noção de escrita automática proposta por Breton

e a maneira como a poesia de Murilo Mendes lida com ela, ou seja, em quais pontos converge com ela e em quais dela se distancia.

Nesse quesito é importante notar o quanto os textos poéticos murilianos adotam em sua composição elementos das artes plásticas. Tal observação não é nenhuma novidade. O próprio poeta deixa isso claro até mesmo em uma parcela de sua obra que exerceu enquanto crítico de arte. Isso sem mencionar seus textos poéticos que fazem algum tipo de referência a obras de artistas plásticos²⁶, como o próprio Ismael Nery. A importância de trazer isso para o debate se deve ao fato de uma relação peculiar ter se estabelecido entre a escrita automática descrita no manifesto de Breton e a prática da pintura surrealista. As diferenças materiais entre as duas linguagens exigiram métodos distintos de composição. Sobre isso nos fala Bradley:

A parafernália da pintura a óleo, um processo de natureza trabalhosa, tendia a dificultar a espontaneidade do impulso [...] Os pintores surrealistas tiveram de buscar um outro caminho para o maravilhoso [...] Buscaram então métodos para provocar um curto-circuito no aparato racional da mente, criando imagens visuais que fossem geradas em algum lugar além da vontade do artista, como as da escrita e do desenho automáticos. Um dos métodos era permitir que o acaso ou os procedimentos em colaboração originassem as imagens. O artista, dessa forma, não estaria fazendo qualquer escolha consciente quanto à aparência ou ao tema da pintura até que ela já estivesse em andamento (BRADLEY, 2001, p. 21-22).

Havia, nesse procedimento, uma mistura muito mais equilibrada entre espontaneidade e técnica. Na etapa inicial do processo laboral do artista predominava o automatismo, o qual servia como uma espécie de esboço para o desenvolvimento da obra. Na etapa seguinte ao momento impulsivo, o espontaneísmo necessariamente ia cedendo espaço à técnica e à razão, ainda que fosse uma razão submetida a uma estética que buscava executar formalmente um procedimento irracional e que se originava dele.

Percebemos que essa relação do automatismo psíquico e o acaso com o método submetido a uma técnica mais rigorosa, adotada por pintores surrealistas devido a uma necessidade específica de expressão de sua linguagem artística, seja muito mais próxima da maneira como o surrealismo surge nos entremeios da obra poética de Murilo Mendes, constituindo uma parte sua fundamental, a qual se distingue da produção literária brasileira

²⁶ Alguns poemas murilianos chegam às raias de se confundir com a própria atividade crítica. No livro *Convergência*, de 1970, há uma seção intitulada “Grafitos”, composta por esse tipo de poema, que contém alguns textos dedicados a artistas plásticos, como são os casos de “Grafito para Casimir Malevitch” (p. 658-659), “Grafito para Hokusai” (p. 646), “Grafito para Paolo Uccello” (p. 650-651), “Grafito para Giuseppe Capogrossi” (p. 655-656) e “Grafito para Ettore Colla” (p. 656-657).

que lhe foi contemporânea²⁷ e, assim, dá forma à dicção do poeta. Apesar do distanciamento que, como já dissemos, Murilo Mendes mantém da proposta inicial de Breton, que inclui o automatismo psíquico puro na composição das obras de arte, isso não pode ser utilizado para justificar a posição de que as imagens mais absurdas da estética da poesia muriliana nada tem de surrealistas, uma vez que os próprios pintores surrealistas já tinham de contornar a proposta de total automatismo do manifesto.

Essa observação da relação da escrita automática surrealista com a poesia de Murilo Mendes já foi, inclusive, esboçada por Raimundo Carvalho, que enxerga na obra do poeta um distanciamento do automatismo acompanhado de uma aproximação formal com a pintura surrealista. Relembrando o que já foi dito aqui, o autor divide a obra do poeta mineiro em três faces distintas, que também convergem entre si. Essas faces são a antropofágica, a surrealista e a construtivista. Sobre a segunda, Carvalho afirma que

o surrealismo em Murilo Mendes se despe de qualquer artifício convencional e é pouco afeito à técnica do automatismo psíquico, estando mais próximo da experiência pictórica de Giorgio de Chirico e Max Ernst, nos quais se inspirou direta ou indiretamente para compor poemas de atmosfera onírica, onde uma subjetividade dilacerada deseja sensualmente iluminar-se. Esta face é bastante desenvolvida e integra grande parte da obra muriliana, de *Poemas a Sonetos Brancos* (CARVALHO, 2001, p. 13).

Indo um pouco mais além dos apontamentos de Carvalho, acreditamos que isso que o crítico chama de face surrealista da obra muriliana se expande também com bastante destaque no que ele chama de face construtivista, na qual a obra, segundo o crítico, daria um salto qualitativo, caindo mais em cheio no terreno da objetividade.

Ao nosso ver, ainda que a escrita automática, tal como Breton a descreveu, muito provavelmente não tenha sido adotada no método de composição de Murilo Mendes, pode ter deixado, devido ao próprio resultado estético que propicia e à sua ligação com os fundamentos do surrealismo, a sua marca na poesia muriliana. Consideremos as seguintes observações de Bradley:

A escrita automática libera as palavras de seu uso convencional. Como nos jogos de associação de ideias, é a aparência e a sonoridade de uma palavra o que determina a escolha de outra. Os artistas plásticos surrealistas empregavam essa característica da escrita automática e da fala para poder

²⁷ Isso mesmo considerando, como já visto no começo desta seção nas observações de José Paulo Paes, a produção de Jorge de Lima, que, apesar de conter marcas da passagem do surrealismo, este não chega a espalhar suas raízes nos textos do poeta alagoano, que substitui o pendor ao automatismo psíquico, ou sua simulação, pelo “empenho doutrinário” e pelo “nexo discursivo”.

criar imagens automaticamente, desligando a mancha de seus usos normalmente descritivos ou denotativos (BRADLEY, 2001, p. 25).

Esse tipo de associação entre as palavras, que tem como determinante suas aparência e sonoridade, também não são estranhas à obra poética muriliana. Muito pelo contrário, podem ser encontradas, principalmente, nas obras que Carvalho classifica como pertencentes à face construtivista. O livro mais emblemático dessa face, segundo o próprio crítico, é o *Convergência*, cuja publicação data de 1970. A maior pendência à objetividade, apontada por Carvalho, vem acompanhada das associações de que fala Bradley: as palavras vão ecoando e evocando umas às outras através de sua sonoridade e em alguns casos, até mesmo, de sua aparência. Vejamos como esse fenômeno se configura no poema “Urso e Úrsula”, do mencionado livro:

As garras maiúsculas do urso.
 As gangorras da maiúscula.
 As piorras da maiúscula.
 O teatro branco e preto do urso.

As ursadas de Úrsula.
 As pernas maiúsculas de Úrsula.
 Os subterrâneos de Úrsula.
 A plástica da Úrsula maior.

Maiuscular, Ursular.
 Ursularmaiorar, Ursularmajorar.

•

As estrelas da URSSA.
 Os martelos e foices da URSSA.
 As aeronaves da URSSA.
 As galas e galáxias da URSSA.

•

O maior do menor. O menor do maior (“Urso e Úrsula”, 1970, p. 733).

O poema toma primeiramente como critério para a sua construção o som das palavras. Assim, ecoando umas nas outras, as palavras vão compondo a estrutura do poema e estabelecendo os sentidos que vão surgindo como um aspecto secundário. “As garras maiúsculas do urso” não encontram dificuldade, dessa forma, para se transformarem nas

“gangorras da maiúscula” e nas “piorras da maiúscula”. Nota-se que o aspecto ameaçador do primeiro verso dá lugar ao lúdico no segundo e no terceiro, as garras dão lugar às gangorras e às piorras. A segunda estrofe substitui o urso por Úrsula, da qual os versos destacam “a ursada”, “as pernas maiúsculas”, “os subterrâneos” e “a plástica”, atingindo mais um outro campo semântico no final com “Úrsula maior”, remetendo à constelação parônima. Em seguida vemos uma estrofe formada por neologismos que transformam substantivos em verbos, fundindo palavra e ação (“Maiuscular, Ursular / Ursularmaiorar, Ursularmajorar”). A estrofe seguinte toma como critério na seleção não somente o som, mas a grafia. “Urso e Úrsula” dessa vez dão lugar a “URSSA”, numa clara referência à sigla da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a nação que resultou da revolução russa de 1917 e que mais tarde burocratizou-se.

Sabe-se que a Rússia pré-revolução, uma economia semifeudal, era um país extremamente pobre e atrasado, principalmente em comparação com as grandes potências capitalistas do início do século XX. No entanto, os rumos que o país tomou após a revolução permitiram-lhe competir em termos de avanço material e tecnológico com a principal potência capitalista, os EUA, o que levou à corrida espacial e ao período conhecido como Guerra Fria. Trazendo a simbologia e a força histórica e material, mesmo diante de inúmeras adversidades, da URSS e esses fatos históricos para a estrutura do poema, sintetizando-os, mas sem perder de vista o critério do som e da grafia das palavras, o eu-lírico destaca nessa estrofe “as estrelas”, “os martelos e as foices”, “as astronaves” e “as galas e as galáxias” da “URSSA”, animal cuja força se confunde com a da nação regida pelo estado operário. Fazendo referência ao tipo de relação que se estabelece entre os elementos presentes nos versos, como entre o urso e a mulher e entre a mulher e a constelação, ao processo histórico que culminou na URSS e, o que é mais importante, ao seu próprio método de estruturação verbal, o poema finaliza da seguinte forma: “O maior do menor. O menor do maior”. Sonoridade e aparência das palavras como critério de composição estética permitem uma força intensa de condensação de sentidos e a escrita ganha ares de dinamismo do inconsciente, já que sons e imagens vão suscitando outros sons e imagens semelhantes, de maneira aparentemente desenfreada.

Isso possivelmente também está relacionado a uma outra “divisão” dentro do movimento surrealista, porém dessa vez não entre escritores e pintores, mas no meio dos próprios pintores.

Em final dos anos 20, houve um tipo de mudança nos rumos da pintura surrealista que coincidiu, inclusive, com a chegada de Dalí a Paris. A busca por uma prática pictórica o mais automática possível foi cedendo espaço para a preocupação em construir esteticamente a ambiência do inconsciente. Há aí uma diferença sutil em relação à perspectiva mais tendente ao automatismo que predominava anteriormente. Pouco antes do início dos anos 30 a busca pelo automatismo psíquico em pintura já havia mostrado toda sua potencialidade, ao menos essa era a impressão geral, o que fez com que os pintores surrealistas fossem ao encontro de uma nova forma de expressão que, sem negar o interesse pelo inconsciente e toda sua potencialidade estética ainda por revelar-se, se não podemos dizer que rejeitava, ao menos, superava os métodos de composição que ainda se apegavam à proposta do automatismo como maneira de trabalhar com o inconsciente.

Essa negação de qualquer compromisso com o automatismo, entretanto, não vem acompanhada de um desinteresse pelo inconsciente, mas, bem diferente disso, está diretamente associada a um processo que dá forma a um modo de expressão que vai se debruçar sobre o onírico e as formas de representá-lo, ou de executá-lo, pictoricamente.

Na pintura automática, supunha-se que as justaposições inesperadas da imagem surrealista se fixassem na tela de maneira natural e espontânea. Na *pintura de sonhos* a imagem era conscientemente escolhida e pintada com realismo. A fim de “fotografar” imagens da “irracionalidade concreta”, sugestivas de um estado onírico, os pintores mais próximos dessa fase do surrealismo – Dalí, Magritte, Tanguy e Ernst – recorreram a uma técnica de pintura bastante minuciosa [...] As pinturas de sonhos baseiam seus efeitos na justaposição, para apresentar objetos com certo ilusionismo alucinatório, ou de maneira imediatamente reconhecível, pelo menos (BRADLEY, 2001, p. 33, o grifo é nosso).

Esse que podemos chamar de segundo momento do surrealismo em pintura (embora com uma certa ressalva, já que alguns indícios seus podiam ser encontrados desde muito antes) trouxe de maneira mais, por assim dizer, consciente o delineamento do inconsciente e, por conseguinte, uma maior preocupação com a técnica artística.

É certo que a história do surrealismo é perpassada por tentativas das mais diversas, em diferentes linguagens artísticas, de explicá-lo ou, sendo mais justo com as propostas do movimento, de efetivá-lo enquanto prática transformadora. Porém, para melhor embasar nossa argumentação e ajudar a esclarecer a nossa perspectiva sobre a relação da poesia de Murilo Mendes com o surrealismo, precisamos trazer uma definição mais precisa do que se entende aqui a respeito da prática surrealista. Nesse ponto, ficamos com a definição que Michael Löwy esboça do movimento a partir de reflexões que, antes de tudo, levam em consideração o que lhe há de essencial, seguindo ainda a concepção de essência não como o que se encontra

fora e distante da matéria, do concreto, mas aquilo que lhe há de mais entranhado, já que, para identificá-la, temos de tomar como ponto de partida o que pode ser verificável objetivamente.

Afirma Löwy o seguinte:

Com excessiva frequência, reduziu-se o surrealismo a pinturas, esculturas ou coletâneas de poemas. Ele inclui todas estas manifestações, mas é, em última instância, algo indefinível, que escapa a racionalizações de leiloeiros oficiais, de colecionadores, de arquivistas, de entomólogos. O surrealismo é sobretudo, e antes de tudo, um certo *estado de espírito*. Um estado de insubmissão, de negatividade, de revolta, que retira sua força positiva erótica e poética das profundezas cristalinas do inconsciente, dos abismos insones do desejo, dos poços mágicos do princípio do prazer, das músicas incandescentes da imaginação (LÖWY, 2002, p. 10, o grifo é do autor).

É esse estado de espírito de que fala Löwy que perpassa a obra poética muriliana em diferentes níveis e em diferentes períodos. Pensar o surrealismo sob esse prisma também permite constatá-lo de maneira mais evidente na poesia de Murilo Mendes, que, tal como o movimento francês, encerra um ímpeto intenso de negatividade diante dos horrores da realidade da modernidade capitalista e se propõe, enquanto instância estética, a fazer de si um monumento ativo na elaboração da nova humanidade, elencando um conjunto de elementos que devem servir hoje para a construção do ser humano e do mundo de amanhã, o que é um objetivo visionário.

4 MURILO E O ESSENCIALISMO

“Ele pensa desligado do tempo,
As formas futuras dormem nos seus olhos”
 (“Saudação a Ismael Nery”, 1930, p. 115).

Um fato biográfico digno de nota e que a fortuna crítica de Murilo Mendes já estabeleceu como imprescindível para a compreensão da formação artística do poeta, é a amizade do autor com o artista Ismael Nery, a qual durou apenas treze anos, de 1921, quando ambos se conheceram no local de trabalho, o Ministério da Fazenda no Rio de Janeiro, a 1934, quando da morte prematura de Nery aos 33 anos. A relação de amizade entre os dois artistas foi um fator decisivo para a formação intelectual e artística de Murilo Mendes e até mesmo do próprio Nery. A importância dessa amizade se evidencia ainda mais depois da morte de Nery, que resulta na conversão de Murilo Mendes ao catolicismo, embora este não se apresente na poesia muriliana com uma feição tradicional. A presença de Nery na vida e na poesia de Murilo Mendes foi traduzida por Mário de Andrade da seguinte forma:

Depois do livro de estreia, com alguma inquietação, vi MM soçobrar no jogo-de-espírito e na própria piada, com os seus romances cômicos inspirados na história do Brasil [...] O que fixou MM, a meu ver, foi a religião, que ele herdou desse amigo tirânico que foi Ismael Néri. A religião, dando valor ao tempo e organizando a eternidade, colocou o poeta dentro do alto espiritualismo da sua poesia (ANDRADE, 2003, p. 33).

Ainda que com certa incompreensão da real dimensão do tratamento dado à religiosidade pela poesia de Murilo Mendes, Mário de Andrade ressalta algo importante: a religião como um elemento estético decisivo para a obra muriliana. Essa incompreensão vem do juízo que Mário de Andrade faz da religiosidade do colega de ofício, acusando seu catolicismo de falta de alcance universal. Essa, segundo Mário de Andrade, insuficiência da fé da poesia muriliana ocorre por conta de sua indissociabilidade em relação à banalidade do cotidiano do mundo moderno.

E aqui sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de MM, a sua falta de... universalidade. Tenho a certeza que este católico se deseja perfeitamente ortodoxo. Por outro lado, não esqueço que se pode ser católico e falar inglês ou jogar nas corridas. Mas o “regionalismo” da religião de MM está que, dentro dela, Nossa senhora é que fala inglês e o próprio Jeová joga nas corridas. Quero dizer: a atitude desenvolta que o poeta usa em seus poemas pra com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o Catolicismo, que se quer universal por definição (ANDRADE, 2003, p. 33-34).

Isso explica por que os elementos referentes à crença religiosa, em Murilo Mendes, aparecem não raras vezes contrapostos a termos que remetem ao mundo material. Os anjos verdes e grandes, do poema “Anjos Maus”, e o corpo de Berenice ligando o céu e a terra, de “O amor e o cosmo”, são exemplos disso. Esse procedimento funciona, mais uma vez, como elemento formador de uma estética calcada na dissonância, como vimos na seção 2, retomando os apontamentos de Haroldo de Campos. Então aquilo que Mário de Andrade aponta na poesia muriliana como sendo uma falta, o contraste entre o material e o transcendental, para nós é mais uma forma de expressão da estética dessa poesia profundamente marcada pela ideia de conflito. A universalidade para Murilo Mendes é um conceito importante, mas é compreendida em sua poesia de forma distinta de como é visada pela doutrina católica. Diferente das verdades da religião, “que se querem eternas” afastadas das forças terrenas, os poemas murilianos apresentam um desejo de totalidade atrelado ao ordinário. Seu Deus convive com os automóveis e seus anjos frequentam o dia a dia das fábricas, o que produz um discurso conflituoso, incompatível com a pureza exigida pelo discurso religioso, como percebe Mário de Andrade. Como também vimos nas palavras de Engels na seção 2, dar conta da realidade é considerá-la em seu caráter dinâmico, é abarcar o seu movimento ininterrupto, e entender o caráter contraditório inerente ao próprio movimento. Sendo assim, a realidade material é composta por contradições. “Entre as propriedades inerentes à matéria, a primeira e mais importante é o movimento, concebido não só como um movimento mecânico e matemático, porém ainda mais como impulso, como espírito vital, como tensão” (ENGELS, 2005, p. 14). É esse impulso de que fala Engels que motiva a universalidade muriliana, por revelar um desejo de totalidade imerso nos detalhes da vida e do mundo, ao contrário dos preceitos do catolicismo e do essencialismo, para o qual, segundo Burlamaqui, a abstração do tempo e do espaço são fundamentais para a superação das contradições do real e seu entendimento.

Um dado homem, isolado deante de um facto isolado, só póde perceber a sua verdade relativa: esta verdade relativa podendo ser um erro em relação á verdade absoluta, da qual o homem sente claramente que é separado por condições inevitáveis imperativas e por condições accidentaes e evitaveis (BURLAMAQUI, p. 190).

O essencialismo, ao tentar se desvencilhar das verdades relativas, revela seu objetivo de atingir uma percepção universal que seja condizente com verdades eternas, imutáveis, jamais contaminadas pelas limitações da vida chã. Por isso o tempo e o espaço são encarados como noções a serem superadas pela doutrina. É essa também a perspectiva da fé católica e do cristianismo, que consideram que há verdades anteriores à própria existência material. É,

portanto, por esse viés, que tanto o essencialismo quanto o catolicismo entendem a universalidade, como sendo esta anterior à matéria.

Já a poesia de Murilo Mendes opta por outro caminho. Seu desejo de universalidade não exclui as “modas temporárias”, ou seja, se insere fatalmente na dinâmica do cotidiano. Entende que o tempo e o espaço são imprescindíveis para uma visão total. Seu olhar, perscrutador, vai a todos os lugares, como acontece no já citado anteriormente “Noturno resumido”:

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho

O olhar do eu-lírico percorre os cantos, as coisas e os seres e vê, em tudo, movimento, de modo que nada adquire forma estática. Tudo parece ser, também, outra coisa. Sua noite é bruta e seu olhar transcende o tempo e o espaço sem abandoná-los, mas imergindo neles. Isso é o real em sua totalidade para o visionário. Não basta captar o imediatismo das imagens. É preciso ver as coisas em transição, em movimento, como reza a dialética e seu entendimento da realidade. Não basta abolir tempo e espaço para atingir o universal. É preciso, pelo contrário, levar consigo tais noções para uma devida compreensão do real, governado por elas. Esse aspecto da poesia muriliana não é um indício de falta de universalidade, como defende Mário de Andrade. É justamente essa perspectiva, que aqui identificamos como a dialética do visionário, que vai lhe atribuir um caráter universal, consequência do seu desejo de totalidade.

Estamos fazendo uma análise generalizante da poesia de Murilo Mendes, o que pode soar um tanto problemático, principalmente se considerarmos que estamos falando de uma obra que vai do final dos anos 1920, com *Poemas*, até 1970, com a publicação de *Convergência*, sua última obra poética publicada em vida. Isso sem mencionar um sem número de obras póstumas. Fora isso, ainda estamos falando a respeito de uma obra extremamente complexa e lotada de intertextualidade, sendo Murilo Mendes, talvez, um dos autores brasileiros que melhor incorporaram em seus textos a proposta antropofágica do manifesto de Oswald de Andrade, levando-a ao limite em diversos momentos, como aqueles em que dialoga com o surrealismo e até casos mais óbvios como os murilogramas e os grafitos do seu livro *Convergência*, em que apresenta vários poemas escritos “à maneira de”, fazendo referência a outros artistas, sendo poetas, artistas plásticos ou músicos. Então parece um tanto temerário fazer afirmações genéricas a respeito do conjunto da obra muriliana, a qual já se apresenta como um ponto de convergência entre teorias, expressões estéticas,

imagens e ritmos os mais diversos. No entanto, esse grau de intertextualidade alcançado pelo signo poético muriliano não impossibilita que haja recursos estéticos frequentes no todo da obra. É tendo em vista essa regularidade que entendemos a possibilidade de uma perspectiva mais abrangente da obra muriliana, ainda que seja uma abrangência cujas partes interagem de forma não estanque.

É sob essa ótica, e associando a poesia muriliana às artes plásticas, que Raimundo Carvalho reconhece em Murilo Mendes o que chama de três *faces* distintas, que formam o conjunto de sua obra poética. São estas faces a antropofágica, a surrealista e a construtivista. Segundo Carvalho, é muito mais importante a identificação da obra em faces, o que suscita a ideia de uma simultaneidade, do que a tentativa de apreensão do conjunto da obra em *fases* distintas. Para o autor, nessa poesia

distinguem-se claramente três faces que interagem sem quebra de continuidade dentro desta obra que é um conjunto orgânico, cujas partes se comunicam, se refletem, num diálogo intertextual, em que a preocupação central é a linguagem [...] O vai-e-vem do signo poético muriliano revela a inquietude de alguém sempre indisposto a acomodações (CARVALHO, 2001, p. 12).

Parece, desse modo, que tomar o todo dessa obra e identificar suas principais características não compromete imediatamente a análise, ficando isso somente a cargo de qual característica está sendo discutida. Mesmo que possamos encontrar mais uma face do que as outras em determinado período da obra, não quer dizer que as outras faces estejam de todo apagadas. Não é preciso muito esforço para perceber que há a força de um jogo contraditório também nesses pressupostos enunciados por Carvalho. Uma contradição composta por partes conflitantes que se complementam.

Assim, mais uma vez, percebe-se que a obra poética muriliana se fundamenta, esteticamente, no jogo recorrente com as contradições. Porém, essas contradições também vêm acompanhadas de certo senso de unidade. Trata-se, portanto, da complexa relação entre contradição e unidade sobre a qual a dialética herdeira de Hegel se debruça.

4.1 O Essencialismo

“Minha forma
vive dando tapas na minha essência”
 (“O poeta nocaute”, 1941, p. 242).

Pode-se dizer que é incontornável, para uma boa compreensão da obra poética de Murilo Mendes, a consideração da filosofia essencialista, tal qual elaborada por seu amigo e também parceiro de produção artística, o poeta, filósofo e desenhista Ismael Nery, e a relação

entre essa filosofia e a poesia muriliana. Some-se a isso o fato de que, para uma leitura mais responsável, inclusive levando em conta os avanços e as contribuições de toda uma gama de textos dedicados à teoria da literatura, não podemos prescindir, diante de uma tentativa de abarcar os pontos fundamentais nos escritos literários, do exame sempre enriquecedor dos fatores chamados extraliterários, isto é, que não surgem a partir do plano formal do texto, mas que passam a compor, posteriormente ao procedimento artístico, sua estrutura.

Para um melhor entendimento do problema que está colocado a partir de então, é necessário fazer uma exposição das premissas da filosofia essencialista de Ismael Nery. E aqui se apresenta uma questão fundamental, que é a do acesso aos pressupostos dessa filosofia. Ismael Nery, ao que parece, não se preocupou em deixar para a posteridade os princípios norteadores de sua filosofia de forma bem delineada, o que dificulta tanto o processo de seu apanhado quanto uma análise mais profunda desses princípios. Por isso utilizamos aqui, como principais meios de acesso ao essencialismo neryano, o livro *Recordações de Ismael Nery*, de Murilo Mendes, e o artigo “Abstração do tempo e do espaço”, de Jorge Burlamaqui. Ficamos sabendo, inclusive, pelos apontamentos de Murilo Mendes em seus escritos sobre o amigo, que essa dificuldade de se chegar ao pensamento de Nery se deve também ao fato de o próprio artista plástico muitas vezes agir com algum desleixo em relação à própria obra.

Muitas vezes interpelei-o a respeito da transmissão de suas ideias estéticas, filosóficas e religiosas. [...] Ismael invariavelmente me respondia que não havia nenhuma importância nisso; e – textualmente – “que se suas ideias eram verdadeiras, haveriam de se transmitir na sucessão das idades, não importando que aparecessem com o nome dele ou de outro” (MENDES, 1996, p. 34-35).

Então, devido a esse desinteresse de Nery pela permanência e pela divulgação da própria obra, o acesso à sua teoria filosófica fica limitado às observações e memórias de seu amigo poeta e do artigo de Burlamaqui publicado na revista *A Ordem*.

Na série de textos escritos por Murilo Mendes, o autor relata sua relação com Ismael Nery, muitas vezes deixando transparecer a influência que essa relação teve sobre a sua própria obra poética. E é, como dissemos, justamente nas exposições que Murilo Mendes faz da teoria essencialista de Nery que buscamos os maiores indícios da filosofia do artista plástico. Eis a nossa maior limitação para a compreensão do pensamento de Ismael Nery e para a análise da presença desse pensamento na obra poética de Murilo Mendes. Para minimizar esse problema e contribuir para a discussão, portanto, achamos conveniente trazer

outras perspectivas de cunho filosófico a respeito dos modos de se considerar e identificar a essência – conceito chave para o essencialismo –, as quais abordaremos mais adiante.

O essencialismo praticado por Nery, identificável em obras suas e descrito por Murilo Mendes nas *Recordações*, é um sistema filosófico com bases religiosas, mais precisamente católicas, mas acima de tudo cristãs, que também busca sua razão de ser na materialidade. Ele encontra basicamente seus fundamentos na identificação de problemas relacionados à vida na modernidade e na necessidade de superá-los, conforme aponta Murilo Mendes:

as teorias políticas são todas feitas dentro da ideia de tempo; basta considerar o que é o tempo e o que é a vida para perceber logo a sua impraticabilidade. O erro dos ângulos só poderá ser anulado com uma volta à raiz. [...] A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma *compreensão total* (p.53, o grifo é nosso).

Desse modo, os problemas e as contradições que se manifestam na realidade só podem ser superados através do processo de abstração do tempo. Não haveria, segundo essa perspectiva, a possibilidade de superação da multiplicidade e da contradição, decorrentes da vida material, no interior dessa mesma vida. O filósofo então recorre a algo externo, ulterior a essa realidade, que possibilitaria o contato com a verdade, com a essência das coisas e dos seres.

A busca pela apreensão da totalidade, pela *compreensão total* dos fenômenos concretos, levou Nery a uma espécie de “fuga estratégica” da realidade material. Essa compreensão só é possível, segundo o artista plástico, considerando-se a dinâmica da própria realidade, sendo insuficiente qualquer abordagem que lhe faça um recorte estático, sem o caráter móvel, que é um elemento seu fundamental. Diante da necessidade, então, de ultrapassar a análise do aspecto momentâneo da vida, faz-se necessária a abstração do tempo, de modo a extrapolar o momento e atingir o nível máximo de percepção da realidade, o nível em que, segundo Nery, se concebe os diversos momentos dessa realidade sem a submissão ao seu caráter dinâmico, não estático.

Tais momentos, em contrapartida, só são apreensíveis para Nery se forem reduzidos no processo de abstração. Os momentos da vida só se desnudam à percepção depois do retorno à essência primordial, à qual só se chega pela abstração, pela superação do tempo, já que este, quando incluso nas vias de percepção da vida, restringe o caráter dinâmico da própria vida, dividindo-a em momentos que passam a ser necessariamente percebidos de formas isoladas umas das outras.

Quanto à intervenção da religião nessa concepção de mundo de Ismael Nery, pode-se dizer que se trata de uma forma de catolicismo embrionário. Segundo o próprio Nery, o essencialismo seria “em última análise uma preparação ao catolicismo” (MENDES, 1996, p. 47). É com base em valores religiosos também que se propõe a abstração do tempo, o que acaba afastando a concepção de essência neryana de determinações históricas e materiais. Para compreendermos esse afastamento de maneira mais evidente, precisamos recorrer a outro trecho das *Recordações*, no qual se delineiam melhor esses pressupostos.

O conceito do bem e do mal não deve estar ligado somente a épocas de nossa vida, isto é, não deve ser intermitente, pois é fácil de calcular que uma série de bens poderá ter como resultado o mal absoluto. Portanto, a ideia de bem e de mal deve ser aplicada a nossa vida integral (eis por que dava Ismael Nery grande valor ao método da abstração do tempo), única maneira de se conceber precisamente quando cometemos o bem ou o mal. Bem, tudo que nos conduz à morte naturalmente, mal, qualquer desconcerto na intensidade ou direção de nosso dinamismo para a morte (p. 48-49).

Vê-se, então, que há um certo distanciamento entre a concepção essencialista de Ismael Nery e qualquer forma de determinar historicamente os rumos da vida humana. Isso já parte, em última instância, de sua concepção de essência, a qual se encontra apoiada numa espécie de separação entre a essência e a materialidade. A essência ganha contornos de ordem espiritual e se separa fatalmente da realidade concreta, passando esta a manifestar apenas ilusão e não contendo nada da essência, concepção semelhante ao que postula, por exemplo, Platão e sua defesa da Ideia e da Verdade. O essencial, ou seja, o verdadeiro, o revelador, só pode ser encontrado fora da ordem telúrica, pois do contrário estará submetido ao tempo, à história, portanto, a concepções variantes de bem e de mal. A abstração do tempo seria então necessária para assegurar a irrevogabilidade daquilo que é tido como bem ou mal, sem o risco de acreditar ser uma “série de bens” aquilo que resultará no “mal absoluto”.

O essencialismo seria, portanto, uma visão que, de uma distância segura, conseguiria abarcar a totalidade do real em toda sua multiplicidade. Portanto, seria precipitado, talvez, afirmar que se trata de uma teoria que, ao firmar seus pressupostos somente no processo de abstração, desconsidera completamente o contato com as forças telúricas (não esqueçamos a proposta quase messiânica de superação dos conflitos do mundo material), assim como também seria um equívoco pensar o essencialismo de Nery como uma vertente filosófica que leva satisfatoriamente em conta as determinações históricas. O que, como viemos apontando, não é. O essencialismo neryano é uma tentativa de compreender os fenômenos da realidade, ainda que sob a luz de uma abstração distante, envolvendo, no processo, a participação do

etéreo e do divino, devido à influência do catolicismo e à necessidade de identificação do bem e do mal, conceitos cujas definições devem ser perenes.

Joana Matos Frias acredita que a relação entre o essencialismo e a poesia muriliana se dá de maneira tão estreita que é na filosofia de Nery que os poemas de Murilo Mendes encontram seus princípios básicos em todos os seus mais de quarenta anos de produção.

O essencialismo constituirá, desde o primeiro livro publicado por Murilo Mendes – Poemas, de 1930 – a *homogênesse* da sua poética, sobredeterminando quatro princípios matriciais: i) a *universalidade* da arte, e, concretamente, da poesia; ii) a definição do artista-poeta como estabelecedor de relações, e, portanto, centro de convergência; iii) o entendimento da obra ou do texto como lugar de conciliação de contrários; e iv) a necessidade de abstracção do espaço e do tempo (FRIAS, 2000, p. 290).

Segundo a autora, o essencialismo perpassa e fundamenta toda a obra poética muriliana, isso partindo das noções por ela enumeradas. No caso do presente estudo, considera-se como sendo parte da estética muriliana os três primeiros princípios citados por Frias: a universalidade, o poeta como centro de convergência e o texto como o lugar onde os contrários se conciliam. Sobre “a necessidade de abstracção do tempo e do espaço”, procedimento-chave do essencialismo, acreditamos que seja justamente o ponto em que a poesia de Murilo Mendes se distancia da filosofia de Nery. Isso porque o poeta mineiro substitui o ímpeto de identificar a essência das coisas e dos seres na abstracção pelo desejo do contato direto e estreito com o mundo. Então a universalidade da poesia muriliana abrange, prioritariamente, a realidade submetida ao tempo e ao espaço, em meio aos quais a figura do poeta/eu lírico funciona como força centrípeta, fazendo convergir os contrários, percebendo a realidade em sua complexidade dinâmica e material, não somente de forma abstrata.

A respeito da abstracção em Murilo Mendes, Frias corrobora com a posição de Raul Antelo:

A abstracção supõe então uma relativa violência, a da hierarquização de elementos, transformados em valores, que se pretende oportunamente abstrair. Como o homem singular só percebe verdades relativas, ficando aquém dos fatos observados, ‘o progresso do homem cresce com a rapidez com que os espaços são absorvidos e as distâncias eliminadas’. Outro tanto se verifica com o tempo já que o estudo do passado prolifera em abismo se verificamos, no presente, a existência de valores simultâneos e contraditórios, o que nos mostra aliás que o passado, não tendo cessado de passar, ainda atua e, portanto, é atual ou presente e que, além disso, irrealizado como circunstância, esse tempo se abre à realização futura da utopia que, a rigor, é passado resgatado.” (ANTELO, 1997, p. 29-30).

Essa violência relativa de que fala Antelo, que é proposta do essencialismo superar através da abstracção, é fundamental para o choque de contrários da poesia muriliana. O efeito

contrastante dos versos de Murilo Mendes pressupõe a relação de relativa violência entre os elementos que os compõem. Tal relação é fundamental para que se estabeleça a concórdia discordante típica do poeta, à qual também se ligam “os valores simultâneos e contraditórios”, que coexistem no âmbito do poema e constituem as bases do poema muriliano típico. Por isso entendemos que, no que se refere à abstração do tempo e do espaço, a poesia de Murilo Mendes e o essencialismo seguem por caminhos diferentes. Este evita o múltiplo e o contraditório enquanto aquela faz desses dois conceitos aspectos basilares de sua composição.

Para auxiliar o entendimento da relação entre o essencialismo de Ismael Nery e a obra poética de muriliana, vejamos o poema “Xodó”:

O Cruzeiro do Sul não tira o pé do lugar
enquanto os dois namorados não descolam do portão
As formas futuras esperam pacientemente no fundo dos corpos
porque eles evoluem em sentido vertical
misturando os cabelos e as respirações.

O cheiro dos jasmims bate no nariz dos dois cutuba
mas eles não sentem nada
e ficam ali a noite inteira bobos ao ar livre matutando. (“Xodó”, 1930, p. 89)

Vemos, inicialmente, um paralelismo temporal (presente na conjunção “enquanto”) que se estabelece entre as imagens do casal no portão e a constelação do Cruzeiro do Sul. No primeiro verso, a constelação já ganha contornos mais terrenos quando o seu predicado, com ar de naturalidade, afirma que “não tira o pé do lugar”, expressão que já traz uma concepção mais terrena e que é intensificada pelo fato de se tratar também de uma expressão de uso coloquial, o que contrasta diretamente com o campo semântico inaugurado pela constelação. Algo que possui características celestiais vai se tornando mais palpável. Temos então o elevado, o universal, aproximando-se do corriqueiro, do banal.

A impressão de paralelismo surge no segundo verso, que já começa com a conjunção “enquanto”, dando entrada para a imagem dos “dois namorados” que “não descolam do portão”. A conjunção estabelece a relação de paralelismo temporal e divide as imagens: a constelação estagnada e o casal no portão. Porém, há uma ambiguidade na utilização da conjunção nesse verso: ela pode significar tanto uma mera coincidência, ao relatar dois fatos que ocorrem simultaneamente, quanto pode compor uma relação de causalidade, ao sugerir que o fato de os namorados não descolarem do portão é o que motiva a estagnação do Cruzeiro do Sul, como se o amor dos namorados abolisse o tempo (“O Cruzeiro do Sul não tira o pé do lugar / enquanto os dois namorados não descolam do portão”). Nesse segundo

caso, o paralelismo fica comprometido, uma vez que a relação caminha mais no sentido de uma aproximação e possível fusão entre as imagens.

O terceiro verso entra de maneira mais evidente na questão temporal através das “formas futuras”, as quais também suscitam, semanticamente, em seu predicado, o discurso biológico, pois essas formas “esperam pacientemente no fundo dos corpos”. O poema então passa do mais geral, representado pela constelação, para o mais pontual, a nível embrionário, nessas formas entranhadas nos corpos dos namorados. A flexão verbal predominantemente no tempo presente é outra característica importante nesse poema (também o é na obra poética muriliana em geral). O tempo presente fortalece a ideia de fusão esboçada nos versos anteriores. Ele aproxima as imagens e os fatos representados.

O poema prossegue construindo de forma tangencial a presença do campo semântico das ciências biológicas, ao trazer a evolução como um fato para os corpos nos quais esperam as formas futuras (“As formas futuras esperam pacientemente no fundo dos corpos / porque eles evoluem em sentido vertical”). O discurso mantém-se num nível terreno e segue num movimento descendente que começou com a constelação do Cruzeiro do Sul e chegou, num alcance mais chão, até os corpos dos namorados, um movimento descendente apesar do sentido ascendente que a evolução vertical dos corpos parece sugerir. No entanto, no quarto verso, o eu lírico executa uma inversão desse movimento, dando um “sentido vertical” aos corpos, que evoluem, ou seja, adotam uma dinâmica ascendente em contraposição ao procedimento descendente da constelação. Do conflito entre os movimentos das duas imagens surge um procedimento de intersecção, como se tanto o Cruzeiro do Sul quanto os namorados caminhassem para uma fusão entre ambos, o que se confirma no último verso citado, no qual os corpos misturam “os cabelos e as respirações”. A contraposição inicial vai dando lugar a uma espécie de fusão entre as imagens, fusão essa que conclui a primeira estrofe “misturando os cabelos e as respirações”. Imagens e sensações se fundem, o que culmina, na última estrofe, no torpor dos dois “cutuba”, que “não sentem nada / e ficam ali a noite inteira bobos ao ar livre matutando”. O poema se constrói como um espaço de intersecção entre imagens e sensações conflitantes, mas cuja união se apoia em um estado de torpor quase onírico.

Vejamos agora o seguinte poema:

Sou o tipo acabado do sujeito
que não arranja nada nesta vida.

Gosto de cinco Marias nesta vida.
A primeira tinha uma pinta na cara,
eu adorava aquela pinta.
Maria do Rosário jurava pela alma da mãe dela

que só havia de casar comigo.
 Um belo dia apareceu um tenente
 que usava polainas e dançava com muito garbo.
 Foi a conta:
 ela fugiu pra São Paulo com o tenente
 e me deixou na mão.

A segunda,
 Maria do Carmo,
 era uma pequena dos bons tempos
 que a gente conversava no portão de noite,
 romântica de olhos pretos não gostava de bailes.
 Aquela sim,
 mas apanhou um resfriado de tanto conversar comigo no portão
 e bateu a bota.

Lá está num cemitério em Belorizonte
 onde tem muita paisagem.

As três Marias restantes estão no céu. (“Endereço das Cinco Marias”, 1930, p. 91-92)

Como ocorre no poema “Xodó”, em “Endereço das Cinco Marias”, também há uma aproximação entre duas instâncias distintas da realidade. O eu lírico refere-se às “Marias” de sua vida, descrevendo-as, de maneira convencional, como mulheres no sentido físico, ressaltando características físicas e estabelecendo uma relação carnal com os objetos do poema (“tinha uma pinta na cara” e “era uma pequena dos bons tempos”). Esse tipo de relação entre o eu lírico e as mulheres descritas se contrapõe ao nome delas, que já se encontra no título e o qual evoca, resgatando o mito bíblico, santidade e castidade.

Assim, tem-se o divino, suscitado lexicalmente pelas Marias, e o profano, que as predica numa perspectiva material, compondo, cada uma delas, uma imagem que funciona como um recorte da banalidade cotidiana. A escolha lexical das Marias e a descrição referente a ambas unem o sagrado e o profano, o divino e o humano, nos mesmos versos. E aqui mais uma vez se opera a ideia de fusão entre elementos díspares, como vimos no poema anterior e como é frequente na obra muriliana.

Porém, essa junção na imagética e no *logos* do poema não acaba por aí. É em seu último verso que ocorre a introdução de uma outra perspectiva, talvez a que mais se sobressaia em todo o poema. Isto porque o verso encerra introduzindo um elemento novo, que não compunha o jogo de imagens e ideias que constroem o poema desde o primeiro verso: no último instante surge uma visão cósmica. As três Marias restantes não são como as duas anteriores, ao menos não convencionalmente, mas o eu lírico as trata como tal. Ao completar as suas lembranças das Marias, antes namoradas e agora estrelas, o eu lírico equipara as mulheres de sua vida à constelação. Então estamos diante não só da presença do cosmos, mas

também de um contato estreito e íntimo com ele, um contato que beira o carnal, já que todas as Marias, inclusive as três da constelação, agora se encontram igualmente inacessíveis para o eu lírico, pois são todas memória. Levanta-se assim, paralelamente, a possibilidade de ter havido em outra época um contato mais estreito entre o próprio eu lírico e a constelação, uma época em que ambos, talvez, partilhavam uma mesma matéria.

Em “Cantiga de Malazarte”, poema, como “Xodó” e “Endereço das cinco Marias”, também presente no primeiro livro do poeta, o eu lírico potencializa a aproximação entre elementos diversos da realidade através do seu olhar perscrutador e abrangente e o autor já demonstra bastante lucidez quanto ao seu *modus operandi* poético.

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
 ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
 Não desprezo nada que tenha visto,
 todas as coisas se gravam pra sempre na minha cachola.
 Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,
 destelho as casas penduradas na terra,
 tiro o cheiro dos corpos das meninas sonhando.
 Desloco as consciências,
 a rua estala com os meu passos,
 e ando nos quatro cantos da vida.
 Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,
 não posso amar ninguém porque sou o amor,
 tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos
 e a pedir desculpas ao mendigo.
 Sou o espírito que assiste à Criação
 E que bole em todas as almas que encontra.
 Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo
 Nada me fixa nos caminhos do mundo. (“Cantiga de Malazarte”, 1930, p. 97)

O poema descreve, basicamente, a maneira como o eu lírico muriliano se relaciona com as coisas e os seres, ao menos em grande parte da obra do poeta. O eu poético, que se define como “o olhar que penetra nas camadas do mundo” (primeiro verso) e que “não despreza nada que tenha visto” (terceiro verso), é o mesmo que não se deixa fixar “nos caminhos do mundo” (último verso). A sua ânsia por alcançar todas as partes e manter estreitos laços com a realidade material o impede de apreender essa realidade de maneira estática. O poema se dá conta da complexidade do real e, ao aproximar-se intrinsecamente dele, põe-se “múltiplo, desarticulado” (penúltimo verso). A presença de dois dos sentidos – visão e tato (“Eu sou o olhar” e “Toco nas flores”) – possibilita o acesso do eu-lírico aos seres e às coisas, mas também o permite ir para além do real imediato, penetrando nas camadas do mundo e tocando, não só nas flores, mas “nas almas, nos sons, nos movimentos”. Os quatro substantivos (flores, almas, sons e movimentos), funcionando como objetos indiretos, de um mesmo verbo, são percebidos, dessa forma, de modo semelhante, o que realça o contraste no

plano imagético do poema, por sua vez, potencializado pelos distintos campos semânticos de cada substantivo. Flores, almas, sons, movimentos: tudo é palpável pelo eu lírico. Esse recurso do poema torna importante retomar a noção de dissonância imagética, formulada por Haroldo de Campos, que diz que o efeito contrastante das imagens é ressaltado pela estrutura casual da ordenação frasal (“Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos”). É a mesma noção que se faz presente em versos como “Desloco as consciências”, que liga uma ação referente a espaço a um substantivo abstrato, e que explica o fato de esse olhar que abrange o mundo também ser o “espírito que assiste à Criação / e que bole em todas as almas que encontra”. A poesia muriliana percorre todos os níveis da existência.

Esses poemas – “Xodó”, “Endereço das cinco Marias” e “Cantiga de Malazarte” –, retirados do primeiro livro de poesia de Murilo Mendes, trazem indícios de determinados pressupostos do essencialismo já nas produções iniciais do poeta, tanto na temática quanto na estrutura dos textos. Nos três fragmentos está presente uma ideia que, de certa forma, também se encontra nos fundamentos do essencialismo, que é a eliminação da distância entre elementos distintos, semântica e imageticamente, considerando que o essencialismo se propõe a dar conta da totalidade do real, ainda que de uma maneira muito alheia a esse real.

Lembremos, nessa etapa do nosso estudo, das regras essencialistas de suspensão do tempo e de busca pela unidade das coisas através de sua essência, o que ocorreria como resultado da necessidade de se atingir um estágio da existência no qual não haveria a fragmentação dos seres e das coisas decorrida do avanço histórico e das transformações constantes da realidade. Como se tudo tivesse de retornar a um estado original, primário, exterior e anterior à matéria.

4.2 A essência

“O poema obscuro dorme na pedra:
‘Levanta-te, toma essência, corpo’”
(“A criação e o criador”, 1944, p. 337).

Para avançar na compreensão do essencialismo, é necessário fazer um estudo da concepção de essência, abordando algumas perspectivas que venham auxiliar tanto o processo de compreensão do essencialismo de Nery quanto a identificação do essencialismo na obra de Murilo Mendes, ou, em outras palavras, o modo como tal teoria se configura na obra muriliana.

Já comentamos a respeito da precariedade das informações sobre a filosofia neryana, uma vez que seu próprio elaborador não se dedicou a sistematizá-la e divulgá-la de maneira a

dar-lhe um maior alcance. Devido a esse problema, serão utilizadas aqui algumas noções de essência oriundas de outras vertentes filosóficas, com o objetivo de complementar o presente estudo sobre o essencialismo, o que, obviamente, passa pela devida compreensão da concepção de essência que esse pensamento postula.

Esse procedimento adotado aqui é importante devido à diferença que existe entre a concepção de essência defendida por Nery em sua filosofia e aquela presente na obra poética de Murilo Mendes, ainda que esta vá buscar no essencialismo muito de seu material, tanto para seu conteúdo quanto para a composição de sua forma.

4.2.1 Idealismo e materialidade: duas moedas com a mesma face no jogo poético

“Toda ação sem abstração não atinge o universal”
(*O discípulo de Emaús*, 1945, p. 841).

A história da filosofia ocidental, que remonta à antiguidade clássica e à escola de Mileto fundada por Tales (624-548 a.C.), encerra, no que diz respeito à visão de mundo de cada teoria, o embate entre duas perspectivas antagônicas e, por conseguinte, inconciliáveis: o materialismo e o idealismo. Esse extenso debate apareceu sob diversas formas na história do pensamento e veio se modificando e aperfeiçoando ao acompanhar os avanços na vida material da sociedade. É preciso, antes de mais nada, traçar em linhas gerais os perfis básicos de ambas as visões, ressaltando o que há de fundamental em cada uma e que faz com que sejam tão díspares.

O que aqui se classifica como idealismo filosófico é uma tendência das sistematizações de pensamento fundamentadas na visão de que a percepção da realidade é a realidade manifesta. Isso implica dizer que a consciência antecede a própria realidade, ou melhor, que o sujeito constrói o objeto e não o contrário. Pode parecer absurdo quando dito nesses termos, mas é a premissa básica que se encontra no pensamento cartesiano, por exemplo, que defende, em seu “penso, logo, existo”, que o pensamento antecede a própria existência material, ou a que se encontra na crença em Deus, a qual afirma a existência de uma consciência que antecede a matéria. Em geral, as teses que caem no idealismo superestimam o sujeito – ou a perspectiva – em detrimento do objeto. Para os idealistas tudo o que não diz respeito à realidade material corresponde ao que é essencial, operando-se, portanto, uma cisão entre realidade concreta e essência. É, então, uma visão que coaduna, ao separar o essencial do material, com os pressupostos do essencialismo. Cabe utilizar na discussão as reflexões de Rodrigo Dantas presentes em prefácio à obra de George Novack

(2015) que, acertadamente, em estudo sobre o materialismo, dedicou atenção também a uma busca pela definição de seu oposto, o idealismo.

O espírito, a ideia, a mente ou qualquer outro nome que assuma a existência hipostasiada de Deus é anterior à matéria em movimento e absolutamente independente dela: sua realidade eterna e essencial é sempre idêntica a si mesma; a matéria e seus movimentos encarnam sua forma temporal, imperfeita, aparência sempre ilusória da realidade absoluta do espírito (p. 11).

Para Dantas, há no cerne das filosofias idealistas uma separação entre o essencial e o material. É uma concepção que, por levar a uma relação menos criteriosa com a realidade e seus fenômenos – em comparação com a tradição materialista –, teve mais facilidade de se estabelecer oficialmente na história das filosofias, não encontrando, no geral, resistência dos poderes estabelecidos. Percebe-se isso no fato de as obras de Sócrates, Platão e Aristóteles, por exemplo, que estão entre as bases da tradição idealista, terem chegado até nós mais facilmente do que os trabalhos dos materialistas, atomistas e sofistas. O poderoso domínio exercido pela Igreja Católica em uma grande parte da história ocidental também contribuiu para esse enfraquecimento da divulgação do pensamento materialista. No entanto, Engels (2005) chama atenção para o fato de que o materialismo não permaneceu de todo apagado do período helênico até então, ao afirmar ser a Inglaterra “a pátria primitiva de todo o materialismo moderno, a partir do século XVII” (p. 13). Indo além, o filósofo socialista faz jus à passagem do materialismo pela Idade Média através da figura de Duns Scot.

“O materialismo é filho nato da Grã-Bretanha”. Já o escolástico britânico Duns Scot perguntava a si mesmo se a matéria não *poderia pensar*. Para realizar esse milagre refugiava-se na onipotência divina, isto é, obrigava a própria teologia a pregar o materialismo. Duns Scot era, ademais, nominalista. O nominalismo aparece como elemento primordial nos materialistas ingleses e é, em geral, a expressão primeira do materialismo (ENGELS, 2005, p. 13, o grifo é do autor).

Desse modo, enquanto Novack vai buscar as origens do materialismo no pensamento grego, Engels foca no seu desenvolvimento a partir da Idade Média²⁸, na filosofia nominalista²⁹. Porém, o que é de maior importância aqui é ressaltar o árduo percurso da

²⁸ Ainda que se refira a Bacon como “pai do materialismo inglês” que “cita com frequência” os gregos “Anaxágoras, com suas *homo emeries* e Demócrito com seus átomos” (ENGELS, 2005, p. 13).

²⁹ Engels define o nominalismo da seguinte maneira: “Escola progressista e materialista da Idade Média. A filosofia nominalista dizia que os objetos materiais existiam na realidade, enquanto que os conceitos elaborados pelo cérebro humano não refletiam as propriedades e as qualidades da matéria. Um dos nominalistas mais famosos foi Guilherme de Occam, que deve ter nascido em 1300 e morrido em 1350. Occam

tradição materialista até o materialismo dialético, sua forma mais sofisticada – árduo percurso devido, inclusive, às limitações materiais da época e ao próprio papel da igreja, que ora se apropriava do pensamento materialista para respaldar seus dogmas, ora o perseguia, no mau sentido, enquanto método quando demasiado perigoso para seu domínio.

O materialismo é uma tendência do pensamento filosófico que entende ser a matéria a responsável por definir o ser. Entende, ao contrário do idealismo, que é a realidade que antecede o sujeito e que não há perspectiva sem objeto, sendo a existência deste o pré-requisito básico para que o sujeito o interprete. O grau dessa definição vai variar de acordo com a agudeza, ou a sofisticação, com que essa perspectiva é utilizada, podendo ir do determinismo mecanicista e do materialismo vulgar ao materialismo dialético, sua forma acabada.

Para os materialistas, basicamente, a realidade, isto é, o mundo concreto, é preexistente em relação ao ser humano. Antes da humanidade a natureza já se fazia existente e, sem ela, continuaria assim. A matéria é, então, a substância primeira, de onde tudo se origina, não só a própria matéria transformada, mas inclusive o pensamento. Este, por sua vez, sendo produzido pela matéria, é incapaz de existir de forma independente dela. Como elemento fundamental na designação da complexidade humana, o pensamento é um produto das relações entre os seres humanos (incluindo aí a história e a sociedade) e entre estes e a natureza. A matéria existe independentemente do pensamento, já o ser pensante, para que possa ser definido enquanto tal, necessita inevitavelmente da matéria, pois sem o organismo vivo que comporte o órgão responsável pela produção de pensamentos, estes não existem. Desse modo, não há espaço para o surgimento da crença em entidades, espíritos, deuses ou quaisquer formas de existência imateriais ou sobrenaturais, tampouco se pode supor que tais formas de existência decidam os rumos da matéria ou exerçam sobre ela qualquer influência que seja.

No entanto, a tradição do pensamento materialista assumiu várias facetas no decorrer da história, misturando-se em diversos momentos à tradição idealista, ora inserindo-se nela, ora recebendo influências dela. Esquematizar algo tão complexo e tão suscetível a nuances e variações quanto a história de determinado pensamento pode ser temerário, mas, para efeito didático, consideraremos aqui a divisão em etapas feita por Novack (2015), que trata, no caso, dos momentos principais da tradição materialista para a sua consolidação. Seu primeiro

demonstrou que a existência de Deus só pode ser concebida pela fé e não por intermédio da razão” (Idem, *Ibidem*, loc. cit.).

grande momento é a fase que vai de Tales, no século VI a. C., a Lucrécio, já no século I a. C., e aponta em meio a seus pressupostos esboços que seriam mais bem desenvolvidos mais tarde, como a própria dialética e o mecanicismo. A segunda etapa de maior relevância dessa tradição tem sua origem já no século XVI na Itália e vai até o XIX, com Feuerbach. Trata-se de uma etapa do pensamento materialista com fundamentos burgueses, pois surge como produto das relações capitalistas, e tem como características principais o mecanicismo em sua concepção do real e a metafísica de seu método. A terceira fase do materialismo, para Novack³⁰, é aquela que produziu a concepção que serve aqui como chave de leitura e compreensão da poesia de Murilo Mendes: o materialismo dialético³¹.

Elaborada por Marx e Engels no século XIX, a vertente dialética do materialismo se apresenta como a perspectiva da classe operária, já que se propõe a embasar a crítica do modo de produção capitalista – crítica feita de maneira independente das ideologias que dão suporte à dominação de classe no capitalismo. Para isso, ela também faz a crítica daquele mecanicismo e daquela metafísica inerentes ao materialismo entendido como vulgar, cujo ápice se vê em Feuerbach³². Apesar de produzida e solidificada com seus pressupostos basilares pelos pais do socialismo científico, é uma teoria que continuou sendo elaborada e aprimorada depois de suas mortes por diversos autores.

Esse antagonismo na filosofia entre os pensamentos idealista e materialista permanece ainda no século XXI sem demonstrar ares de esfacelamento. O que fica de mais importante, depois dessa explanação, para o estudo da obra muriliana, é que, através da maneira como as duas perspectivas percebem o conceito de essência, é possível verificar e delimitar diferenças cruciais entre ambas.

³⁰ Cf. Novack, 2015, p. 19-20.

³¹ Novack estabelece um tipo de distinção entre o pensamento materialista teoricamente amadurecido e a proposição de cunho materialista inconsciente. Talvez por isso não leve em consideração a Idade Média dentre as etapas principais da história do materialismo, mesmo o período tendo contado com nomes como Duns Scot e Guilherme de Occam e o próprio nominalismo. “O materialismo se origina na atividade produtiva diária da humanidade. Mas houve, e segue havendo até a atualidade, uma imensa lacuna entre a conduta irrefletida baseada em premissas materialistas inconscientes e uma generalização teórica que corresponda a essa prática e seja verificada por procedimentos científicos” (Idem, *Ibidem*, p. 18).

³² Como se vê nas teses contra Feuerbach, nas quais Marx expõe os limites do materialismo que não adota a prática como critério de verdade e que, portanto, não ultrapassa totalmente os limites do idealismo (Cf. Marx, 2007, p. 533-535).

Ao referir-se sobre o âmbito das mercadorias, por exemplo, Marx entende que, em sua forma última, o dinheiro, vemos uma manifestação que oculta parte importante de sua essência, isto é, todo o processo produtivo anterior que se soma a essa forma final.

[...] é justamente essa forma acabada – a forma-dinheiro – do mundo das mercadorias que vela materialmente [sachlich], em vez de revelar, o caráter social dos trabalhos privados e, com isso, as relações sociais entre os trabalhadores privados. Quando digo que o casaco, a bota etc. se relacionam com o linho sob a forma da incorporação geral de trabalho humano abstrato, salta aos olhos a sandice dessa expressão. Mas quando os produtores de casaco, bota etc. relacionam essas mercadorias ao linho – ou com o ouro e a prata, o que não altera em nada a questão – como equivalente universal, a relação de seus trabalhos privados com seu trabalho social total lhes aparece exatamente nessa forma insana (MARX, 2013, p. 150-151).

O mundo das mercadorias tende a soterrar, sob a superfície das aparências, o conteúdo real que lhe serve como base. A aparência transforma “o casaco, a bota etc.” em trabalho humano abstrato, que é quantificado na forma-dinheiro. A abstração, no caso, é parte de um processo que mascara o real e fetichiza a mercadoria. O trabalho privado, executado individualmente, e o trabalho social total aparecem sob uma forma abstrata. Mas o que fazer para superar o limite das aparências e apreender toda a essência do fenômeno?

Ora, são justamente essas formas que constituem as categorias da economia burguesa [...] Por isso, todo o misticismo do mundo das mercadorias, toda a mágica e a assombração que anuviam os produtos do trabalho na base da produção de mercadorias desaparecem imediatamente, tão logo nos refugiemos em outras formas de produção (p. 151)

Desse modo, o que Marx propõe e leva a cabo é a comparação, e o confronto, entre as distintas formas de produção, incluindo a atual. Assim, através das contradições, dos choques entre fatos, ideias, conceitos e épocas, é possível aproximar-se da verdade, ou seja, da essência do fenômeno. O procedimento da abstração, para o materialismo dialético, possibilita o choque dos contrários, não o elimina. A eliminação da contradição fetichiza, mascara o real, não o revela. A essência, então, é uma categoria ligada à contradição, manifesta-se concretamente e pressupõe a inserção no tempo e no espaço (mesmo que sejam épocas e lugares diversos tomados de forma simultânea). O essencialismo de Nery segue por um caminho diferente, já que defende a abstração do tempo e do espaço como última etapa da busca pela essência, eliminando as contradições inerentes à vida. A essência para o idealismo é a verdade sem contradições. Para o materialismo dialético, a essência é a verdade saturada de contradições.

Sendo assim, para a poesia de Murilo Mendes, com todos os seus conflitos e contrastes e em toda a sua complexidade e multiplicidade referencial no plano estético, o conceito de essência, conforme percebido pelo materialismo dialético, possibilita, no geral, uma leitura mais condizente, mesmo que essa poesia seja perpassada por aquilo que se pode considerar como a manifestação mais evidente do pensamento idealista: a fé.

4.2.2 A fé rebelde muriliana

“Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;
Me rebelei contra Deus”
(“Novíssimo Prometeu”, 1941, p. 237).

No livro *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes afirma ser o essencialismo uma filosofia que possui uma estreita ligação com o catolicismo, chegando a revelar que, segundo o seu fundador, deve servir como uma preparação à religião católica. É muito evidente a ligação direta que a poesia muriliana tem com a crença cristã e com a religião católica, fato que, muitas vezes, vem somar-se à sua dicção conflitante típica. Este conflito evidencia o fato de que o cristianismo e o catolicismo apresentados pelo eu lírico muriliano, assim como também ocorre ao essencialismo, não correspondem totalmente aos ditames das respectivas doutrinas. Antes, o que se vê na obra do poeta mineiro é uma apresentação dos pressupostos e dos dogmas religiosos postos em conflito (para reutilizar um termo, como já vimos, comum à estética muriliana) direto com a própria subjetividade do poeta, ou melhor dizendo, do eu lírico, e com a materialidade.

A religiosidade presente nos versos murilianos se configura de maneira problemática por se tratar de uma crença imersa em um sentimento de pertencimento à matéria. Essa característica foi identificada por outros autores, como Haroldo de Campos, que afirmou ser o cristianismo do poeta um cristianismo que pende “a uma religiosidade militante, de padre operário, antes que ao misticismo de teor contemplativo” (CAMPOS, 1970, p. 62).

O pensamento idealista se relaciona estreitamente com a crença religiosa, conforme se pode concluir a partir do estudo das formas de pensamento e dos modos de produção e suas respectivas e interrelacionadas transformações. Nas chamadas sociedades primitivas, o domínio sobre a natureza e, por conseguinte, o conhecimento a seu respeito eram demasiado escassos, deixando um espaço vago na visão de mundo para todo tipo de conjecturas. É aí que entra o papel da religião e do sobrenatural em geral. Esse tipo de crença encontra respaldo no desejo do ser humano de poder interferir na realidade e controlá-la, mesmo quando não há essa possibilidade. E, no caso dessas sociedades, tal possibilidade era ainda mais estreita, o

que potencializava a intensidade e o número de ilusões criadas para dar conta de tais limitações no entendimento do mundo. Rodrigo Dantas, ainda em prefácio a livro de George Novack (2015), resume a questão da seguinte forma:

a magia, a organização totêmica da vida social e o animismo, formas arcaicas da consciência em sociedades com forças produtivas muito pouco desenvolvidas, atribuíam as causas do real à intermediação sobrenatural de agentes personalizados, sobre os quais pretendiam exercer influência através de seus cultos, rituais, sacrifícios e orações. Destas formas ancestrais da consciência humana nasceu a religião, que para Novack, de forma modificada e racionalizada, é a raiz histórica por excelência das posições idealistas que vão se desenvolver mais tarde, por oposição ao materialismo, o campo da filosofia, das ciências e do pensamento (DANTAS, 2015, p. 11).

Identifica-se, desse modo, a relação que há não só entre o pensamento idealista e as crenças religiosas, mas também entre ambos e o modo de produção vigente na sociedade, o que ressalta as bases materiais da fé.

No entanto, a origem histórica da religião abarca uma duplicidade. É certo que no período da selvageria, caracterizado pela ausência tanto da criação de animais quanto da atividade do plantio, as manifestações da crença religiosa se resumiam à sua forma mais primitiva, ou, em outras palavras, à magia, uma vez que o ser humano se achava completamente submisso às leis e às intempéries da natureza. Então é nesse período de extrema limitação diante da natureza que surge a magia, devido à escassez. Já a religião propriamente dita, ou as formas posteriores de manifestação religiosa, se dá de maneira diferenciada, sendo um resultado da abundância de recursos acompanhada da ausência do domínio humano sobre a sua vida social. Nas palavras de Novack,

durante a barbárie³³ a magia se transforma gradualmente em formas superiores de religião, sem mudar seu caráter essencial. A religião tem uma dupla raiz histórica. Como a magia constitui uma expressão cultural da falta de controle do homem sobre a natureza³⁴. Mas diferente daquela, a religião também reflete o crescimento da perda de controle do homem sobre as forças que regem sua vida social, consequência eventual, por ironia, justamente da maior produção de alimentos (NOVACK, 2015, p. 52).

Assim sendo, não é de surpreender que as religiões, com todo o seu fundamento no idealismo mais primitivo, ainda exerçam uma forte influência ideológica em pleno século

³³ A barbárie aqui é como é denominado o período em que surgem e se desenvolvem as atividades da criação de animais e do cultivo, posteriormente à selvageria.

³⁴ Pode-se pensar na magia e na arte como formas de expressão da ausência do domínio do ser humano sobre a natureza. No entanto, parece que só a arte assume sem constrangimentos seu aspecto ficcional, enquanto a magia evoluiu para a religião.

XXI. O aumento da produtividade, que encontra seu ápice na moderna sociedade capitalista, libertou grande parte da humanidade da sua situação natural de pobreza devido à escassez, mas, em contrapartida, aumentou o abismo entre os que têm mais e os que têm menos acesso ao resultado dessa produção. Não se trata mais de um problema do âmbito da natureza, como ocorria nas sociedades primitivas, mas do social. É sob essas novas leis, sociais e não naturais, que o sujeito encontra na cultura uma manifestação da falta que há no âmbito do controle da produção. Essa manifestação à qual Novack se refere é a religião.

Tudo isso implica a ideia de que a crença religiosa, mística e idealista, acaba funcionando como um falso atalho para a tentativa de apreensão da realidade. Então, para completar essa reflexão, ligando-a à concepção da essência como verdade, é preciso levar em conta o caminho necessariamente percorrido pelo ser humano para o devido conhecimento do real, como o faz a ciência, caminho ao qual Karel Kosik (1995) se refere como *détour*.

Como as coisas não se mostram ao homem diretamente tal qual são e como o homem não tem a faculdade de ver as coisas diretamente na sua essência, a humanidade faz um *détour* para conhecer as coisas e a sua estrutura. Justamente porque tal *détour* é o único caminho acessível ao homem para chegar à verdade, periodicamente a humanidade tenta poupar-se o trabalho a esse desvio e procura observar diretamente a essência das coisas (o misticismo é justamente a impaciência do homem em conhecer a verdade). Com isso corre o perigo de perder-se ou de ficar no meio do caminho, enquanto percorre tal desvio (KOSIK, 1995, p. 27, os grifos são do autor).

A crença religiosa, desse modo e no geral, permite-se estar alheia à dúvida, ao questionamento, ao conflito e à contradição. Esse salto sobre o *détour* possibilita a certeza sem a comprovação, possibilita a fé. Colocar o objeto dessa crença em situação de crise é reivindicar a importância do *détour*. Mesmo que se afirme a fé, ao problematizá-la é como se esse salto sobre o processo de conhecimento do real concreto não tivesse se completado ou, de algum modo, não tivesse sido efetivo. Cai-se, então, no caminho desviante, ainda que isso ocorra de maneira inconsciente desse processo. Essa manifestação da fé problematizada, da fé que quer crer mas ao mesmo tempo não consegue burlar o desvio, é a que ocupa o poeta Murilo Mendes.

Para se entender melhor o modo como a questão da religião é tratada, em grande parte das vezes, pela poesia do autor mineiro, vejamos o seguinte poema:

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

A matéria pensa por ordem de Deus,

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

Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
 Em toda parte, até nos altares.
 Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
 Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
 Mil versões dos pensamentos divinos.
 A matéria é forte e absoluta
 Sem ela não há poesia. (“Poema Espiritual”, 1937, p. 296-297)

Neste poema, presente no livro *A poesia em pânico*, apesar do título, o poeta ressalta a importância da matéria para a sua perspectiva. Mesmo utilizando elementos originários do essencialismo, o eu-lírico também revela aqui sua fatal inserção na realidade concreta. Os versos se referem ao modo como o eu-lírico se relaciona com a matéria, esboçando de forma direta, ou seja, no plano temático do texto, o desejo e a constatação do pertencimento ao mundo material. Em trechos como “A matéria pensa por ordem de Deus” e “A matéria é forte e absoluta”, o poema se coloca dentro de uma perspectiva que abarca o mundo em sua concretude, ainda que, em muitos momentos, ressalte o que seria o seu oposto (“Eu me sinto um fragmento de Deus”). No entanto, vemos que isso não ocorre de maneira simplesmente dicotômica, mas visando à integração entre ambos os planos. Concreto e abstrato se encontram no texto poético e dão forma a uma estética calcada na ideia de conflito, mesmo que esse conflito também revele, como no caso, o desejo de integração entre as partes conflitantes.

O primeiro verso de “Poema Espiritual” contém a presença do divino, mas condiciona essa presença à materialidade, uma vez que Deus é constatado através da sensação e, como os versos seguintes vão expondo, a existência material é abordada de forma expositiva. Assim, logo após o verso “Eu me sinto um fragmento de Deus”, o eu-lírico assume de forma contundente a sua condição material: “Como sou um resto de raiz / Um pouco de água dos mares / O braço desgarrado de uma constelação”. O concreto se apresenta não pela sensação, mas através de uma constatação do eu-lírico. Sendo assim, a ideia de Deus se faz presente, predominantemente, por intermédio da subjetividade, enquanto o material surge mais, digamos, objetivamente, abarcando o eu-lírico de forma direta. Então, mesmo que os três últimos versos da estrofe funcionem como metáforas, estas atuam inserindo âmbitos diversos do próprio real: vegetal com “resto de raiz”, mineral em “água dos mares” e cosmológico em “constelação”. Os diferentes grupos semânticos aos quais pertencem esses termos trazem para

o poema também diferentes setores da realidade, agrupados em um tipo de intersecção que constrói o eu-lírico e dá corpo ao próprio poema.

A segunda estrofe parece inverter a relação entre o material e o etéreo presente na primeira. Se antes o eu-lírico deixa a matéria se sobressair ao divino, nessa estrofe o processo é invertido, colocando a matéria sob as ordens de Deus (“A matéria pensa por ordem de Deus”). No entanto, ainda assim, sintaticamente, a matéria é que assume o papel ativo. É ela a autora do ato de pensar, mesmo que este esteja submetido à vontade divina. Assim sendo, ao invés de pensarmos que se trata de uma série de inversão de sobreposições, podemos pensar como uma mescla de perspectivas, na qual o material e o imaterial se entrecruzam e se “contaminam”. Há aí, nessa mescla e na intersecção mencionada no parágrafo anterior, que aproximam e unem elementos e perspectivas, a busca pela unidade, mas, de maneira diferente do essencialismo³⁵, uma unidade que encerra contrários.

O discurso metafísico, presente no mito cristão, que toma como verdade somente o que está supostamente acima da matéria, entra em contraste direto com ela, e ambos passam a compor um mesmo plano sintático, o que leva a um novo eixo semântico, no qual as leis que regem o mundo material são burladas pela presença de um plano metafísico, enquanto este se vê submetido a regras com fundamentos materiais. Porém, não se deve tirar conclusões precipitadas achando que ambas as instâncias, a real e a imaterial, possuem, no fim das contas, o mesmo peso para o eu-lírico de “Poema Espiritual”, pois cair no *détour*, como diria Kosik, é atribuir maior peso ao real concreto.

Vimos que a proposta essencialista se centra na busca pela essência das coisas, portanto na busca pela compreensão total, ou seja, pela verdade. Essa verdade estaria não no mundo concreto, mas na abstração do tempo. Considerando que o essencialismo, conforme Murilo Mendes, citando o próprio Ismael Nery, possui bases religiosas e serve como preparação ao catolicismo, essa verdade é metafísica e pura, tal como o próprio Deus. Essa noção de essência não deixa espaço para a intervenção do concreto em sua formulação, sob o risco de perder sua principal característica, que é a de não estar em contato com as

³⁵ Para efeito de comparação, reproduzo um poema de Nery, “Confissão”, muito mais próximo dos pressupostos essencialistas, aproximando o eu-lírico a Deus de forma mais pacífica e menos tendente à contradição do que o “Poema Espiritual” de Murilo Mendes: “Não quero ser Deus por orgulho. / Eu tenho esta grande diferença de Satã, / Quero ser Deus por necessidade, por vocação. / Não me conformo nem com o espaço nem com o tempo, / Nem como limite de coisa alguma. / Tenho fome e sede de tudo, / Implacável. / Crescente. / Talvez seja esta a minha diferença de Deus / Que tem fome e sede de mim, / Implacável, / Crescente, / Eterna / - De mim que me desprezo e me acredito um nada” (NERY, apud Alves, disponível em: <https://social.stoa.usp.br/articles/0015/7258/Nery.pdf>)

contradições, as imperfeições, da matéria. É essa última característica, pois, que identifica a essência na perspectiva de Nery.

No poema de Murilo Mendes, como vimos, há uma interpenetração dos conceitos de matéria e essência, ao ponto de o eu-lírico assumir que as “forças de matéria” reproduzem “mil versões do pensamento divino”. Tais indícios levam a crer que a concepção de essência presente no poema muriliano, devido ao modo perpassado por contradições com que se apresenta, esteja mais próxima de uma percepção materialista do que idealista do real. E, assim, o eu-lírico de *Poema espiritual*, sentencialmente, conclui: “A matéria é forte e absoluta / Sem ela não há poesia”.

O autor, então, apresenta um cristianismo diferenciado dos próprios dogmas cristãos por estar inevitavelmente imerso na matéria. É desse ponto de vista, com bases materialistas, e, portanto, muitas vezes, sócio-históricas, inegáveis, que a mitologia cristã é predominantemente considerada na obra poética de Murilo Mendes. Esse é o motivo pelo qual a fé do eu-lírico muriliano aparece muitas vezes acompanhada pelo conflito com seus próprios pressupostos. Isso, acompanhado pela influência marcante do surrealismo, produz um modo singular de dizer poético, que se diferencia de toda produção poética do modernismo brasileiro, do qual foi contemporâneo.

Por isso, ainda em “Poema Espiritual”, o poeta problematiza a sua própria fé: “Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos / Em toda parte, até nos altares”. O olhar pecaminoso, profano, convive com todo o imaginário religioso, chegando até mesmo a sobressair-se em relação a ele.

Antes de eu nascer tu velavas sobre mim
 E mandaste teu anjo substituir minha mãe morta.
 Ele me continha quando eu corria à beira-mar
 Ou quando me debruçava sobre o abismo,
 Cantava serestas e acalantos
 Para aplacar minhas horas de pedra.
 Às vezes uma vasta sombra atravessava os dias:
 E de noite eu ouvia claramente os passos do serafim
 Perderem-se nas estradas no céu.
 Mais tarde uma mulher ao meu lado
 Tinha um esboço de asas nas espáduas.
 E na minha alma diminuíam os cuidados do tempo.

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

E tua luz subindo e descendo sobre mim. (“Novíssimo Jacob”, 1935³⁶, p. 251)

Nesses versos de “Novíssimo Jacob”, vemos novamente um eu-lírico que tem sua fé perturbada pela interferência da matéria. Os elementos oriundos da mitologia judaico-cristã surgem dissolvidos no modo como o eu-lírico concebe o mundo ao seu redor. Assim, o seu anjo aparece na forma de uma mulher ao seu lado que “tinha um esboço de asas nas espáduas”. Os versos, que se dirigem a Deus na segunda pessoa, ganhando ares de oração, também põem em xeque, em determinado momento, a relação do poeta com o elemento transcendental, que parece ser insuficiente para que o eu-lírico suporte o peso de sua realidade (“Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém. / É preciso que eu te veja nos menores detalhes”). Toda a relação do eu-lírico com Deus é fundamentada em bases sólidas: o anjo é enviado para substituir a “mãe morta”; “os passos do serafim” perdem-se no céu, mas são ouvidos claramente à noite pelo eu-lírico; e a súplica pela vinda do anjo é para lavar as suas chagas e refrescar a sua boca (“Manda-me de novo teu anjo / A fim de lavar as minhas chagas, / A fim de refrescar a minha boca”). O peso da matéria também se faz sentir nas “horas de pedra” do eu-lírico, as quais o anjo “cantava serestas e acalantos para aplacar”. O transcendente se integra ao cotidiano e este exhibe contornos transcendentais, culminando na subjetivação da própria divindade, o que também pode ser encarado como uma objetivação da subjetividade do poema, com a necessidade da fusão entre o eu poético e o próprio Deus (“É preciso que eu seja não só eu, também tu”).

Considerando a proposta essencialista de busca pela essência através da abstração do tempo, percebemos, mais uma vez, que o que de fato ocorre nos textos do poeta mineiro é uma adaptação das propostas originais do pensamento de Ismael Nery. Uma vez que a compreensão total visada pelo essencialismo pressupõe a busca pela verdade além não só do que é aparente mas também do que é concreto, percebe-se que se trata de uma linha de pensamento que, em certo ponto, restringe a intervenção do discurso sócio-histórico, ou seja, da matéria, no próprio entendimento da realidade. Apesar de ser motivado pelas próprias contradições da realidade e pelo desejo de superá-las, como o próprio Murilo Mendes destaca em *Recordações de Ismael Nery*, o essencialismo coloca como única possibilidade de superação desses conflitos a abstração do tempo. Atribui assim a uma instância fora da realidade, acima de todas as suas contradições, o poder de resolução dessas contradições.

³⁶ É importante salientar que se trata da obra *Tempo e eternidade*, escrita em conjunto com o amigo Jorge de Lima, com quem Murilo Mendes compartilhou, como visto na seção anterior, a inclinação à estética surrealista e a fusão desta com os preceitos cristãos.

Resolução que ocorre no plano abstrato, única forma de se chegar à essência, ou seja, à verdade.

A partir dessas reflexões, fica ainda mais evidente a relevância da concepção de essência adotada. No entanto, é preciso ter em vista que nem sempre é possível chegar a tais conclusões a respeito do essencialismo transposto para a obra muriliana. Em alguns momentos, o poeta parece de fato seguir o caminho apontado por Nery, como no seguinte, também do livro *Tempo e eternidade*:

O Deus meu e de todos,
 Que tenho feito até hoje no mundo,
 Senão te invocar para que surjas,
 Senão me desesperar porque sou pó?
 Dilata minha visão,
 Dilata poderosamente minha alma,
 Faze-me referir todas as coisas ao teu centro,
 Faze-me apreciar formas vis e desprezíveis,
 Faze-me amar o que não amo.
 Tudo o que criaste no universo
 É a divisão de uma vasta unidade
 Em espaços e épocas diferentes.
 Liga-me a todas as coisas em ti
 E ilumina-nos fora do tempo, a todos nós
 Que esperamos tua divina Parusia. (“Salmo Nº 2”, 1935, p. 251)

O eu lírico do poema “Salmo Nº 2”, como o de “Poema espiritual”, também se dirige a uma segunda pessoa e estabelece um tom de oração e súplica, o que é potencializado pelas repetições de alguns vocábulos nos inícios dos versos (“Senão”, “Dilata” e “Faze-me”). A súplica pela dilatação da visão – e logo em seguida pela dilatação da alma – no quinto verso, assim como a percepção de Deus como a figura para a qual tudo converge (“Faze-me referir todas as coisas ao teu centro”), funciona como manifestação do desejo de unidade motivado pelo essencialismo, que também se apresenta como a perspectiva totalizante que abstrai tempo e espaço (“Tudo o que criaste no universo / É a divisão de uma vasta unidade / Em espaços e épocas diferentes”). Assim, o texto se aproxima da proposta essencialista de abstração do tempo, já que esta possibilitaria um retorno a esse estágio anterior a tudo, inclusive ao próprio tempo, proposta que também é ressaltada pelo predomínio do tempo presente, o qual parece abolir os limites temporais (recurso, como já notamos, muito comum em Murilo Mendes). Então o eu-lírico, partindo dos pressupostos essencialistas, exprime o seu desejo de atingir a unidade original, a união com o próprio Deus (“Liga-me a todas as coisas em ti / E ilumina-nos fora do tempo, a todos nós”).

Porém, apesar de essa perspectiva também marcar presença nos textos poéticos de Murilo Mendes, ela muitas vezes é posta em confronto com a própria estética mais genuinamente muriliana, a qual é frequentemente calcada no contraste, isto é, no choque entre elementos contrastantes, como temos visto desde a segunda seção deste trabalho. Sendo esta a principal característica da obra, o essencialismo é apropriado e submetido a um fazer estético que o submete à sua própria dicção. E, mais uma vez, consideramos necessário, para uma devida compreensão da questão, debruçar-nos sobre a concepção de essência adotada, a qual tentaremos aprofundar na próxima seção.

4.2.3 A essência para lá da matéria: um diálogo entre Nery e Aquino

“Não deve existir desproporção entre a substância e a forma.”

(*O Discípulo de Emaús*, 1945, p.875)

Compondo a base da ortodoxia teológica da Igreja Católica na Idade Média, Tomás de Aquino apresenta uma discussão sobre a essência que pode auxiliar a compreensão do essencialismo. Aquino expõe três definições de essência que estabelecem, assim como o grosso da obra do teólogo, uma relação de grande compatibilidade com a concepção aristotélica, das quais uma, que possui o seu conceito derivado da junção entre outros dois conceitos – o de *matéria* e o de *forma* –, é a que mais nos interessa.

No entanto, antes de adentrarmos a discussão sobre a essência em Tomás de Aquino, é necessário esclarecer outro conceito relevante em seus textos, portanto um requisito importante para a discussão, que é o conceito de *substância*. Segundo o filósofo italiano existem dois tipos de substâncias, as *simples* e as *compostas*. Aquelas possuem essência de um modo, segundo o próprio autor, “mais verdadeiro e nobre” (2005, p.16), enquanto as compostas, que unem matéria e forma em sua composição, são de ordem inferior, por isso, mais fáceis de ser entendidas. Sendo assim, convém primeiro compreender o que são essas substâncias compostas para depois passar às simples, que são as mais complexas.

Algumas das substâncias [...] são simples e algumas compostas e em ambas há essência, mas nas simples de um modo mais verdadeiro e nobre, de acordo com o que têm também um ser mais nobre; são, com efeito, causa das que são compostas, pelo menos a substância primeira e simples que é Deus. [...]

Portanto, nas substâncias compostas nota-se a forma e a matéria, como no homem a alma e o corpo. Não se pode, porém, dizer que apenas um deles seja denominado essência (AQUINO, 2005, p. 16-17).

As substâncias compostas, na perspectiva de Aquino, então, são as que mais nos interessam para o entendimento do funcionamento do conceito de essência presente na obra

de Murilo Mendes, já que englobam as substâncias em sua concretude. A relação entre matéria e forma, posta em paralelo por Aquino à relação entre alma e corpo, pode nos fazer compreender melhor essa noção de substância aplicada ao texto literário. E aqui é importante ressaltar as implicações dessa perspectiva na visão que se pode ter do texto literário, já que estamos buscando na filosofia de Aquino aquilo que revelaria a sua concepção de essência, o que nos ajudará a identificar e entender o conceito na obra poética de Murilo Mendes, para a qual a preocupação com a efetivação da filosofia essencialista se mostra como um aspecto importante.

Debruçar-se adequadamente sobre o texto literário é levar em conta seus aspectos formais e seu assunto, o que significa considerá-lo enquanto materialidade, enquanto produto concreto de um processo que envolve pensamento e ato. Desse resultado que é o texto pode-se apreender uma essência, o seu significado último, tal qual se pode fazer diante de qualquer substância composta. Esta é formada a partir dos conceitos de matéria e forma, uma vez que nenhum dos dois, como afirma Aquino, possui separadamente uma essência, mas integram ambos a essência da substância composta.

É, portanto, através das substâncias compostas que se pode chegar à compreensão da substância simples primeira, que seria Deus. Nesse sentido, acreditar nessa substância simples é também considerar possível um sentido último para o texto, que precisa ser desvendado. A essência, que se encontra na junção entre a matéria e a forma – posto que esta é aquela em ato – nas substâncias compostas, nas substâncias simples – que são a causa das compostas – encontra sua manifestação superior. No entanto, a dificuldade de acesso às substâncias simples, e portanto à sua essência, é muito maior, o que nos obriga a buscá-las antes começando pelas substâncias compostas, cujas essências nos são mais acessíveis, bastando que a encontremos na matéria manifestada na forma.

Para Aquino, são três as possíveis concepções do conceito de essência das substâncias:

Com efeito, há algo, como Deus, cuja essência é seu próprio ser; e, por isso, encontram-se alguns filósofos que dizem que Deus não tem quidade ou essência, pois sua essência não é algo de outro que o seu ser [...]

De um segundo modo encontra-se essência nas substâncias criadas intelectuais, nas quais o ser é outro que a essência delas, embora a essência seja sem matéria. Donde seu ser não ser absoluto, mas recebido, e, por isso, limitado e finito à capacidade da natureza recipiente [...]

De um terceiro modo, encontra-se a essência nas substâncias compostas de matéria e forma, nas quais tanto o ser é recebido e finito, por terem o ser de outro, quanto, além disso, a natureza ou quidade delas é recebida na matéria assinalada (2005, p. 37-40).

A essência da substância simples primeira, que é Deus, é a causa de todas as demais substâncias, é, portanto, também causa das essências dessas substâncias. Quanto às inteligências, substâncias da ordem do pensamento cuja essência não possui matéria, Aquino afirma que, por não estarem submetidas às limitações da matéria quando em sua manifestação, são inferiormente ilimitadas, ao mesmo tempo em que possuem sua origem na eternidade. São portanto “infinitas inferiormente e finitas superiormente” (p. 38), com o seu ser restrito por um ser superior e a sua forma livre da matéria.

O terceiro modo mencionado por Aquino, pelo qual podemos verificar a essência nas substâncias compostas, é limitado tanto inferior quanto superiormente. O ser, por conter em si o ser de outro, é limitado superiormente, enquanto sua natureza está contida na matéria, o que a torna inferiormente também restrita. A essência dessas substâncias, então, se encontra de maneira simultânea em sua matéria e em sua forma, uma vez que esta forma não pretende ser absoluta sem a consideração da sua origem, isto é, do ser da qual advém.

Ao definir a essência como “aquilo que é significado pela definição” (p. 41), Aquino afirma que as substâncias compostas só podem ser definidas, já que só assim se pode chegar à sua essência, levando-se em conta tanto sua forma quanto sua matéria. Isso também quer dizer que tomando somente a forma ou somente a matéria como fonte de identificação da definição, portanto da essência, jamais se chegaria a um resultado satisfatório, pois seria um método incompleto com um objetivo que almeja a totalidade.

Assim, segundo a perspectiva de Aquino, a forma seria a matéria em ato, ou seja, a matéria tornada ente, no qual se expressa a essência. Desse modo, revela-se uma perspectiva ôntica, pois fundamentada no ente, na manifestação, isto é, no fenômeno aparente. No entanto, apesar desse foco no fenômeno, a preocupação com uma suposta origem das substâncias na substância simples primordial acaba por levar a uma leitura da realidade cuja abstração não dá conta de alguns problemas.

Apesar de considerar a junção entre matéria e forma na identificação das substâncias compostas e da essência, Aquino dissocia os conceitos irremediavelmente quando diz serem as substâncias compostas resultado da substância simples primordial, pois com isso também afirma que é não só possível se chegar a esta através daquela, mas também que é necessário para uma verdadeira compreensão do fenômeno.

Transpondo a discussão para o terreno literário, pode-se perceber o quanto é problemático afirmar, dessa forma, não só a existência de uma interpretação última de um fenômeno que já se propõe polissêmico e inacabado, como é o fenômeno literário, mas também de apontar a causa desse fenômeno para uma instância que, concretamente, não se

manifesta ou não se evidencia nele. A causa do fenômeno e o objetivo ao qual se deve chegar a partir dele são estranhos ao próprio fenômeno. O sentido final é uma ideia estranha ao texto literário, o qual é, essencialmente, inconcluso e insolúvel.

O texto poético muriliano, apesar da proximidade que mantém com a filosofia essencialista, principalmente no que diz respeito à presença do discurso religioso cristão, muito se distancia dessa concepção de essência idealista que também se encontra na perspectiva da filosofia de Aquino. Tanto Nery quanto Aquino apresentam uma visão de essência ligada a algo exterior à realidade concreta. Mesmo no caso de Aquino, no qual a essência da substância composta é considerada resultado da junção entre matéria e forma, há a atribuição da causa de todas as substâncias, e de suas essências correspondentes, à substância simples primeira anterior à inteligência e que origina e limita todas as outras no plano superior. Afirmar a existência dessa substância, mais verdadeira e mais nobre do que todas as outras, é também apontar para um sentido mais verdadeiro e mais nobre do que todos os outros, para uma essência pura, intocada pelas contradições que perpassam a realidade concreta e sobre as quais fala Murilo Mendes ao tratar do essencialismo e da necessidade de abstração do tempo.

Quando diz que debruçar-se sobre um momento da vida é ignorar a dinâmica da própria vida, justificando a necessidade de abstração do tempo e do espaço para um melhor entendimento da realidade, o essencialismo também diz que é necessário um certo grau de afastamento da realidade para que se possa compreendê-la. A busca pela compreensão total que Murilo Mendes e Burlamaqui descrevem, objetivo fundamental do essencialismo, tem como pré-requisito a superação dos limites do tempo, portanto da materialidade histórica e de todos os aspectos a ela inerentes, como a cultura e a sociedade. A filosofia de Nery, assim como a poesia muriliana, é profundamente motivada pelos problemas que envolvem a vida humana em sua concretude. É partindo desses problemas, bem como do desejo de superá-los, que Nery conclui ser a abstração do tempo uma necessidade. Isso quer dizer que, apesar de se tratar de uma proposta calcada num processo de abstração que subtrai aspectos importantes de uma análise da realidade concreta, é uma proposta que encontra sua razão de ser nos conflitos que integram a realidade em toda sua complexidade.

Percebe-se assim que há uma semelhança entre as maneiras como a essência é considerada pelas filosofias de Nery e de Aquino. Ambos os teóricos veem na sua busca uma jornada cujo ponto de chegada se encontra fora dos limites impostos pela realidade material. Essa visão é respaldada em Aquino pela atuação da substância simples como causa das demais substâncias e suas respectivas essências e pelo apontamento do sentido último, mais

verdadeiro e mais nobre do que qualquer outro, mas superior à própria realidade, sendo, portanto, diferente dessa realidade submetida ao tempo e ao espaço, o que é possível depreender dessa ideia.

Em Nery, o distanciamento do plano material ocorre, segundo o pintor, devido à necessidade advinda dos conflitos presentes na vida humana e do seu próprio movimento. Diante da fatalidade das contradições e da dinâmica da vida, a única forma de compreendê-la totalmente seria superando esses dois obstáculos, o que por sua vez só seria possível através da abstração do tempo. A essência das coisas só seria atingida através desse procedimento que retira o caráter dinâmico da vida e da história, buscando o eterno dentro do tempo, mas tendo que sair do tempo para encontrá-lo.

Com essas observações, queremos fazer a devida crítica ao pensamento essencialista de Nery, crítica essa condizente com a nossa própria proposta, mas sem deixar de fazer jus à visão do filósofo, que serviu como base para sua própria produção artística (poemas e quadros) e para a produção de seu amigo mineiro, embora para este, conforme se quer mostrar aqui, o essencialismo não dite as regras.

Vejamos mais alguns trechos de poemas que exemplificam a maneira como a poesia muriliana se relaciona com a essência.

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

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

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

Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas
 estou diante do mundo
 deitado na rede mole
 que todos os países embalam. (“O Menino sem Passado”, 1930, p. 88)

Retirado do livro *Poemas*, o texto revela um eu-lírico dedicado a abolir as limitações dos espaços físicos, como se tentando levar a cabo a proposta essencialista de abstração do espaço. As três primeiras estrofes situam o poema espacialmente. As menções ao saci-pererê

no primeiro verso, à Iara no segundo e ao que parece ser o Homem do Saco no terceiro, mitos do folclore brasileiro, circunscrevem o poema geograficamente através da expressão cultural popular. No entanto, o eu-lírico menciona essas personagens através da negação, afinal “monstros complicados / não povoaram” seus “sonhos de criança”, o que leva à conclusão que vemos na última estrofe. A ausência de marcas territoriais importantes no primeiro verso da última estrofe (“Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas”) expressa o resultado dessa abstração, começando por retirar aquilo que traz indícios do espaço geográfico e do contexto social no qual se está inserido – a ausência de vírgulas na separação entre os elementos do verso também suprime a demarcação entre espaços (“Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas”). A “tradição”, além de ser um fator determinado por aspectos geográficos – pertencendo a determinada cultura de determinado povo de determinada região – também se insere numa perspectiva temporal, pois se refere a um resgate de práticas ou crenças que perduram no tempo. Então essa “tradição” age no poema não só sobre a ideia de espaço, mas também sobre a de tempo. Ela nos faz remeter a outra época, fixada na memória e contrastando com o próprio passar do tempo, ressaltando essa passagem. Os “costumes” e as “lendas”, derivadas da tradição, também trazem a necessidade da contextualização, mas também aparecem no poema para marcar a sua própria ausência (já que tais monstros não povoaram os sonhos do eu-lírico): os “costumes” funcionando como uma parte mais concreta da tradição, referindo-se mais diretamente às práticas da comunidade, e as “lendas” como a ficcionalização, a parte mais abstrata da tradição, responsável pela inserção do imaterial no poema.

O eu-lírico, que no primeiro verso da última estrofe havia apresentado as ideias de concretude e de abstração de maneira interrelacionada – representadas tanto pelos costumes e pelas lendas folclóricas quanto pela relação estreita entre o mito e o cotidiano –, se coloca logo em seguida “diante do mundo”, ressaltando assim o lado material da discussão. No entanto, essa mesma matéria do mundo vai adquirindo contornos mais flexíveis no terceiro verso, no qual o eu-lírico se encontra “deitado na rede mole”, o que serve como uma etapa necessária ao verso seguinte. A imagem do poeta “deitado na rede mole” suscita uma sensação de languidez, de fluidez, que parte do real concreto. Essa fluidez é também intensificada pela vertiginosa e brusca mudança de perspectiva do eu-lírico que, prostrado “diante do mundo” revela que o faz “deitado na rede”. O último verso do fragmento também vem contribuir com o desfazimento dos limites espaciais iniciado nos versos anteriores, assim como também contribui para a vertigem provocada pela sobreposição de perspectivas distintas. O eu-lírico, que no terceiro verso se encontrava em um espaço delimitado, no quarto

verso tem a rede na qual está deitado embalada por todos os países. Desse modo, o jogo com as perspectivas, que já havia feito o poema superar os limites traçados pelo espaço físico, nesse momento leva os espaços geográficos a convergir para um ponto central, que é o próprio eu-lírico. A superação dos espaços atinge um novo nível de transcendência quando todos eles convergem para esse centro, e a figura do poeta é também alçada a esse novo nível. A abstração do tempo, no caso, não serve para apagar as marcas dos espaços físicos, como no essencialismo neryano, mas para fazer esses espaços convergirem na própria figura do eu-lírico. Uma vez que os limites geográficos são transpostos, os limites entre o mito e o real também são superados e tudo se mistura. Assim, o saci-pererê dança “maxixes desenfreados” e a mãe d’água toma banhos “na piscina do sítio que não tinha chuveiro”. Os contrários se conciliam no poema, como diria Bandeira. Enquanto para a filosofia de Nery o efeito de contraste deve ser eliminado pelo processo de abstração, na poesia muriliana a abstração é utilizada para que tal efeito seja incorporado como parte fundamental de sua estética, que, no geral, segue a lógica da dialética do visionário.

Me casei com a minha mulher
e com todo o passado dela.
Sou pai dos meus filhos,
do filho que ela teve com o amante antigo
e dos filhos que eu já vejo andando no ar. (“Integral”, 1930, p. 120-121)

No poema “Integral”, que também está no livro *Poemas*, vemos de novo esse processo de abstração, mas dessa vez expresso no relacionamento do eu-lírico com uma mulher. No verso inicial (“Me casei com minha mulher”), o poema, através da flexão verbal, é situado no passado, o que é enfatizado logo em seguida, no segundo verso (“e com todo o passado dela”). Essa ênfase será importante depois. Logo após o poema se situa no presente, o que também é marcado pela flexão verbal (“Sou pai dos meus filhos”). O verso que ocupa o centro da única estrofe do poema é aquele que o situa no tempo presente, e, como é o momento em que o eu-lírico fala dos filhos com a mulher já mencionada, é o verso para o qual os demais tempos convergem, ou seja, o próprio tempo presente atua como um ponto de intersecção entre o passado e o futuro.

Ao afirmar que é pai dos seus filhos, o eu-lírico não faz uma afirmação óbvia ou gratuita, mas se utiliza de um recurso estilístico – a menção aos filhos junto à flexão verbal no presente – para fazer com que o verso funcione como um ponto de encontro entre os diferentes tempos. No quarto verso o poema volta ao tempo passado ao mencionar o filho que a mulher “teve com o amante antigo”, um dos filhos presentes no verso anterior, e no quinto o eu lírico aponta para o futuro, trazendo a imagem dos filhos que ele “já” vê “andando no ar”.

A presença do advérbio de tempo suscita a ideia de antevisão. O poeta vê o que não é originário do tempo presente, mas que vem somar-se a este devido ao processo de abstração, o qual permite a junção entre os tempos.

Nesse mesmo verso de “Integral”, o poeta, após fundir passado, presente e futuro – não só abstraindo o tempo mas eliminando os limites traçados entre os três tempos – problematiza, de certa forma, a noção de espaço. Isto porque a imagem utilizada, dos filhos “andando no ar” se enquadra em um determinado espaço. No entanto, é um espaço desfeito, etéreo, despido de solidez. O espaço, como o tempo, é também abstraído, mas para gerar imagens que fundem o concreto ao etéreo, para gerar a contradição, não para anulá-la.

Com a abstração dos dois conceitos, o poema se aproxima da filosofia essencialista de Ismael Nery e revela em sua forma a busca por um entendimento semelhante da realidade. No entanto, tal entendimento, segundo os pressupostos essencialistas, não é possível considerando-se a realidade sem seus aspectos dinâmicos, móveis, já que desse modo se estaria limitando a visão, a qual se encontraria presa a uma perspectiva incapaz de superar o momento, condição inerente à própria vida, vista assim como uma sucessão de instantes. Essa sucessão deve ser então superada através da anulação desses instantes, da diluição dessa fragmentação, encontrando a unidade necessária na abstração do tempo. Essa busca pela totalidade está presente, de certo modo, no título do poema, “Integral”, e coincide com a linha de pensamento essencialista em seu desejo de totalidade (ou da *compreensão total*), porém, executando outro método – preservando as contradições da realidade – e chegando a outras conclusões – só se chega à totalidade abraçando as contradições.

Prossigamos vendo como essas mesmas ideias se manifestam em outros momentos na obra de Murilo Mendes, como no seguinte poema:

Quem sou mesmo eu?
 Sou um retrato de antepassado.
 Sou aquela camisola que vesti
 Há muitos anos atrás.
 Sou o companheiro quase apagado
 De uma menina que me bolinou
 Há muitos anos atrás.
 Sou uma valsa lenta
 Brotando nos meus ouvidos.
 Sou um cadáver, uma visagem
 Que alguns sujeitos rindo
 Levam sem flores num automóvel.
 Sou um réprobo esperando a sentença final (“Olhar sem Tempo”, 1941, p. 205)

Nos versos retirados do poema “Olhar sem Tempo”, que se encontra no livro *O Visionário*, publicado em 1941, o poeta, como já expresso no título, revela mais uma vez o

seu desejo de abstração temporal. A interrogativa inicial do poema, “quem sou mesmo eu?”, coloca-o, através do tempo verbal, no presente. A resposta à questão vem, no segundo verso, na forma de uma afirmativa que, ainda mantendo o mesmo tempo verbal do verso anterior, arremessa o texto em direção ao passado, quebrando a linha temporal e rompendo os limites impostos pelo tempo: “Sou um retrato de antepassado”. O terceiro verso também segue fazendo o mesmo percurso na direção do recuo no tempo (“Sou aquela camisola que vesti”), abrindo caminho para o verso que exprime aqui, através de uma expressão comum na língua portuguesa, o sobrepujamento dos limites temporais, mas sem anular a ideia de tempo: “Há muitos anos atrás”. Apesar de o verbo estar flexionado no presente, a frase designa algo ocorrido no passado. Formalmente, une os tempos presente e passado em uma só sentença coesa. O próprio eu-lírico, tal qual as barreiras advindas da existência do tempo, parece desfazer-se, perdendo as características que o tornam concreto e aproximando-se mais da memória: “Sou o companheiro quase apagado / de uma menina que me bulinou”. A repetição da expressão “Há muitos anos atrás” no verso seguinte enfatiza a ideia de ruptura com o tempo linear e reafirma a busca pela sua abstração.

A grande questão do poema, que aparece na pergunta que o inicia, é a busca pelo ser, o qual também está ligado à essência. A procura pela identificação do ser é também a procura pelo que nele há de essencial. É a sua própria essência que o eu-lírico busca, e o faz tentando superar a barreira temporal, abstraindo o tempo, mas, sem evitar as contradições entre o passado e o presente, entre a presença (do retrato e da camisola) e a ausência.

O espírito da poesia me arrebatava
 Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel
 Num silêncio de antes da criação das coisas.
 Súbito estendo o braço direito e tudo se encarna:
 O esterco novo da volúpia aquece a terra,
 Os peixes sobem dos porões do oceano,
 As massas precipitam-se na praça pública.
 Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios
 Levantam-se no ar para o bem e para o mal. (“Poema visto por fora”, 1937, p.285)

No fragmento de “Poema visto por fora”, da obra *A Poesia em Pânico*, de 1937, o poeta aproxima, mais uma vez, o poema da visão totalizante da compreensão total essencialista. A arte poética surge como uma possibilidade de ultrapassar os limites da matéria e o poema é visto como um espaço no qual as restrições referentes ao espaço, tal como ocorre em relação ao tempo, já não funcionam como uma barreira para o entendimento das coisas. A procura pela unidade dá as caras na visão do eu-lírico.

O primeiro verso, evidentemente metalinguístico, empresta ao poema também um ar metafísico. Em “o espírito da poesia me arrebatá”, o eu-lírico se coloca enquanto peça constitutiva do texto poético e assume nele seu lugar como parte da estrutura verbal, esta sim, possuidora do espírito, animada e arrebatadora, se torna o foco, ao mesmo tempo em que, como mostra o segundo verso, o eu lírico, essa parte fundamental da forma do poema, é levado “para a região sem forma”, para um espaço no qual a própria noção de espaço se esvanece. Tudo isso culminando, no terceiro verso, “num silêncio de antes da criação das coisas”, isto é, no momento da unidade original, supostamente anterior ao surgimento da matéria e seus desdobramentos conflitantes.

Mais uma vez o texto muriliano parece partir em busca da compreensão total, mas não o faz tal qual sugere a perspectiva essencialista. Para o essencialismo, a aproximação entre todas as coisas, pré-requisito da unidade, que por sua vez é pré-requisito da compreensão total, só é possível com a abolição do tempo e do espaço, não somente a abolição de seus limites, como a poesia muriliana faz. Em “Poema visto por fora”, o próprio poema se apresenta como o lugar onde as noções de tempo e espaço são superadas, e o eu-lírico se vê arrebatado para esse lugar que, formalmente, se estrutura como uma “região sem forma”, o que coloca novamente diante de nós uma das características fundamentais e mais frequentes em toda obra muriliana: o jogo dos contrastes.

A exemplo de alguns autores já mencionados, como Manuel Bandeira (2003), que já havia notado em Murilo Mendes a habilidade de conciliar contrários, e Haroldo de Campos (1970), que observou a dissonância imagética presente nos textos do poeta, vemos nesse jogo de contrastes, como disse seu colega de ofício pernambucano, sua característica mais importante. Isto porque é a partir desse dado que nossas considerações a cerca da relação entre o essencialismo e a poesia de Murilo Mendes se desdobram. Entendamos isso melhor.

Vimos que o essencialismo de Nery, assim como a filosofia de Aquino, compreende a busca por uma unidade harmônica. No caso de Aquino, a unidade se encontra na substância simples, da qual todas as outras substâncias se originam e a qual temos de compreender a começar pelo entendimento das substâncias compostas, que são menos complexas. Já para Nery, a unidade é o objetivo a ser atingido através da abstração do tempo e do espaço, que seria a melhor forma de compreender a realidade, uma vez que seus problemas, seus conflitos e contradições, foram superados.

A chave para a compreensão do mundo nas duas concepções de essência está num distanciamento do próprio mundo, pois ambas encontram a verdade somente no que é de algum modo exterior à matéria. Isso se aplica tanto à substância simples de Aquino, quanto à

compreensão total de Nery. Tal maneira de lidar com os fenômenos, para nós, implica num desejo de aperfeiçoar a própria visão da realidade relegando-a. Para Aquino talvez essa realidade não tenha tanto peso quanto para Nery, pois a substância simples parece ser para Aquino a grande motivação de tudo, enquanto que para Nery a abstração do tempo é um procedimento necessário à superação dos conflitos da realidade, possuindo esta, aparentemente, uma relevância maior. Porém, o catolicismo de Nery não nega o eco de Aquino em sua forma de pensar e as duas abordagens terminam por colocar a matéria em segundo plano, já que se evadem dela ou para tentar explicá-la, ou utilizando-a como um pretexto para uma compreensão de outra ordem.

Nos poemas “O menino sem passado”, “Integral”, “Olhar sem tempo” e “Poema visto por fora” vimos que Murilo Mendes, de certa forma, dialoga com a concepção de essência defendida por Aquino e Nery. A essência é considerada enquanto um elemento ulterior em relação à realidade. Todos os quatro poemas apresentam, à sua própria maneira, um desejo de evasão dos limites impostos pelo tempo e pelo espaço, isto é, de uma perspectiva além (ou aquém) da matéria.

No entanto, apesar dessa semelhança entre a poesia de Murilo Mendes e o essencialismo de Ismael Nery, situada nesse impulso de evasão que se deixa entrever nas malhas discursivas do poeta mineiro, existe, sobretudo, um aspecto diferencial e fundamental entre ambos. Essa diferença se dá justamente no modo como a poesia muriliana se apropria do essencialismo e o utiliza enquanto elemento estético que participa da criação de uma nova dicção, de uma outra maneira de considerar o mundo material na estrutura do poema. O distanciamento que vemos entre a obra poética de Murilo Mendes e a filosofia de Nery se faz evidente no modo – e o modo na poesia é tudo – como o poeta mineiro abarca as contradições em seus versos. O jogo de contrários tão frequente na poesia muriliana a torna distinta, inclusive no que diz respeito à ideia de unidade, do essencialismo neryano. Enquanto o filósofo com a sua linha de pensamento busca a unidade dos elementos contrastantes que integram a realidade, eliminando assim essas contradições, o eu-lírico muriliano parece abraçar esses contrastes quando os utiliza como um de seus recursos estéticos principais. É em sua busca pela unidade que a poesia de Murilo Mendes abrange diversos elementos que se chocam em sua estrutura, produzindo os efeitos contrastantes de que falam Bandeira e Haroldo de Campos. A busca pela unidade leva a uma tentativa de abstração do mundo material que se traduz na estrutura do texto poético muriliano de uma maneira distinta da proposta essencialista e isso, como viemos tentando provar, se pode concluir a partir da

consideração dos contrastes que marcam a dicção da estética adotada por Murilo Mendes na parte mais significativa de sua produção.

Nos últimos poemas selecionados, pode-se perceber de fato a procura pela fuga dos limites impostos pelas ideias de tempo e espaço, como salientamos nas análises. E essa é realmente uma constante na obra do poeta. No entanto, diferente do objetivo proposto pelo essencialismo, o que ocorre na poesia muriliana é antes uma reprodução, ou melhor, uma reconfiguração estética dos conflitos inerentes à matéria. Longe de apaziguar esses conflitos, o eu-lírico dos poemas murilianos os reinventa textualmente e, assim, inclui em seu fazer estético os contrastes que o essencialismo pretende superar em sua busca particular pela unidade.

No poema “O menino sem passado”, o poeta, ao conduzir o texto rumo à abstração do tempo e do espaço (“Fiquei sem tradição sem costumes nem lendas / estou diante do mundo”), o faz trazendo consigo os conflitos que o essencialismo visa superar. O eu-lírico diz distanciar-se do mundo material e seus limites, mas integra uma estrutura verbal que abrange noções bastante distintas de espaço, já que estando diante do mundo, o que lhe confere uma posição com um nível de contemplação abrangente, também se encontra “deitado na rede”, uma imagem mais pontual e limitada espacialmente (“deitado na rede mole / que todos os países embalam”). A própria imagem da rede embalada por todos os países é vertiginosa e expressa o contraste direto entre as diferentes noções de espaço que se misturam na estrutura do poema.

No poema “Integral”, o jogo com os contrastes se dá entre os diferentes tempos, que se mesclam na superfície textual. Na figura da mulher se encontram presente (“Sou pai dos meus filhos”), passado (“do filho que ela teve com o amante antigo”) e futuro (“e dos filhos que eu já vejo andando no ar”). Desse modo, o inconciliável se une, não de maneira tranquila e harmonicamente convencional, mas de forma dissonante, ultrapassando as barreiras do tempo, porém, conservando as diferenças entre os diferentes tempos. Passado, presente e futuro interagem, mas não sem deixar que se ressalte o impacto dessa interação e chocando-os uns contra os outros na forma do texto.

Um procedimento semelhante também ocorre no poema “Olhar sem tempo”, o qual, ao incorporar o elemento mnemônico, resgatando o passado e presentificando-o através do uso do tempo verbal predominantemente no presente, provoca novamente o choque entre noções contrastantes de tempo (“Sou um retrato de antepassado. / Sou aquela camisola que vesti”). O eu-lírico recorre à memória não para relembrar o passado, mas para tornar presentes os fatos lembrados. Tal procedimento é muito mais violento, já que se trata mesmo de uma

ruptura com os limites do tempo, do que seria se se tratasse somente de uma simples lembrança.

Outra observação digna de nota é a de que a ordem sintática da estética muriliana não apresenta muitas variações, isto é, costuma seguir o ordenamento sintático convencional. A importância desse fato é que isso contribui para o efeito de choque provocado pela manipulação dos contrastes. Os conflitos se agravam porque se chocam com a normalidade com que são apresentados no plano sintático, o qual segue de forma predominante a ordem sujeito-verbo-complemento. Isso já se pode ver nos poemas analisados aqui.

Tudo isso nos leva a crer que a concepção de essência adotada por Nery em seu essencialismo, à semelhança de Aquino, é insuficiente para explicar o modo como a poesia de Murilo Mendes se apropria da realidade. Enquanto tal concepção considera que para se chegar à essência deve-se antes desvencilhar-se dos limites impostos pela realidade, o discurso do texto poético muriliano, mesmo revelando um forte empenho em aderir aos objetivos essencialistas, comporta em si as contradições intrínsecas à vida em sua materialidade. Diante desse problema, cabe encontrar então uma noção de essência que seja compatível com a obra muriliana.

É com base nessas considerações que introduziremos nesta etapa da discussão algumas reflexões a cerca da obra de Feuerbach, as quais julgamos importantes para a construção do processo de compreensão de como a poesia de Murilo Mendes lida com a noção de essência e religião e, assim, dialoga com a realidade.

4.2.4 Feuerbach e o materialismo vacilante: aproximações e distanciamentos de Murilo Mendes

“É preciso que eu te veja nos menores detalhes,
É preciso que eu seja não só eu, também tu”
 (“Novíssimo Jacob”, 1935, p. 251).

Pensando a produção poética muriliana como um conjunto no qual predomina um modo de expressão que tem como duas de suas principais características – dentre outras – as marcas de uma fé católica e a contradição, sendo esta última a sua principal, é claro que também devemos levar em conta o abalo dessa fé, posto que ela também não está isenta dos conflitos frequentes no discurso muriliano.

Então, vê-se que a religiosidade presente na obra de Murilo Mendes não se traduz por uma fé tranquila e inabalável em todos os pressupostos cristãos. Não se trata de uma fidelidade irrevogável, uma devoção cega, aos dogmas cristãos e católicos, mas de uma crença na divindade completamente perpassada por questões de ordem material, pela vida

cotidiana. O sentimento de desejo por vislumbrar o paraíso parece estar constantemente fadado a se submeter à fatalidade maior que é o contato permanente com o mundo. Tal desejo, assim, ao invés de, quando em contato com a realidade, levar a uma evasão desta, se une a ela e funda uma nova perspectiva, uma nova forma de perceber e lidar com ambas as instâncias, a real concreta (material) e a metafísica³⁷ (entendendo aqui a metafísica em seu sentido etimológico, como o que está além do mundo físico), o que se manifesta em Murilo Mendes como uma estética particular.

Para Feuerbach, existe uma ligação inevitável e estreita entre Deus e o ser humano, ligação essa que pode explicar, em parte, como a abordagem do assunto é feita pela poesia de Murilo Mendes. Segundo Feuerbach, a aproximação entre o humano e o divino se dá desde o início da relação do humano com o mundo, quando da verdadeira origem das religiões. Na crítica feuerbachiana à religião vê-se uma aproximação com o modo como o eu-lírico muriliano lida muitas vezes com a questão da religiosidade. Isto porque

tal como o homem é objecto para si, assim Deus é objeto para ele; tal como pensa, tal como sente, assim é o seu Deus. Tal o valor que o homem tem, assim o valor – e não mais – que o seu Deus tem. *A consciência de Deus é a consciência de si do homem, o conhecimento de Deus o conhecimento de si do homem [...]* Deus é o interior do revelado, o si-mesmo do homem expresso, a religião é o desvendamento festivo dos tesouros escondidos do homem, a confissão dos seus pensamentos mais íntimos, a sua *proclamação pública dos seus segredos de amor* (FEUERBACH, 2002, p. 22-23, os grifos são do autor).

Considerando Deus como uma criação humana e não o contrário, Feuerbach estabelece um vínculo muito mais estreito entre o tipicamente humano e o pensamento transcendental. A divindade se torna uma personificação da subjetividade humana, a qual é projetada para além do indivíduo e, ao adquirir ares objetivos, expressa o seu íntimo. Ao pensar e sentir Deus, o sujeito na verdade pensa e sente a si mesmo. Deus é criado à imagem e semelhança humanas, e não o inverso. Aquilo que o ser humano pensa de si mesmo e do mundo: é isso que está expresso na ideia de Deus. Por isso a religião – do latim *re-ligare*, que se traduz como “ligar novamente” ou “voltar a ligar” – tem como objetivo reconectar o ser humano, não com Deus, essa entidade fora do seu alcance que existe para além da realidade

³⁷ É necessário ressaltar o fato de não ser o objetivo aqui questionar a crença religiosa pessoal do autor, mas tão somente analisar e compreender a obra poética de Murilo Mendes, utilizando, quando necessário, aspectos de sua vida pessoal, mas considerando sempre, em primeira e última instâncias, as formas com as quais tais elementos aparecem na camada verbal de seus textos, de modo a servir como chave de compreensão da sua poesia.

concretamente perceptível, mas consigo mesmo. É a si mesmo que o indivíduo busca quando diz estar à procura de Deus.

Nesse sentido, não é absurdo estabelecer uma relação de equidade entre o humano e o divino, visto que este tem naquele a sua origem, sendo a personificação de seu íntimo. Tal modo cético de perceber a religião aparenta guardar um tipo de relação ironicamente mais estreita do ser humano com Deus do que qualquer religião parece ter guardado até então. A proximidade com Deus torna divina a humanidade ao mesmo tempo em que atribui a Deus características essencialmente humanas. Buscar entender a fundo o ser humano, em toda sua complexidade, é também tentar entender o Deus que por ele foi projetado de maneira reveladora de suas paixões mais segredadas.

A igreja toda em curvas avança para mim,
 Enlaçando-me com ternura – mas quer me asfixiar.
 Com um braço me indica o seio e o paraíso,
 Com outro braço me convoca para o inferno.
 Ela segura o Livro, ordena e fala:
 Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde.
 Minha preguiça é maior que toda a caridade.
 Ela ameaça me vomitar de sua boca,
 Respira incenso pelas narinas.
 Sete gládios sete pecados mortais traspassam seu coração.
 Arranca do coração os sete gládios
 E me envolve cantando a queixa que vem do Eterno,
 Auxiliada pela voz do órgão, dos sinos e pelo coro dos desconsolados.
 Ela me insinua a história de algumas suas grandes filhas
 Impuras antes de subirem para os altares.
 Aponta-me a mãe de seu Criador, Musa das musas,
 Acusando-me porque exaltei acima dela a mutável Berenice.
 A igreja toda em curvas
 Quer me incendiar com o fogo dos candelabros.
 Não posso sair da igreja nem lutar com ela
 Que um dia me absorverá
 Na sua ternura totalitária e cruel. (“Igreja mulher”, 1937, p. 303).

Em “Igreja mulher”, do livro *A poesia em pânico*, a fusão que ocorre entre as imagens da igreja, enquanto construção física, mas também remetendo aos seus dogmas e postulados, une humano e divino enquanto o eu-lírico e o próprio poema funcionam como o ponto de intersecção entre sagrado e profano. Tudo ocorre no plano fanopaico, compondo um visual em que a igreja já se apresenta “toda em curvas”, aproximando-se de forma sedutora. A mesma igreja que enlaça “com ternura” é a mesma que quer asfixiar o eu-lírico (“Na sua ternura totalitária e cruel”) e que aponta com um braço “o seio e o paraíso” e, com o outro, “convoca para o inferno”. A igreja convida a caminhos distintos e antagônicos, simultaneamente, de braços abertos, como a figura da cruz, e se apresenta visualmente

contraditória, como pecado e punição. O poeta parece ter conhecimento, como o homem expulso do paraíso bíblico, do peso de sua postura perante Deus, ou seja, do lugar de seu discurso diante do dogma, enquanto a igreja personificada, segurando o “Livro” e ordenando (imagem que nos remete aos defensores mais fervorosos de certos valores religiosos), o repreende: “Suas palavras são chicotadas para mim, rebelde”. O tom de repreensão vindo da igreja, então, também acompanha a ideia de fragilidade e a coloca no lugar de vítima, como Cristo, açoitada pelo pecador, que é o próprio eu-lírico.

O poema explora a noção de conflito e a aplica nas relações entre a igreja e o eu-lírico, entre a ternura e o totalitarismo, entre a fragilidade e o poder punitivo e entre o estético e o sagrado. Esse último conflito se faz mais claramente presente quando a igreja aponta Maria, “mãe de seu Criador, Musa das musas”, acusando o poeta porque exaltou “acima dela a mutável Berenice”, musa já presente na tradição literária. Representando o prazer estético advindo da forma literária, Berenice rivaliza com a Virgem Maria e, por conseguinte, com os preceitos religiosos aos quais a poesia deveria estar à disposição. Porém, o poeta está ciente do que significa sua decisão por priorizar o estético em detrimento do sagrado quando a igreja ameaça lhe “vomitar de sua boca”, como na mensagem de Deus ao anjo da igreja de Laodiceia: “Conheço as tuas obras: não és frio nem quente. Oxalá fosses frio ou quente! Mas, como és morno, nem frio nem quente, vou vomitar-te” (BÍBLIA, Apocalipse 3, 15, p.1559). A fé conflitante do eu-lírico muriliano não lhe permite ser “frio” ou “quente”, mas “morno”. O discurso religioso é constantemente ameaçado pelo prazer estético, sacrilégio abraçado com culpa pelo poema.

Em “O poeta nocaute”, da obra *O visionário*, Murilo Mendes é sentencioso a respeito da vida, entendida materialmente, e a fé cristã. Devido à extensão do poema, selecionamos apenas dois fragmentos seus que tratam diretamente do tema de nossa discussão:

Eu sou terrivelmente do mundo
 Meus demônios são daqui
 As estrelas não me consolam
 Não me falam da harmonia do universo
 Não me transformarei em cidades
 Em cânticos
 Em multidões
 [...]
 Talvez liquidaremos a eternidade
 Com gritos colt excelentes
 Fuzilaremos todos os santos e mártires
 [...]
 Intimaremos Deus
 A não repetir a piada da criação
 Salvaremos os que deviam nascer depois

E se Deus ficar firme
Anunciaremos à Virgem Maria
Que nunca mais deverá nascer ninguém. (“O poeta nocaute”, 1941, p. 242)

Como em “Igreja mulher”, o poeta utiliza procedimentos que estabelecem uma relação estreitíssima entre o sacro e o telúrico. Nessas partes destacadas do poema, a visão pessimista do eu-poético o leva a ameaçar as figuras sacralizadas. O texto é quase um lamento sobre o quanto os acontecimentos da vida se sobressaem à fé, por isso o eu-lírico usa o advérbio “terrivelmente” ao constatar ser “do mundo” e afirma que seus “demônios são daqui”. A intimação a Deus (“Intimaremos Deus”) e o anúncio à Virgem Maria (“Anunciaremos à Virgem Maria”) colocam não só o eu-lírico mas toda humanidade no mesmo patamar que as figuras divinas, aproximando de forma sacrílega, e portanto mais violenta e palpável, mais concreta, o humano de Deus. No entanto, tal aproximação resulta em uma conclusão desagradável: a materialidade da vida humana sobrepuja o objeto da fé, que não sobrevive diante do peso de acontecimentos como a Segunda Guerra Mundial, contemporânea ao poema. Assim, nem mesmo a eternidade poderá sobreviver, liquidada “pelos gritos colt excelentes”.

“Igreja mulher” e “O poeta nocaute” tratam da aproximação entre o humano e o divino e das contradições que tal aproximação envolve. Feuerbach também toca nesse ponto ao explicar o que entende por religião refletindo sobre a consciência que o ser humano tem de si mesmo:

a religião em geral, enquanto *idêntica* à essência do homem, é idêntica à *consciência de si* do homem, à consciência que o homem tem da sua *essência*. Mas a religião é, numa expressão geral, consciência do infinito; portanto, não é e não pode ser outra coisa senão a consciência que o homem tem da *sua* essência, a saber, de uma essência não finita, limitada, mas *infinita*. Uma essência *realmente* finita não tem sequer a *mínima ideia*, quanto mais a *consciência*, de uma *essência infinita*, pois as *limitações da essência* são também as *limitações da consciência* (FEUERBACH, 2002, p. 10, os grifos são do autor).

Há, portanto, uma relação de proximidade entre a consciência e a essência, ao ponto de as limitações de cada uma se confundirem. Sendo a religião a consciência que o sujeito tem do infinito e também a expressão objetivada de uma subjetividade humana, ela é também a consciência que o ser humano tem de sua própria essência, uma consciência de si mesmo. Já que essa consciência é referente ao infinito, ou seja, ao que é atemporal, ao que não se circunscreve na ideia de tempo, a essência, que é o objeto dessa consciência, também assume esse aspecto infinito. A essência é então considerada por um viés alheio ao tempo. É percebida como uma categoria fora da história. Assim, a essência humana, segundo

Feuerbach, é intocada pela passagem do tempo e permanece imutável diante da dinâmica da história. Nesse ponto, o materialismo de Feuerbach se distancia da estética muriliana, apesar de a ideia de a religião ser igual à consciência de si do ser humano funcionar como uma intersecção entre Murilo Mendes, cuja poesia parece apontar para uma predominância do humano e do material sobre o espiritual, e Feuerbach. O materialismo feuerbachiano postula uma maneira de encarar a essência ainda distante da concepção materialista dialética que, segundo a proposta deste trabalho, é a que predomina na parte mais significativa da obra muriliana, que é aquela composta pelos textos nos quais se encontram o seu, como afirmou Haroldo de Campos, principal dado, o aspecto mais relevante para a definição de sua dicção poética própria, que é o *jogo com os contrários*.

Nesse ponto encontramos em Feuerbach um limite ao qual a poesia muriliana, em sua forma, não se detém, ou pelo qual não se deixa deter. Enquanto a filosofia de Feuerbach preserva a essência mantendo-a intacta na busca por sua apreensão, uma vez que a compreende fora do tempo, o eu-lírico de Murilo Mendes, levando em conta sua estética mais voltada para o choque das imagens, dá a impressão de perceber a essência como uma instância inserida na matéria e indissociável da realidade. No entanto, essa distância formal da concepção feuerbachiana de essência em relação à poesia muriliana implica uma aproximação com a própria teoria essencialista de Ismael Nery, o que pode auxiliar na compreensão de como se manifesta a filosofia neryana nos versos de Murilo Mendes.

Essa maneira de Feuerbach de lidar com a essência coloca-a em uma relação com a consciência que, a princípio, pode fazer pensar, pelo seu viés materialista, que se estabelece uma preponderância da objetividade, como é possível depreender das palavras a seguir:

O que a essência afirma, não podem negá-lo o entendimento, o gosto, o juízo, pois, nesse caso, o entendimento, a faculdade de julgar já não seriam, nem o entendimento, nem a faculdade de julgar desta essência determinada, mas de uma outra qualquer (FEUERBACH, 2002, p.17, o grifo é do autor).

Aquela aproximação entre o ser humano e Deus, que seria resultante do fato de as crenças religiosas serem projeções da subjetividade humana, leva Feuerbach a concluir que a consciência, ou o entendimento que se tem dos fenômenos, nunca devem contradizer a essência, não podem ser usados para desmentir os próprios fenômenos. Isso porque, na tentativa de se negar o que uma determinada essência afirma, o que se estaria fazendo, na verdade, seria o uso de uma outra essência. O fenômeno deve estar circunscrito em sua própria verdade e só assim é possível desvendá-lo. Feuerbach descreve a relação entre a essência e a consciência como sendo uma relação de proximidade e, categoricamente, afirma:

“*a medida da essência é também a medida do entendimento*” (o grifo é do autor). Trata-se de uma concepção interessante a nós, uma vez que coloca os fenômenos materiais e os mentais no seu devido lugar, restringindo e submetendo a consciência ao que lhe é exterior. Daí podemos inferir que, mudando-se a realidade, muda-se também o entendimento.

Mas para uma essência limitada o seu entendimento limitado não é uma limitação; pelo contrário, está inteiramente feliz e satisfeita com ele; sente-o, elogia-o, enaltece-o como uma força esplêndida, divina e o entendimento limitado enaltece por sua vez a essência limitada da qual ele é o entendimento [...] O entendimento é o campo visual de uma essência (p.17).

Esse entendimento de que fala Feuerbach é estranho à poética de Murilo Mendes. De modo geral, o eu-lírico dos poemas murilianos mantém alguma relação com o discurso cristão, principalmente em seus elementos mais básicos, em seus valores mais fundamentais. No entanto, no que diz respeito aos dogmas católicos, muitas vezes vê-se que a proposta estética do autor é pouco afeita a esse tipo de subordinação. Essa conformidade do entendimento à essência não é o que se presencia de forma predominante na poesia de Murilo Mendes, mas muito pelo contrário. A falta de tranquilidade na relação entre a consciência, no sentido de concepção, e a essência humana projetada no divino, como postula Feuerbach, é uma das características mais marcantes da estética da obra poética muriliana. Daí decorre toda uma série de textos nos quais o eu-lírico, ao demonstrar a sua fé, já que considera a existência do transcendente e a liga à mitologia cristã, vê-se às voltas com seus pressupostos, entrando por vezes em conflito com sua própria crença.

O pensamento de Feuerbach pode levar a uma associação imediata à perspectiva da estética muriliana, pela aproximação entre o humano e o divino e pela contestação do dogma, mas a crítica pode e deve ir mais além, começando pela consideração do que é a essência e, portanto, do que é o real, do que é a verdade. É essa problematização que vai fazer com que a visão lírica de Murilo Mendes não se prenda somente a uma contestação do elemento transcendental (o que faria a leitura permanecer na superfície semântica do texto), mas atinja uma concepção de mundo, um modo de perceber a realidade e suas variadas nuances, compreendendo aí a própria religião e seus postulados, os quais, quando postos em xeque pelo eu-lírico, isso ocorre através de um contato com as forças telúricas.

O limite da filosofia feuerbachiana, que temos que transpor para entender como a poética de Murilo Mendes dialoga com o real, já foi apontado por Marx:

A “concepção” feuerbachiana do mundo sensível limita-se, por um lado, à mera contemplação deste último e, por outro lado, à mera sensação; ele diz “o homem” em vez de os “homens históricos reais”. “O homem” é, na

realidade, “o alemão”. No primeiro caso, na *contemplação* do mundo sensível, ele se choca necessariamente com coisas que contradizem sua consciência e seu sentimento, que perturbam a harmonia, por ele pressuposta, de todas as partes do mundo sensível e sobretudo do homem com a natureza (MARX, 2007, p. 30, os grifos são do autor).

No entanto, a importância de se mencionar Feuerbach na discussão também se dá devido à semelhança que há entre essa proposta contemplativa de sua teoria e a plasticidade da poesia muriliana: ambas são calcadas na contradição, seja logopaica, no plano das ideias, seja plástica.

Como Feuerbach se apoia na contemplação do mundo sensível, acaba por idealizar o seu objeto de análise, no caso, o homem, estabelecendo uma separação imperdoável entre a visão desse mundo sensível e a busca pela verdade, pelo real. Feuerbach

tem, portanto, que buscar refúgio numa dupla contemplação: uma contemplação profana, que capta somente o que é “palpável”, e uma contemplação mais elevada, filosófica, que capta a “verdadeira essência” das coisas. Ele não vê como o mundo sensível que o rodeia não é uma coisa dada imediatamente por toda a eternidade sempre igual a si mesma, mas o produto da indústria e do estado de coisas da sociedade (MARX, 2007, p. 30).

Chega-se, então, no ponto em que a filosofia de Feuerbach se identifica com a de Platão. Ao executar essa separação entre o sensível e a essência, Feuerbach também incorre no erro platônico idealista de não reconhecer o real no sensível, no concreto, separando o que é, na prática, inseparável, e não dando conta da totalidade do real. Não dando conta, desse modo, do próprio real. A solução que Feuerbach encontra para o problema da percepção e da interpretação da realidade é a cisão entre essa realidade e uma suposta teorização sobre ela. O fato de Feuerbach se aproximar mais do materialismo histórico do que do idealismo mais tradicional, de Platão a Aquino, não o livra totalmente das amarras dessa tradição idealista. Isso faz com que seu discurso não dê conta do dinamismo da história e fique, por esse motivo, aquém da complexidade do real.

É certo que Feuerbach tem em relação aos materialistas “puros” a grande vantagem de que ele compreende que o homem é também “objeto sensível”; mas, fora o fato de que ele apreende o homem apenas como “objeto sensível” – pois se detém ainda no plano da teoria –, e não concebe os homens em sua conexão social dada [...] permanece na abstração “o homem” e não vai além de reconhecer no plano sentimental o “homem real, individual, corporal” (MARX, 2007, p.32).

Esse reconhecimento do ser humano enquanto objeto sensível, ainda que não atinja a complexidade do materialismo histórico, como fala Marx, consegue ao menos chegar ao nível do materialismo “puro” ou do empirismo. Feuerbach chega então a considerar o ser humano

enquanto ser dotado de sensibilidade, isto é, enquanto em contato com o mundo sensível. É esse fato que pode levar a pensar em uma relação imediata, e talvez até de total similitude, entre os modos como o eu-lírico muriliano e Feuerbach percebem a realidade concreta. Tal percepção que o poeta constrói se faz presente em sua obra no próprio modo como as palavras se configuram, utilizando-se de recursos como o da dissonância imagética. No entanto, muitas vezes, o poeta faz com que sua obra, aqui e ali, revele de forma mais direta, no plano do primeiro conteúdo mesmo, essa visão materialista, que em não raras vezes se mostra como uma fatalidade, como se o poeta buscasse outra visão, mas não tivesse outra escolha. É o caso, por exemplo, de “O poeta nocaute” (“Eu sou terrivelmente do mundo”). Vejamos outra situação desse tipo, que ocorre no poema “O emigrante”, do livro *As Metamorfoses*:

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra.

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsam da sombra do avião.
Tenho sede generosa,
Nenhuma fonte me basta.
Amigo! Irmão! Vou te levar
O trigo das terras do Egito,
Até o trigo que não tenho.
Egito! Egito! Amontoei
Para dar um dia a outrem:
A sombra fértil de Deus
Não me larga um só instante.
Levai-me o astro da febre:
Eu vos deixo a minha sede,
Nada mais tenho de meu. (“O emigrante”, 1944, p. 313)

O eu-lírico muriliano não se contenta somente em pertencer ao mundo, como constata em “O poeta nocaute”, mas precisa também sê-lo, abrangendo tudo, inclusive as contradições do real. Por isso declara ser a “nuvem andante // O pássaro e a estátua de pedra”. O olhar dialético do visionário o insere fatalmente no mundo e lhe provoca o desejo de intervir nos rumos da humanidade, provocando-lhe uma “sede generosa”: sede do olhar, que recapitula “os fantasmas” e corre “de deserto em deserto”, e generosidade humanitária, que leva a outrem até mesmo o trigo que não tem. O desejo de visão do visionário é tamanho que, no fim, é tudo que lhe resta: “Eu vos deixo a minha sede / Nada mais tenho de meu”. A impossibilidade de abranger e ser tudo é angustiante para a poesia muriliana. O eu-lírico do poema “Mapa”, presente em *Poemas*, se desespera ao constatar tal impossibilidade: “Me

desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida” (“Mapa”, 1930, p. 117). É esse desejo que se nota, de certo modo, em Feuerbach.

Porém, a ausência de uma perspectiva mais calcada na história, na práxis humana e no movimento que lhe é peculiar, faz com que o pensamento de Feuerbach, apesar de uma aproximação inicial por considerar o sujeito enquanto objeto sensível atingindo um certo nível de materialidade, acabe por não abandonar por completo o idealismo e por se distanciar da poesia muriliana. O filósofo

não consegue nunca, portanto, conceber o mundo sensível como a *atividade* sensível, viva e conjunta dos indivíduos que o constituem, e por isso é obrigado, quando vê, por exemplo, em vez de homens sadios um bando de coitados, escrofulosos, depauperados e tísicos, a buscar refúgio numa “concepção superior” e na ideal “igualização no gênero” [...] Na medida em que Feuerbach é materialista, nele não se encontra a história, e na medida em que toma em consideração a história ele não é materialista (MARX, 2007, p. 32, o grifo é do autor).

Distanciando-se da práxis, da atividade sensível que engloba não somente a ação propriamente dita, mas também suas implicações na subjetividade humana, Feuerbach fica ainda preso ao materialismo vulgar, a uma percepção contemplativa, portanto, incompleta, do materialismo. Com isso, o filósofo se deixa contaminar demasiado com as impressões do mundo fenomênico, a ponto de suas impressões do real permanecerem num nível incapaz de transpor o imediatismo.

O complexo dos fenômenos que povoam o ambiente cotidiano e a atmosfera comum da vida humana, que, com a sua regularidade, imediatismo e evidência, penetram na consciência dos indivíduos agentes, assumindo um aspecto independente e natural, constitui o mundo da *pseudoconcreticidade* (KOSIK, 1995, p. 15, o grifo é do autor).

É a esse “mundo da pseudoconcreticidade”, descrito por Karel Kosik, que Feuerbach e qualquer representante do materialismo vulgar se encontra restrito. Trata-se de um mundo de superfície, que não dá conta do que há de realmente essencial nos processos e no qual a atividade humana é vista de forma limitada e fetichizante. Essa visão da práxis se limita à maneira como os fenômenos externos se manifestam diretamente na consciência do sujeito, que os interpreta, sem o *détour*, como acontecimentos naturais, mesmo quando fruto da atividade social humana. Trata-se, assim, de uma perspectiva que não dá conta da materialidade das relações sociais nem da dinâmica da própria realidade, sendo, portanto, uma concepção, em última instância, idealista.

Sobre a maneira limitada de lidar com a matéria, ainda que se tente levá-la em consideração, Marx também chama atenção em sua nona tese sobre Feurbach: “O máximo a

que chega o materialismo contemplativo, isto é, o materialismo que não concebe o sensível como atividade prática, é a contemplação dos indivíduos singulares e da sociedade burguesa” (MARX, 2007, p. 535). Assim sendo, o materialismo de Feuerbach, que Marx qualifica como contemplativo, é incapaz de apreender o ser humano de forma genérica, já que não consegue se desprender da concepção especificista do ser humano cerceado pela sociedade burguesa. A única maneira, então, de se chegar até a essência dos indivíduos (e das coisas) – e agora nos aproximamos do discurso da poética muriliana –, de atingir sua completude, é considerá-los antes de tudo em sua concretude, em seus efeitos práticos, não de forma estanque, mas levando em conta as constantes transformações da realidade, portanto, em seu caráter dinâmico, isto é, dialético.

Desse modo, para encerrar a discussão desta seção refletindo sobre a origem do pensamento idealista de Nery, optei por estabelecer a devida relação entre o essencialismo e a tradição filosófica que remete à Platão. Segundo o que se pode depreender do que diz Murilo Mendes, Ismael Nery parte de problemas concretos e da vontade de superá-los para elaborar sua linha de pensamento, a qual, servindo de antecipação ao catolicismo, tem como objetivo maior a salvação do ser humano de todos os problemas inerentes à materialidade não só das relações sociais, mas da própria existência. Tal visão pressupõe uma percepção do conceito de essência deslocado de suas bases materiais. A essência só pode ser encontrada no processo de pura abstração, através do qual as coisas podem passar a ser percebidas sem as contradições originárias da realidade, como as próprias noções de bem e de mal. Daí surge a necessidade de se abstrair o tempo.

Não é difícil notar que esse modo de considerar a essência possui uma relação de descendência com a filosofia platônica, a qual também cedeu suas bases idealistas para o próprio cristianismo. Ao estabelecer a separação entre o mundo concreto e a essência, o essencialismo de Nery retoma os pressupostos básicos do mito platônico da caverna e restringe ao ato da abstração a possibilidade de se chegar à essência das coisas. O que ocorre, na prática, é uma separação entre o concreto e o abstrato, de modo a tornar a abstração um processo independente, autônomo em relação ao que, segundo o próprio Murilo Mendes, seria a sua própria razão de ser, que é o mundo material e suas contradições, seus problemas.

A concepção que o essencialismo tem do conceito de essência, então, é a de que se trata de um conceito dissociado de qualquer base sócio-histórica, de qualquer base material. A essência, segundo essa perspectiva, se encontra fora e acima das questões mundanas, existindo sem que seja tocada pelos conflitos da realidade. Ela é, portanto, vista de forma pura, sem espaço para a complexidade do real, sem as contradições e conflitos que envolvem

qualquer discurso com base material. A essência para Ismael Nery está, como já se disse, bastante próxima da Ideia de Platão, a qual se contrapõe à matéria, situando-se fora dela e assemelhando-se, nesse sentido, à essência para praticamente todo cristianismo desde Paulo.

O mundo fenomênico tem a sua estrutura, uma ordem própria, uma legalidade própria que pode ser revelada e descrita. Mas a estrutura deste mundo fenomênico ainda não capta a relação entre o mundo fenomênico e a essência. Se a essência não se manifestasse absolutamente no mundo fenomênico, o mundo da realidade se distinguiria radical e essencialmente do mundo do fenômeno: em tal caso o mundo da realidade seria para o homem “o outro mundo” (platonismo, cristianismo), e o único mundo ao alcance do homem seria o mundo dos fenômenos (KOSIK, 1995, p. 15-16).

É preciso, portanto, para uma devida apreensão da realidade, que haja um desvio nessa passagem automática do mundo fenomênico para a sua essência. No entanto, segundo a perspectiva idealista platônica, existe uma demarcação intransponível entre o mundo do fenômeno, que é o mundo concreto, e a essência, a verdade, que existiria separadamente em um plano imaterial. Ao operar tal separação, a imaterialidade se torna o verdadeiro, enquanto o único mundo ao qual o sujeito tem acesso, o mundo fenomênico, é falso. Essa concepção idealista/platônica/cristã sobre a essência é a concepção que fundamenta o essencialismo.

A filosofia de Nery visa à superação das contradições típicas do real, uma proposta que vai na contramão da estética da poesia muriliana. Porém, ainda assim, podemos dizer que esta se apodera do essencialismo – enquanto desejo de unidade, de abstração do tempo e do espaço e elemento conflitante, uma vez que se trata de um desejo nunca alcançado, ao menos não da maneira apregoada pelo próprio essencialismo – para dar corpo à sua própria expressão. Isso quer dizer que o fato de o eu lírico de Murilo Mendes se utilizar do essencialismo para compor a sua dicção não significa que isso não seja feito sob o escrutínio da adaptação, adaptação a uma linguagem própria e com propostas, apesar da origem compartilhada, também próprias. Portanto, mesmo que o essencialismo tenha deixado sua marca nas produções poéticas de Murilo Mendes, ele aparece nela sob uma nova ótica, uma ótica que se diferencia do essencialismo de Ismael Nery pela maneira como entende a própria essência e pelo modo visionário e dialético através do qual acredita ser possível identificá-la.

5 MURILO E MARX: ÚLTIMAS REFLEXÕES

“O operário e o poeta caminharão um dia juntos.”
(*Poliedro*, 1972, p. 1043)

Como conclusão necessária ao que se vem discutindo, estabelece-se uma distinção entre a essência para o essencialismo e a essência para a poesia muriliana. Enquanto aquela está ligada à concepção platônica, já que postula uma separação entre a verdade e a matéria, o conceito de essência para a obra de Murilo Mendes, em seus traços mais característicos, como viemos tentando demonstrar, se apresenta de forma profundamente marcada por um discurso com bases mais materiais.

Ao refletir sobre a atividade humana e o que lhe há de específico, Marx conclui estar tal atividade intrinsecamente ligada à própria essência humana.

O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente. Esta não é uma determinidade (*Bestimmtheit*) com a qual ele coincide imediatamente. A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, [e] só por isso, ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico. Eis porque a sua atividade é atividade livre. O trabalho estranhado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua *essência*, apenas um meio para sua *existência* (MARX, 2008, p. 84-85, os grifos são do autor).

Diferente da concepção de bases platônicas de Nery, a essência de que fala Marx, ao identificar na atividade humana o pré-requisito para o reconhecimento da essência humana, está relacionada inevitavelmente à prática concreta, isto é, a essência só é identificável através da e na realidade concreta. A própria realidade, com suas contradições, seus conflitos, a existência materialmente considerada, em toda sua complexidade, é que é tanto o ponto de chegada quanto o de partida do processo de reconhecimento da essência, ou seja, da verdade. O essencial deve estar inserido no concreto e, assim, deve conter em si contradições. Deve ser complexo e impuro, diferente da essência pura apregoada por Nery.

No entanto, para se entender devidamente o conceito de essência para Marx, além de se levar em conta a sua concepção de essência humana e a sua relação com o trabalho, é interessante acompanhar a evolução do conceito dentro da própria perspectiva marxista. Isso porque a percepção que o filósofo tem da essência não é a mesma em seus trabalhos iniciais e em sua maturidade, apesar de já ser possível encontrar em esboço seus futuros posicionamentos em sua obra produzida na juventude.

Em seus *Manuscritos econômico-filosóficos* (2008), obra de sua juventude, Marx fala sobre a essência humana como algo que deve se realizar na realidade concreta, o que não acontece devido a um problema dessa mesma realidade que é o modo de produção capitalista. O capitalismo, assim como os outros modos de produção anteriores, por dividir a sociedade em classes, separa o ser humano de sua essência, que é o trabalho. A relação que o ser humano tem com o trabalho e, portanto, com a natureza e a realidade que o circunda, é o que o diferencia essencialmente dos demais animais. Porém, sob o jugo do capitalismo, o trabalho, ou seja, a atividade essencial humana, aparece de forma alienada, já que o sujeito não trabalha em benefício próprio (ou em benefício da classe social à qual pertence), mas em benefício de uma alteridade. Logo, a essência humana, no capitalismo, aparece como essência alienada, uma vez que o trabalho lhe é estranhado. A existência humana se encontraria, dessa forma, apartada de sua própria essência. Portanto, essa separação só deixaria de existir, segundo o Marx dos *Manuscritos*, em uma sociedade comunista, que teria como um de seus objetivos unir finalmente essência e existência humanas.

Não é preciso ir muito adiante para se notar que essa visão ainda guarda um pouco da concepção idealista, já que considera a existência humana separada de sua essência. O trabalho alienado está associado à propriedade privada, então esta se associa à negação da essência humana. Porém, essa essência do ser humano, devido à própria precariedade da vida humana em sociedades mais primitivas, o que já a colocava em situação de não liberdade, nunca chegou a se efetivar. Daí se conclui que a identificação feita por Marx de uma essência humana, bem como do fato de essa tal essência nunca ter existido de fato, atribui a essa visão um caráter especulativo. Vázquez resume a questão da seguinte forma;

O caráter especulativo dessa concepção de Marx é determinado, principalmente, pelo divórcio entre essência e existência, ainda que tal divórcio venha a ser superado [...] se há um modo essencial de ser homem que não se manifesta em sua existência, de onde surge esse conceito de essência humana? Não pode ter saído das relações reais nem do comportamento efetivo dos indivíduos. Foi extraído negando idealmente, no pensamento, a realidade humana existente (VÁZQUEZ, 1977, p. 418).

Essa crítica do ser humano na sociedade capitalista se trata, portanto, de uma crítica ainda fundamentada em uma herança idealista, pois tem como ponto de partida a maneira como o ser humano não vive e nunca viveu, ainda que, justamente por se voltar para a manifestação concreta da vida humana – mesmo somente enquanto potencialidade – e considerar a possibilidade da efetivação material da essência humana, seja uma concepção mais amadurecida do que a do materialismo determinista e de Feuerbach. Os *Manuscritos*,

como se vê nas palavras do próprio Marx no trecho citado anteriormente, possuem uma leitura motivada historicamente e suas conclusões a respeito da essência humana, apesar de insuficientes, já apontam para o que se desenhará em obras posteriores³⁸.

Poder-se-ia pensar que a poesia de Murilo Mendes, por se utilizar de elementos oriundos do pensamento idealista, como o cristianismo e o próprio essencialismo, assim como por colocá-los em contraste com elementos concretos, seria consonante com essa fase do pensamento marxista, ou com essa maneira de considerar a essência. De um lado tem-se uma filosofia que se apoia numa separação entre a essência e a existência humanas, bem como na necessidade de se essencializar essa existência (o que também a coloca num campo materialista), que é a da juventude de Marx, e de outro, um discurso poético que dialoga abertamente com a tradição idealista (o que não quer dizer que a acate), que separa o essencial do material, e une de maneira contrastante e complementar o cotidiano e o transcendental (o que já revela a consideração da matéria em alta conta). Porém, esse materialismo das fases iniciais da obra teórica de Marx ainda não dá conta do problema. Vejamos o “Poema visto por fora”, de *A Poesia em Pânico*:

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

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

Não sou Deus porque parto para Ele,
 Sou um deus porque partem para mim.
 Somos todos deuses porque partimos para um fim único. (“Poema visto por fora”, 1937, p. 285)

³⁸ Talvez tenha sido essa concepção presente em parte da obra marxiana que tenha levado, inclusive, o filósofo Ernst Bloch, que trabalhou os conceitos de *filosofia da práxis* e de *utopia concreta*, como diz Arno Münster, a oscilar “entre a herança místico-idealista e a perspectiva racionalista do idealismo alemão e do materialismo dialético do marxismo” (MÜNSTER, 1993, p. 22), percebendo ainda uma aproximação entre essas vertentes teóricas. Isso mesmo que o filósofo considere, o que nos é de maior interesse, que “o mundo não é um sistema fechado ou um processo acabado, porque possui um horizonte aberto e é cheio de possibilidades ‘ainda-não’ realizadas”, o que se torna fato “também por causa da incidência permanente da ‘categoria de possibilidade’, permitindo sua transformação permanente, concebida como um processo ininterrupto do próprio devir e do ‘devir autêntico’” (p. 27).

Aqui, o autor já começa se referindo a um efeito da poesia, que já está no poema mesmo, constituindo-lhe a forma, de modo que, como se houvesse anunciado o início de uma reação em cadeia (“O espírito da poesia me arrebatava”), os versos seguintes vão levando o poema a um lugar que ultrapassa as noções de tempo e espaço, onde passa “longo tempo imóvel” e “num silêncio antes da criação das coisas”. É a partir desse ponto de transcendência, enunciado e construído no seio do poema, que a dissonância imagética aparece como um resultado de seu arranjo verbal ou de sua fruição, já que no quarto verso o eu-lírico estende o braço e “tudo se encarna”. O ato de transcender, então, que aqui pode ser interpretado como um processo de abstração, se volta para o que é concreto, e o eu-lírico, que havia sido arrebatado pelo espírito da poesia, retorna transformado encarnando o texto. O verso termina em dois pontos, o que quer dizer que o que vem depois é resultado desse processo de arrebatamento, que é um termo bíblico, mas que aqui é utilizado de forma mais material, pois a própria matéria foi transformada. “O esterco novo da volúpia aquece a terra”, “Os peixes sobem dos porões do oceano”: tudo se mistura e a vida terrena se condensa, como o espírito polissêmico do poema. Sob essa nova determinação, até “bordéis e igrejas” se misturam e já não há distinção nem entre vida e morte com “maternidades e cemitérios” erguendo-se no ar. Vê-se, portanto, que a visão do eu-lírico é a de que a poesia funciona como uma forma de essencializar a existência, de executar uma transformação plena não num pós-vida, como rezam os ditames da fé cristã, mas no aqui e no agora. A princípio, pode-se pensar que essa perspectiva é condizente com o que afirma Marx na fase inicial de sua obra, segundo a qual é preciso aproximar o ser humano de sua essência, a qual lhe é negada pelo modo de produção vigente, sendo necessário então reestabelecer a essência do humano à sua existência. O idealismo está presente, mas com o objetivo de transformação da realidade, o que lhe contamina com uma ânsia materialista.

No entanto, a realidade do poema parece contradizer de maneira mais abrupta o aspecto transcendente enunciado por ele mesmo, como numa revelação: “os diversos personagens” encerrados pelo poeta na fatura do texto (“os peixes”, “as massas”, “os bordéis”, “as igrejas”, “as maternidades” e “os cemitérios”) são retirados de seus espaços e passam a funcionar e a interagir segundo as regras do próprio poema, “deslocam-se uns dos outros, fundam uma comunidade”. “Deus”, com inicial maiúscula, aparece na última estrofe refazendo o movimento que vai do transcendente ao concreto do início do poema. O poeta afirma não ser Deus porque parte “para Ele” e em seguida se diz “um deus” e que “somos todos deuses porque partimos para um fim único”. A ideia da morte, fim da existência material, aparece com peso e põe fim a tudo, inclusive ao poema. A fé está presente, mais

uma vez, como um recurso que ressalta a fatalidade da matéria, fatalidade aqui referida como a inevitabilidade da morte. Nesse momento precisamos avançar sobre a visão do materialismo dialético para auxiliar a compreensão do peso do material para o visionarismo da poesia muriliana.

A concepção de Marx sobre a essência não estagnou nessa perspectiva de sua juventude. Em seu livro *A ideologia alemã* (2007), o filósofo alemão, juntamente com Engels, supera essa concepção de essência presente nos *Manuscritos*, que é focada nos processos de afirmação e negação da essência humana. Isso porque os filósofos alemães deixam de especular a respeito da humanização e da desumanização do sujeito e passam a perceber a sua essência em sua existência efetiva. A preocupação primordial não é mais com uma busca pela essência humana que ainda não se manifestou concretamente, mas com as próprias contradições presentes no movimento da materialidade, a partir das quais se pode chegar ao desvendamento daquilo que o ser humano é. Para o Marx de *A ideologia alemã*, a

soma de forças de produção, capitais e formas sociais de intercâmbio, que cada indivíduo e cada geração encontram como algo dado, é o fundamento real [*reale*] daquilo que os filósofos representam como “substância” e “essência do homem”, aquilo que eles apoteosaram e combateram; um fundamento real que, em seus efeitos e influências sobre o desenvolvimento dos homens, não é nem de longe atingido pelo fato de esses filósofos contra ele se rebelarem como “autoconsciência” e como “Único” (MARX, 2007, p. 43).

Isso significa dizer que o ponto de partida para o estudo ontológico do ser humano deve ser as formas de interação social, o movimento da história e tudo o mais que expresse as contradições da materialidade das relações humanas. Opondo-se à filosofia idealista, ao materialismo vulgar e à sua concepção presente nos *Manuscritos*, Marx afirma ser a essência humana possível de ser identificada somente na realidade concreta, com seus conflitos e contradições. A tensão que resulta desse processo é percebida por Murilo Mendes em sua obra poética. O arrebatamento perpetrado pelo espírito da poesia, como descrito no “Poema visto por fora”, ocorre no âmbito da percepção do sujeito, de modo que este passa a perceber a realidade como ela é, complexa, dissonante. Por isso vida e morte são suspensas e “maternidades e cemitérios” se levantam no ar: nada aparece subitamente ou desaparece de fato numa realidade em constante estado de transformação. Apenas a subjetividade, a consciência do sujeito, encontra seu fim na morte. É essa a visão do real construída no poema, como ocorre em um sem número de poemas murilianos.

A partir daí surge mais uma problemática: se só as relações sociais fazem com que os sujeitos se tornem de fato reais, então somente essas relações são capazes de fornecer os

elementos necessários para o desvelamento da essência humana, o que significa, em suma, que as relações sociais funcionam como o âmbito em que se pode identificá-la, mas não são essa essência mesma. A essência não se encontra mais no âmbito individual, mas no social. É, antes de tudo, objetiva. Assim sendo, o que seria, então, o essencial do humano?

A essa pergunta, Vázquez responde de maneira sucinta:

essa essência humana que não pode se manifestar fora das relações reais, e tampouco nos indivíduos isolados nem em sua totalidade, essa essência que só se manifesta socialmente é a prática – isto é, a prática que fundamenta e torna possível todo tipo de atividade humana. O homem é, essencialmente, um ser prático, produtor. A produção – e em primeiro lugar a produção material – eis o que determina a existência da sociedade humana em seu conjunto e de cada indivíduo humano, assim como a própria história (VÁZQUEZ, 1977, p. 423).

O ser humano, dessa forma, não pode ser enquadrado dentro de uma determinada definição de ser, não obedece a uma norma geral e apriorística de conceituação do humano, ao mesmo tempo em que ganha uma definição em perspectiva histórica. Histórica porque a produção material e as transformações sociais dela decorrentes ocorrem no tempo. É essencialmente humana porque, ao produzir, a humanidade produz também a si mesma. Fica-se com esses três âmbitos que são o da socialidade, o da historicidade e o da autoprodução como sendo, inseparavelmente, a práxis, a essência humana, já que o ser humano é o autor principal dessas três instâncias. É nelas que o ser humano se produz e, portanto, se define. É todo esse processo que envolve a autoprodução humana, a práxis, que é a essência humana. Com isso, e essa é a conclusão principal a respeito disso para o presente trabalho, Marx confirma que a essência está encerrada, mas não estagnada, na matéria, estando também, desse modo, submetida aos seus movimentos conflitantes.

Sendo assim, é com essa concepção de essência da maturidade de Marx que a poesia muriliana vai se identificar através da maneira como a sua estética lida com a realidade extraliterária, isto é, através do modo como tal realidade se configura em sua dicção poética. Eis a importância de se analisar a forma com a qual o eu-lírico muriliano executa esse procedimento de transcrição da dinâmica do real, o que condiz com o desejo de estetizar a realidade, após o arrebatamento da poesia, como em “Poema visto por fora”. E esse é um ponto de confluência significativo entre esse eu-lírico e o pensamento marxista. É na execução estética, na praxis poética, que Murilo Mendes consegue transformar a realidade material em poesia. Ao transpor o real concreto para o plano do discurso, o poeta constrói uma outra realidade, também conflitante, também complexa e contrastante, mas estetizante porque poética.

Nessa etapa da discussão é preciso retornar ao conceito de práxis, que é o que há de essencial no humano e que não se define apenas como atividade prática utilitária, como reza o senso comum. A práxis de que se fala aqui é, antes, um conceito filosófico que designa, simultaneamente, uma forma de interpretação e de transformação do mundo. Só se entende adequadamente a realidade se se compreende o próprio papel ativo em sua transformação. No grego antigo, o sentido de práxis era o da ação que não gera um produto separado do agente ou da atividade realizada. Trata-se da ação moral ou psicológica, que não produz algo diretamente. Diferente desse tipo de ação era aquela designada pelo conceito de *poiésis*, que também vem do grego e se traduz como os atos de produzir ou de fabricar, isto é, como a ação que gera algo diferente do agente. No entanto, a história se encarregou de mudar a aplicação desses termos e a noção de práxis se tornou mais ligada a uma ação de cunho mais produtivo e a *poiésis* se encontra no étimo de poesia, cuja grande atuação se dá, seguindo a esteira da tradição lírica, na subjetividade³⁹. Essa maneira de encarar a práxis é pressuposto para a elaboração de Marx sobre o conceito. O importante de se fazer tais reflexões nesta discussão é perceber que a poesia de Murilo Mendes, ao reproduzir verbalmente a dinâmica da realidade concreta em seus versos, acaba retomando também a transformação pela qual passou o conceito de *poiésis* no decorrer da história, assim como também pensa sobre como ele se manifesta enraizado em termos como *poesia*, *poeta* e *poético*. Ao dar forma ao real em essência nos seus versos, a poesia muriliana também se coloca como poesia essencial, poesia de transformação. Seja guiada pelo anseio social ou pelo impulso messiânico, o fato é que o poeta se torna responsável por conduzir esteticamente a humanidade. O poema se entende enquanto um espaço de salvação possível, motivada por um sentimento humanitário. Por isso, longe de ser meramente uma poesia religiosa, trata-se de uma poesia esteticamente humanitária. É através dessa proposta estética, que entende a realidade, deseja transformá-la e a reconfigura poeticamente, que essa poesia estabelece uma estreita relação com o materialismo dialético. O poema “A marcha da história”, da obra *As Metamorfoses*, traduz essa percepção do discurso poético como espaço transformador:

Eu me encontrei no marco do horizonte
 Onde as nuvens falam,
 Onde os sonhos têm mãos e pés

³⁹ É claro que se pode problematizar isso, argumentando-se que as ações práticas levam a cabo transformações concretas que interferem na subjetividade dos indivíduos e que a poesia, materializada no poema, é um resultado apartado do poeta. Porém, aqui se trata de reflexões propositalmente em consonância com uma visão mais esquemática com intuito didático.

E o mar é seduzido pelas sereias.

Eu me encontrei onde o real é fábula,
Onde o sol recebe a luz da lua,
Onde a música é pão de todo dia
E a criança aconselha-se com as flores.

Onde o homem e a mulher são um,
Onde espadas e granadas
Transformaram-se em charruas,
E onde se fundem verbo e ação. (“A marcha da história”, 1944, p. 332)

O âmbito do poema aqui é apresentado como o próprio lugar de realização dos anseios do eu-lírico, é o ponto de junção, o “marco do horizonte”, em que ele obviamente se encontra. Nesse espaço construído verbalmente as coisas podem ser vistas em sua verdade mais essencial, mas não essencial no sentido de separado do material, como diriam os pressupostos essencialistas, mas abrangendo a complexidade do real. No “marco” enunciado e construído no poema, o imaginativo ganha corpo, subjetividade e objetividade se transformam em linguagem poética, “as nuvens falam” e “os sonhos têm mãos e pés”. A segunda estrofe reforça essa ideia, destacando o discurso poético como o lugar “onde o real é fábula”, invertendo o caminho que geralmente se pensa ser o percorrido para a fruição do texto literário, no qual a fábula vai se tornando real para quem o lê. De acordo com essa nova lógica, faz sentido o sol receber a luz da lua e não o contrário, como no segundo verso. Na realidade remexida pelo poeta, que ganha contornos de sonho, “a música é pão de todo dia / E a criança aconselha-se com as flores”. É um cenário que oferece conforto e leveza (não esqueçamos que o poema foi publicado no ano de 1944, com a Segunda Guerra Mundial ainda em voga). Assim, no terceiro verso é dito que “o homem e a mulher são um” e nos seguintes, que “espadas e granadas // Transformaram-se em charruas”. Isso porque o eu-lírico parte de uma visão mais abrangente do ser humano, visão que unifica os gêneros, e do material bélico (feito para destruir) e do utilizado na agricultura (feito para semear), afinal é tudo matéria. Colocar tudo nesses termos, como ocorre no poema, unindo os gêneros e transformando as coisas, é não só chamar atenção para o que há de essencial na realidade, mas também compor esteticamente essas junção e transformação e estabelecendo o próprio poema como o local, como diz o último verso citado, “onde se fundem verbo e ação”, onde se realiza a práxis, no caso, poética. Em “A corda”, publicado vinte e seis anos depois de “A marcha da história” no livro *Convergência*, vemos essa mesma ideia da poesia como forma de estetizar o real e do poema como espaço onde se realiza essa estetização, mas executada de forma um pouco diferente:

O navio amarrado. O pássaro amarrado.
A pedra amarrada.

O homem. (“A corda”, 1970, p. 707)

O poema, curto e direto, se encontra no livro da última fase da obra de Murilo Mendes, marcada por conter poemas mais sintéticos. A repetição do adjetivo após cada substantivo, bem como a sua ausência após o homem, chama atenção para algo que há em comum entre “o navio”, “o pássaro” e “a pedra”: a incapacidade de compreender a complexidade do real e, portanto, a incapacidade de desenvolver-se intelectual e materialmente. A corda que amarra é a que priva da liberdade de desenvolver-se, o que não acontece ao homem, por isso o adjetivo não se aplica a ele. O homem subverte sua condição natural primeira. O que também no poema se expressa através do desalinhamento da posição do verso em relação aos outros. “A corda” determinista não prende o homem e em verso se constrói a sua liberdade. É no plano poético que se dá a redenção humana e o poeta, que toma para si a tarefa messiânica de estetizar a existência, o faz na própria fatura do poema.

5.1 A dialética na linguagem poética

“Debruçado no amanhã, suporto o hoje.
Esperança: ato dialético por excelência”
(*Poliedro*, 1972, p.1042).

Entendemos que a característica de maior respaldo na obra poética de Murilo Mendes é, como também notou Haroldo de Campos, a sua capacidade de estabelecer relações novas entre as coisas, capacidade responsável por gerar imagens dissonantes e, por conseguinte, uma linguagem também dissonante. Essa maneira que a dicção da poesia muriliana tem de se apropriar dos elementos da realidade, incluindo no processo os elementos míticos e transcendentais, instaura uma nova percepção dessa realidade, inaugurada pelo modo como tais elementos se relacionam entre si.

No entanto, essa nova forma de apresentação do real (e, dizendo isso, não estamos dizendo que a poesia seja uma mera transcrição da realidade, mas que dialoga com ela e dela precisa retirar seu material para que seja inteligível), ou de uma reorganização para uma reapresentação do real, não é um modo de se afastar da materialidade, mas de considerar o real enquanto processo. Levar em conta a realidade enquanto processo é apreendê-la ainda em movimento, complexa e ininterrupta. Isso também quer dizer que se considera os elementos contraditórios presentes em sua composição. Adentra-se, então, o terreno da dialética.

Não há como abarcar os diversos aspectos e os diversos âmbitos do real de modo a apreendê-lo em uma totalidade complexa sem levar em conta a relação dialética, ou mesmo

um conjunto de relações dialéticas. Entender dessa forma a relação dialética é também supor que a estética da poesia muriliana, ao menos em seus momentos mais significativos, se baseia em um entendimento dialético da realidade. Claro que se pode teorizar que toda arte possui esse viés, o qual pode ser mais ou menos evidente, mas, no caso de Murilo Mendes, em sua poesia, vemos que isso não só é discernível como também é um ponto fundamental para a compreensão de seus textos mais emblemáticos e da relação entre estes e a realidade sócio-histórica, incluindo também sua fé cristã.

Mas o que vem a ser, então, a dialética?⁴⁰

Nas palavras de Milcíades Peña,

a dialética significa conhecer as coisas concretamente, com todas as suas características, e não como entes abstratos, vazios, reduzidos a uma ou duas características. Por isso, a dialética significa ver as coisas em movimento, ou seja, como processos; por isso a dialética desvela e estuda a contradição no seio de toda unidade, e a unidade à qual tende toda contradição (PEÑA, 2014, p. 43).

A dialética, já que faz parte de sua proposta considerar as coisas em movimento sem a simplificação da estaticidade, exige que se considere toda e qualquer unidade como um todo composto por contradições, mas também que se leve em conta a tendência que toda contradição tem de constituir uma unidade. Fica mais fácil compreender o conceito através da oposição, o que nos leva a tentar entender, em oposição à dialética, o que é o pensamento formal abstrato, o que buscaremos fazer a seguir.

Postula a lógica formal, a qual advém do pensamento abstrato, que toda coisa é igual a essa mesma coisa, afirmando que em toda definição deve haver apenas relação de igualdade, nunca de diferença, ou seja, isto é igual a isto, não àquilo. Tal pensamento parece ser óbvio e inevitável, mas não é. Ele pressupõe uma fragmentação da realidade, uma vez que os fenômenos são apreendidos separadamente uns dos outros e de maneira estanque, o que também quer dizer que são percebidos somente em sua forma “pura”, sem a série de transformações que os levaram a tal estágio e sem as contradições que lhe são inerentes. Diferente da lógica formal, a lógica dialética segue por outro caminho:

Levar em conta essa realidade; não renunciar a seu conhecimento nem falsear seu conhecimento, esquecendo a riqueza de conteúdo do real, contentando-se em conhecer partes isoladas e dissociadas de todas menos uma ou duas características; ao contrário, penetrar a fundo na realidade,

⁴⁰ Não pretendemos esgotar o assunto aqui, mas apresentaremos o conceito em linhas gerais, sempre com o objetivo maior de lançar luz à obra de Murilo Mendes e sua relação com o extraliterário.

captá-la tal como é, com sua infinita complexidade, com sua inesgotável riqueza de conteúdo – isso é dialética (Loc. cit.).

A complexidade da dialética, com seu caráter contraditório e dinâmico, corresponde ao funcionamento das relações materiais, sendo um problema da ordem da existência concreta. Já a compartimentação do real que resulta do procedimento de abstração é necessária para que o sujeito tenha acesso a, e compreenda devidamente, esse real. No entanto, tal necessidade de abstração deve ser concebida como uma parte do processo de compreensão da realidade material, para os ditames do materialismo dialético. Segundo os mesmos preceitos, é preciso também que essa representação do real que ocorre subjetivamente na abstração retorne à realidade objetiva para que o processo teórico se efetive. A abstração não é o ponto de chegada. É apenas parte do procedimento que visa ao desvendamento do real. O todo deve ser percebido não como uma soma de partes estáticas, nem como uma soma de partes que interagem entre si, mas como um conjunto de relações complexas que só são passíveis de compartimentação enquanto abstraídas, mas que na realidade material atuam como um todo sintético. É esse caminho que deve ser percorrido para se chegar a um melhor entendimento do real que Kosik (1995) identifica como *détour*.

A dialética trata da “coisa em si”. Mas a “coisa em si” não se manifesta imediatamente ao homem. Para chegar à sua compreensão, é necessário fazer não só um certo esforço, mas também um *détour*. Por este motivo o pensamento dialético distingue entre representação e conceito da coisa, com isso não pretendo apenas distinguir duas formas e dois graus de *conhecimento* da realidade, mas especialmente e sobretudo duas qualidades da *praxis* humana (KOSIK, 1995, p. 13, os grifos são do autor).

Então, longe de separar fatalmente teoria e prática, a dialética encara ambas como partes constitutivas do mesmo processo, que é a práxis. Quando separadas, teoria se torna pura idealização e prática se torna ação vazia e gratuita. É preciso vê-las de forma indissociada para se compreender a dialética. É preciso, dizendo em outras palavras, fundir “verbo e ação”, como faz o poema “A marcha da história”.

Desse modo, o processo de apreensão do real deve se dar com base no movimento de ida e volta entre objetividade e subjetividade, entre concreto e abstrato, entre parte e todo e entre fenômeno e essência. É dessa maneira, através desse *détour*, bem como nele mesmo, que o materialismo dialético entende o real em sua complexidade e estabelece a “dialética da totalidade concreta” (KOSIK, 1995, p. 37). Apenas nessa totalidade, apreendida por esse processo, pode-se ter acesso à realidade. A proximidade entre essa maneira de perceber o real e a poesia muriliana pode ser evidenciada também quando Marx estabelece a distinção entre os modos de investigação e de exposição.

A investigação tem de se apropriar da matéria [*Stoff*] em seus detalhes, analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e rastrear seu nexos interno. Somente depois de consumado tal trabalho é que se pode expor adequadamente o movimento do real. Se isso é realizado com sucesso, e se a vida da matéria é agora refletida idealmente, o observador pode ter a impressão de se encontrar diante de uma construção a priori (MARX, 2013, p. 90).

A apropriação da matéria, que se dá pelas vias da investigação, é um pré-requisito para a explanação da matéria. É preciso ir a fundo nas relações que regem a realidade concreta e somente a partir daí os fenômenos se tornam inteligíveis. O modo de exposição só é possível depois da investigação, do *détour*. Só então a realidade pode ser percebida de maneira transparente, ou seja, em essência.

No caso da poesia de Murilo Mendes, o que se verifica, como já vimos, é que as composições do poeta muitas vezes executam em sua estrutura a complexidade e a multiplicidade das relações que permeiam a existência material. O elemento extraliterário de maior importância para a poética muriliana é, para este trabalho, a lógica dialética que permeia a realidade material, inclusive quando o poeta se utiliza de elementos oriundos de sua fé católica. Essa transcrição da lógica material para o discurso poético só é possível fundamentado pelo olhar da dialética do visionário, que vê e considera tudo em constante transformação e em constante estado de conflito. É mais na relação do que na seleção dos elementos da poesia muriliana que se encontra a correspondência com o materialismo dialético, como ocorre no “Poema dialético”, do livro *Poesia Liberdade*. O poema é dividido em quatro partes, dentre as quais selecionamos a primeira para melhor embasar a argumentação:

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

Retiremos das árvores profanas
A vasta lira antiga:
Sua secreta música
Pertence ao ouvido e ao coração de todos.
Cada novo poeta que nasce
Acrescenta-lhe uma corda. (“Poema dialético”, 1947, p. 410)

A concepção condizente com a dialética de que “tudo vive em transformação”, segundo a qual todas as coisas são esboços de algo, é a que perpassa o poema. Seus dois primeiros versos introduzem essa noção, porém, terminam com dois pontos, servindo também como introdução para uma reflexão que aparentemente contradiz essa ideia: “Mas o universo

marcha / Para a arquitetura perfeita”. Essa noção presente nos terceiro e quarto versos parece estipular o fim das transformações constantes, até pelo uso da adversativa no início do terceiro. No entanto, a estrofe seguinte exprime o desejo de ultrapassar a noção de tempo e convoca à retirada das árvores profanas “a vasta lira antiga”. A reutilização dos dois pontos marca onde se encontra a dialética segundo o poema. A música secreta da vasta lira antiga retirada das árvores profanas tanto transcende o tempo quanto o espaço, já que “pertence ao ouvido e ao coração de todos”. Essa é a “arquitetura perfeita” da dialética: abranger épocas e espaços distintos para compreender o real e identificar-lhe a essência dos fenômenos. O poema, dialético, como avisa o título, funciona mais uma vez como o lugar capaz de abarcar o tempo e o espaço, sem ficar preso a eles. A “lira”, que também representa a poesia, é retirada do real, mas cria suas próprias regras na hora de transfigurá-lo verbalmente e, de cada poeta, lhe é acrescentada mais uma corda. A relação entre elementos como as “árvores profanas” e a “lira” – esta sendo produzida com o material daquelas – insere tempos distintos no seio do poema, enquanto o poema mesmo apresenta essa distinção de modo a abrangê-la e unificá-la em sua estrutura.

De maneira semelhante a como o método de explicitação materialista dialético apresenta sua leitura da realidade – como o resultado da investigação das transformações e do movimento inerentes ao real –, o eu-lírico muriliano, ao utilizar suas estéticas do exagero, como bem observa Candido (1985), e ao estabelecer relações inteiramente novas entre as coisas, termina por reproduzir esteticamente a própria dinâmica da realidade. Tal procedimento poético não se dá apenas pela seleção e combinação de elementos estranhos entre si, o que seria tão somente a soma de partes distintas, mas também e principalmente através da interação entre esses elementos. Por tratar-se de uma espécie de subversão das relações entre coisas na forma como se dão efetivamente na realidade, o autor encontra espaço para ir além da aparência dessas relações e chegar até a sua essência, isto é, até a totalidade dessas relações. Ao perpassar por todos os âmbitos da realidade com o espírito de síntese, o eu-lírico dá forma à unidade dialética de sua estética, não só apontando ou demonstrando a dinâmica complexa do real, mas executando-a poeticamente. Eis a importância do materialismo dialético para o entendimento da dialética do visionário e, por conseguinte, da poesia muriliana. Assim como a filosofia elaborada por Marx e Engels (e, importante lembrar, desenvolvida por diversos autores e autoras no decorrer dos anos), a poesia de Murilo Mendes não se contenta em apresentar recortes do real, em lidar com aspectos da materialidade. Ela reconstrói verbalmente a lógica intrínseca da realidade concreta, que é a dialética.

Para completar essa discussão, é preciso trazer novamente as ideias de Karel Kosik, um dos autores que contribuíram para o enriquecimento da teoria marxista, que sintetizam a definição de dialética e reiteram seu diálogo com a expressão poética muriliana:

A dialética não é o método da redução: é o método da reprodução espiritual e intelectual da realidade, é o método do desenvolvimento e da explicitação dos fenômenos culturais partindo da atividade prática objetiva do homem histórico (KOSIK, 1995, p. 39).

Passemos agora para as observações presentes em Hegel que podem nos servir para a compreensão da dicção poética de Murilo Mendes.

5.1.1 A contradição inerente

“Um grande artista deve conciliar os opostos.”
(*O Discípulo de Emaús*, p. 822)

Essa dialética de cunho marxista tem como base, é justo mencionar, a dialética hegeliana, fonte da qual Marx vai beber para dar corpo à sua própria teoria e que visa à busca pela unidade das coisas, considerando-se suas respectivas contradições internas. É tendo como base as proposições de Hegel que o filósofo revolucionário alemão vai desenvolver seu próprio método de análise da realidade que leva em conta as contradições inerentes a cada processo que perpassa e compõe o real.

Postulando a sua teoria como uma derivação de todos os sistemas filosóficos anteriores, para Hegel, as contradições são partes constituintes dos conceitos, são, portanto, uma questão de concepção, não propriamente de método. Segundo o filósofo, todas as coisas contêm o ser e o nada, e essa é a primeira verdade, a qual vai servir como um precedente a todas as outras oposições existentes. É considerando tais contradições percebidas nos conceitos que Hegel apreende e compreende a realidade.

Todas as coisas são contraditórias em si mesmas, dando a essa proposição um sentido tal que seja considerada como expressão, ao contrário das outras, da *essência* e da *verdade* das coisas. A contradição que se afirma na oposição não passa do nada desenvolvido, implícito na identidade e expresso na proposição segundo a qual o princípio de identidade nada nos ensina. Essa negação, continuando a determinar-se, torna-se diversidade e oposição, quer dizer, contradição (HEGEL, 1981, p. 58, o grifo é nosso).

Trata-se, assim, segundo Hegel, não de aplicar um conceito contraditório a outro o qual se quer analisar, mas de perceber a imanência da contradição que há em tal conceito. Levar em conta as contradições do ser é a única forma de considerar a própria força e o dinamismo da vida, uma vez que esta se constitui como um processo constante de suporte e

superação dessas contradições. Vê-se, então, como se dá a identificação da contradição em Hegel, de maneira bastante sucinta, pois não faz parte dos objetivos deste trabalho desenvolver a explanação com minúcias da filosofia hegeliana, mas apenas apontá-la como parte do fundamento da concepção de Marx, que percebemos ser frequente na, e condizente com, a estética da poesia de Murilo Mendes.

5.1.2 A busca pela unidade

“Estamos cansados de relação; restituam-nos a unidade.”
(*O Discípulo de Emaús*, 1945, p. 880)

Não é incomum encontrar, como já vimos em outros momentos, nos poemas de Murilo Mendes, apesar de seu frequente jogo com os contrários, o desejo pela integração, traduzido na ideia de unidade, que, como a conciliação de contrários, também é bastante recorrente em sua obra. A unidade também é um conceito importante para a perspectiva hegeliana.

No movimento é preciso considerar e distinguir, inicialmente, a passagem do uno à dualidade e, em seguida, o retorno ao (no) uno; devemos salientar que a diferença, enquanto é, se desvanece, é ideal, é posta de lado, simplesmente, porém, para que a unidade plena, concreta, chegue ao ser para si e não à unidade vazia do entendimento (HEGEL, 1981, p. 48).

É preciso, desse modo, considerar as coisas em constante movimento para que se perceba a unidade de suas contradições. Deve-se identificar as oposições inerentes aos conceitos e depois perceber tais oposições como partes do movimento, unindo-as, chegando-se, assim, à unidade. A verdade se encontra no devenir, no constante vir-a-ser, e então cada conceito está sempre em transição a um outro. O que é está relacionado ao que não é e ambos são compreendidos pelo vir-a-ser, o que faz com que se apaguem suas diferenças e que ambos existam no *Uno*. No poema “Marta”, de *O sinal de Deus*, livro de poemas em prosa, o eu-lírico de Murilo Mendes declara:

Tu procuras em mim o que não encontras em ti – nos livros – nas árvores – no céu – no mar – no teu pai – no teu irmão.

Tu procuras em mim o que não encontras no Crucifixo.

Tu procuras em mim o que encontras nos sonhos.

Por isto mesmo jamais me acharás. O amor não existe – existe a ideia do amor. Vem, abraça-me; procuraremos até o fim a inatingível unidade.

Tu que és e não és – tu que eu amo e não amo – pede a Deus que te construa para sempre dentro de mim. Como poderei viver sem imagens? (“Marta”, 1936, p. 750)

O poema, construído referindo-se a uma segunda pessoa, tem como um de seus principais fundamentos a relação de oposição, começando com a oposição entre o *tu* do interlocutor e o *eu* do eu-lírico (“Tu procuras em mim o que não encontras em ti”). No primeiro parágrafo – chamemos “parágrafo” por se tratar de um texto retirado de um livro de poemas em prosa, muito embora a linha, no caso, seja demasiado tênue – o eu-lírico dá vazão a um processo que o distancia da matéria, a qual é apresentada em diferentes níveis (“livros”, “árvores”, “céu”, “mar”, “pai” e “irmão”), todos reunidos de modo a integrar os objetos indiretos da oração, ocupando o mesmo espaço na sintaxe, todos apresentados como lugares nos quais não se encontra aquilo que o interlocutor procura. Todos apresentando uma certa unidade. Tem-se assim os “livros”, objetos produzidos pelo engenho humano, as “árvores”, que ocupam a instância vegetal da natureza, o “céu”, que também pertence à natureza, assim como o “mar”, que surge introduzindo um novo elemento, a água. Logo em seguida são mencionados o pai e o irmão do interlocutor, ambos desempenhando a mesma função sintática que os elementos anteriores no parágrafo. Há também o elemento religioso que é introduzido no parágrafo seguinte (“Tu procuras em mim o que não encontras no Crucifixo.”), no qual é mantida a oposição entre o *tu* e o *eu* e a imagem do “Crucifixo” surge desempenhando a mesma função sintática que os elementos referentes à materialidade no parágrafo anterior. Acontece, nesse sentido, uma relação de oposição entre o material do primeiro parágrafo e o transcendental do segundo, no entanto, trata-se de uma oposição que tende à unidade, pois, como já frisamos, tanto os elementos que introduzem primeiramente o concreto quanto o que suscita depois a ideia de transcendência desempenham o mesmo papel no jogo sintático e no âmbito semântico também, já que o interlocutor não encontra o que procura em nenhuma das instâncias mencionadas.

É um dos fatores de maior relevância para o poema o ponto de convergência entre o telúrico e o transcendente que se encontra no fato de ambos, presentes através de elementos que os representam de forma metonímica (“livros”, “árvores”, “céu”, “mar”, “pai” e “irmão”, no caso do material, e o “Crucifixo”, representando o transcendental), não suprirem a busca do interlocutor de que fala o eu-lírico. Tal busca se volta, assim, para o próprio eu-lírico, isto é, para o próprio poema. Desse modo, também a oposição existente entre os planos material e transcendental e o eu-lírico termina por encontrar uma espécie de superação no terceiro parágrafo, que vê na inserção do elemento onírico a resolução para as contradições: “Tu procuras em mim o que encontras nos sonhos”. O sonho funciona como o lugar em que é possível a unidade entre o que é concreto e o que é imaterial, à semelhança do que ocorre com o poema. Mais do que um paralelo, entre o poema e o sonho estabelece-se uma relação que

também tende à unidade, pois ambos são capazes de revelar o que não se revela nem na realidade, nem nos pressupostos religiosos.

Mais adiante o eu-lírico expressa, de forma, inclusive, bem direta, a sua opção pela realidade (“O amor não existe – existe a ideia do amor”) e o seu desejo insaciável de unidade (“Vem, abraça-me; procuraremos até o fim a inatingível unidade”). Esse chamado é feito pelo próprio poema, que define a si mesmo como um espaço de busca pela unidade, embora seja essa uma procura interminável, já que a unidade é “inatingível”. Ao definir um objetivo inalcançável para si, o poema se desdobra infinitamente sobre si mesmo e transforma a tarefa de leitura e interpretação numa atividade também interminável. O texto não se esgota. Porém, ele se realiza nesse não esgotamento. No devenir, no constante vir-a-ser, a poesia encontra seu objetivo último. Finaliza-se no inacabado.

É, no entanto, o último parágrafo que apresenta um diálogo mais contundente com a perspectiva dialética, conforme também se pode depreender da visão hegeliana. Uma vez que, para Hegel, as coisas são e não são simultaneamente porque todo ser carrega o não ser dentro de si. Todo conceito deve ser percebido em movimento, em constante processo de transformação, por isso também deve ser concebido como algo distinto de si mesmo. O poema de Murilo Mendes dialoga diretamente com essa visão dialética da realidade. Construído em cima de oposições, o texto vai definindo a si próprio como o lugar em que convivem tanto as tais contradições quanto a noção de sua unidade. O *eu* e o *tu* (ou o desejo do interlocutor de encontrar o que busca no eu-lírico), o concreto e o transcendente: são oposições que se embatem e se resolvem no seio do eu-lírico, tendendo ao alcance do *Uno*, tal como é possível acontecer no sonho. Seguindo esse passo, o ser e o não ser também surgem enquanto uma relação de oposição que se desvanece, dando lugar a uma nova lógica, um novo meio de as coisas e os conceitos se relacionarem, que estabelece um diálogo fundamental entre a estética muriliana e a dialética hegeliana: “Tu que és e não és – tu que eu amo e não amo”. O desejo de interiorizar, de subjetivar, o objetivo também se faz presente nesse parágrafo, retomando o sentimento de unidade entre o eu-lírico e seu interlocutor: “pede a Deus que te construa para sempre dentro de mim”.

Davi Arrigucci Jr. atribui a essa procura incessante pela unidade em Murilo Mendes o recurso da analogia. Segundo o autor, diante da proposta de se estabelecer uma ligação e uma relação de unidade entre elementos díspares, surge o problema da integridade da forma. Como manter a coerência interna da obra, ou, em outras palavras, sua unidade formal, tendo de lidar na composição com elementos e conceitos tão distintos? Arrigucci responde a este questionamento:

A analogia parece uma solução instantânea para o problema formal, pois permite descobrir, num átimo, uma imprevista harmonia em meio ao desconcerto geral das coisas. A ideia de uma harmonia feita de tensões é cara à sensibilidade moderna, e Murilo explorou-a ao máximo (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 98).

A observação de Arrigucci também chama atenção para essa característica da estética muriliana, que é a busca pela harmonia no caos, a tentativa de transformação da desordem em equilíbrio. É pela obtenção desse equilíbrio que necessariamente passa o alcance da unidade na forma. Vale ressaltar também que a unidade de que falamos, tão almejada em textos de Murilo Mendes, corresponde uma forma equivalente, por assim dizer. Para se chegar ao Uno enquanto ideia, enquanto conceito, é preciso alcançar a forma que lhe faça jus. Na poesia muriliana (e possivelmente em qualquer caso em que se considere as devidas especificidades do discurso poético) a unidade formal é a unidade do conteúdo representado no texto. A busca incessante de Murilo Mendes por essa forma também se traduz num desejo de renovação da linguagem expresso na aproximação que a sua poesia teve com os movimentos de vanguarda, seja o modernismo, o surrealismo ou até mesmo o concretismo, como se pode ver na produção final do poeta em seu livro *Convergência*, onde se encontram poemas mais curtos e com visual semanticamente carregado (o poema “A corda”, já analisado nesta seção, é um exemplo disso). Eis também a relevância do questionamento que se faz Arrigucci quando se pergunta sobre a manutenção da integridade da forma diante da fusão entre elementos díspares. O que o autor coloca em foco é justamente o fato de ser imprescindível tanto a relação coerente entre elementos opostos ou distintos para se obter uma unidade, quanto a relação coerente, e necessária, entre a unidade situada conceitualmente, ou seja, enquanto conteúdo, e a unidade formal.

A essa necessidade o poeta, segundo Arrigucci, responde com o recurso estético da analogia, estabelecendo através de aproximações e semelhanças uma relação harmônica entre os diversos componentes do texto. Essa conclusão permite, inclusive, identificar na poesia de Murilo Mendes a presença de “uma das mais velhas ideias da tradição ocidental, desde os gregos: a da harmonia do mundo” (ARRIGUCCI JR., 2000, p. 98). Essa retomada da visão harmônica grega é um aspecto importante da poesia muriliana, principalmente se levarmos em conta a já comentada última fase de sua obra poética, tendente a textos mais concisos e, formalmente, mais objetivos⁴¹.

⁴¹ No livro *Poliedro*, de 1972, Murilo Mendes declara que “qualquer que seja a forma da sociedade futura, nunca mais escaparemos a esses gregos” (p. 1042).

No entanto, para esta discussão, a explicação pelo viés da analogia, apesar de sua pertinência, representa ainda uma parcela do que cremos ser necessário para nossa argumentação. Isto porque a analogia percebe aproximações e semelhanças nas relações entre as coisas, o que quer dizer que se trata de uma perspectiva centrada não nas coisas em si, mas na maneira como elas interagem. Se quisermos levar em conta o diálogo entre a poesia de Murilo Mendes e o pensamento dialético, como postulado por Hegel, é preciso ver as contradições nas próprias coisas, não somente na relação entre elas. Para compreender o jogo com os contrários e o desejo de unidade em Murilo Mendes, é necessário entender também esse pensamento dialético, que enxerga em cada conceito o seu contrário, que vê o não ser no ser. Só assim o eu-lírico pode se dirigir ao interlocutor, seu objeto, como o faz no poema “Marta”: “Tu que és e não és”.

Em seu livro *A idade do serrote*, obra em que o poeta, através do desvelamento de episódios de sua infância, fala sobre suas próprias opções e recursos estéticos e dicção poética, abrindo possibilidades de reflexão inclusive sobre os fatos biográficos que motivaram tais e quais recursos e temas frequentes em seus textos (prato cheio para a psicanálise), Murilo Mendes nos dá outra pista a respeito de como a sua concepção da realidade (ao menos do seu “eu” construído em seus textos) se assemelha ao que viemos discutindo sobre a dialética hegeliana: “Contrariando Gertrude Stein, uma flor desde o início era para mim uma flor e mais que uma flor; um bicho era um bicho mesmo e ainda mais que um bicho etc” (*A idade do serrote*, 1968, p. 974). Isto, em outras palavras, se pudermos nos furtar a realizar tal procedimento com um texto literário – dizê-lo de outro modo ainda que considerando sua própria configuração formal (e não é essa a pretensão do trabalho crítico?) –, é entender as coisas, como faz Hegel, em movimento, dialeticamente, vendo de maneira indistinta o ser e o não ser ou o ser e o vir-a-ser.

Na ligação entre todas as coisas, para o poeta, parece não haver limites. O autor dá a entender que qualquer coisa pode estar ligada a todo resto, incluindo aí o que é imaterial, o que só existe enquanto conceito, enquanto abstração. A instância que torna possível essa unidade, para Murilo Mendes, é a obra de arte, mais precisamente o texto literário. É na palavra que o poeta produz a unidade que não consegue construir no mundo físico. Ainda em *A Idade do Serrote*, o autor declara: “O universo poderá ser reduzido a uma grande metáfora; claro que não me refiro somente à metáfora literária; também à metáfora plástica, musical e científica. Todas as coisas implicam signo, intersigno, alusão, mito, alegoria” (p. 973).

No entanto, apesar de a menção ser justa e necessária, é preciso afirmar que a dialética de Hegel ainda contém certa visão mística, ou idealista em outros termos, da realidade que não corresponde de todo ao modo como os elementos se articulam na poética de Murilo Mendes e como eles se relacionam com a própria realidade extraliterária. Marx, que se dizia discípulo de Hegel, apontou como falha na teoria de seu mestre o seu caráter mistificador. À dialética hegeliana falta o materialismo, ou seja, falta adotar como ponto de partida, não o processo da contradição que da mente humana vai encontrar respaldo na realidade concreta, mas o próprio real cujas partes se compõem e se relacionam de maneira conflituosa. Nas palavras do próprio Marx:

Meu método dialético, em seus fundamentos, não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de Ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que o material, transposto e traduzido na cabeça do homem (MARX, 2013, p. 90).

Aqui vale notar que, apesar dessa diferenciação estabelecida por Marx entre o materialismo dialético e a dialética hegeliana, Karl Löwith (1991) defende a presença de certa mistificação no pensamento do próprio Marx. Löwith aponta isso apoiado num suposto messianismo presente na obra do filósofo socialista. Essa visão, a princípio e superficialmente, pode fazer pensar numa proximidade estreita, e até mesmo numa relação com certa dose de equidade, entre o messianismo judaico-cristão e a concepção de história do marxismo. Essa proximidade, por sua vez, pode levar a uma associação entre o materialismo dialético e a poesia de Murilo Mendes, porém, por outro viés que não o desenvolvido neste trabalho, um viés que subordina a poética muriliana ao seu conteúdo primeiro, seja a preocupação social ou a fé católica. No entanto, para nós, essa percepção dos apontamentos de Marx é fruto de algumas confusões e da não consideração de alguns pontos fulcrais de seu pensamento, assim como essa leitura da poética muriliana não converge com a nossa por ser mais importante, no nosso caso, a dicção, o trato verbal que o poeta dá a esses temas, e é nesse sentido que a dialética do visionário se manifesta na poesia de Murilo Mendes. Por outro lado, vejamos o que diz Löwith sobre o suposto messianismo apregoado por Marx:

Tal como Sieyès, antes de rebentar a Revolução Francesa, afirmara que o burguês não era “nada” e, *por conseguinte*, tinha o direito de se tornar “tudo”, também Marx cinquenta anos após o triunfo da sociedade burguesa, anunciara a missão universal do proletariado que se desenvolvera a partir dela. O proletariado tem o direito absoluto porque foi totalmente privado da existência humana [...] O proletariado é uma classe que se situa não dentro

mas fora da sociedade existente, e portanto é uma potencialidade de uma sociedade absoluta, sem classes (LÖWITH, 1991, p. 47, o grifo é do autor).

Há nessas considerações uma ausência gritante que perturba os postulados do materialismo de Marx: a ausência do processo produtivo. Parece que Löwith considera a possibilidade defendida por Marx de uma sociedade governada pela classe produtora como um problema moral, sem levar devidamente em conta a posição que os detentores desse “direito absoluto” ocupam na produção de bens materiais da sociedade. Porém, o proletariado não tem esse direito a tudo porque “foi totalmente privado da existência humana”, isso seria prender-se ao aspecto moral da questão, mas porque é o proletariado o responsável pela existência humana, no sentido de que engendra as condições materiais sob as quais vive toda a sociedade, apesar de ser empurrado para a margem quando se trata do desfrute dos bens materiais que produz. Então, para Marx, o proletariado não é uma classe que se situa “fora da sociedade existente”, como interpreta Löwith, mas a classe que propicia as condições possíveis e necessárias para a manutenção dessa sociedade.

Löwith também foca a concepção de história em Marx para associá-la à cultura messiânica judaico-cristã. Segundo o filósofo protestante, enquanto os gregos olhavam a história com um olhar cíclico, associando-a à natureza e seus movimentos, como dia e noite e as estações do ano, a tradição judaico-cristã possui uma visão teleológica, entendendo que a história se encaminha inevitavelmente para um determinado fim. É nesse sentido que Löwith associa a teoria da história judaico-cristã ao marxismo. Para contrapor essa ideia, trazemos um comentário de Marx, do livro *A ideologia alemã*, utilizado pelo próprio Löwith na sua obra *O sentido da história*:

Mas está também empiricamente fundamentado que através da eliminação da ordem social existente, através da evolução comunista, isto é, da abolição da propriedade privada, esta força... dissolver-se-á, e então será possível conseguir a libertação de todos os indivíduos na mesma medida em que a história se transforma por completo em história universal... Esta dependência generalizada... da cooperação histórico-universal dos indivíduos (que caracteriza a sociedade capitalista) será transformada pela revolução comunista num controlo e domínio consciente daquelas forças que nascem das reações mútuas dos homens e que outrora lhes foram impostas e os dominaram como forças completamente estranhas (apud LÖWITH, 1991, p. 45).

O diferencial em Marx, nesse sentido, está no fato de que os sujeitos sociais, na sua concepção, são os reais autores da história. Enquanto para os gregos e para a tradição judaico-cristã a história parece mover-se independentemente das ações humanas, seja num movimento cíclico, seja encaminhando-se de forma linear para um determinado fim, para Marx, o fim da

sociedade de classes e da exploração é uma possibilidade (“e então será possível conseguir a libertação de todos”) colocada pela consciência humana efetivada em ação. Assim, o materialismo dialético se distancia de Deus, da mão invisível defendida pelos economistas do livre mercado e da história enquanto entidade autônoma e puramente abstrata. É importante esclarecer esse aspecto do pensamento de Marx para entender a sua crítica à mistificação hegeliana, da qual bebe da fonte, para compor a sua dialética, mas a qual supera unindo-a à concepção materialista.

Podemos notar no poema “Marta” certa semelhança com a perspectiva hegeliana, pelo seu estudo com foco na contradição, no conflito, mas tendente à unidade. Porém, muito embora o poema mencione o âmbito do sonho como aquele no qual a unidade se realiza, é no próprio poema que o interlocutor vai levar a cabo a sua atividade de busca (“Tu procuras em mim o que encontras nos sonhos”) e é o poema também que se mostra como o espaço capaz de abarcar materialmente as contradições, uma vez que é texto, tinta visível no papel. É no plano estético onde a unidade pode se efetivar de fato. O sonho apresenta o objetivo utópico que se realiza no poema. Nesse sentido, os versos se distanciam da concepção idealista de Hegel e se aproximam do materialismo dialético, já que a dialética não é tratada como um fenômeno de origem subjetiva, mas identificada na realidade concreta e executada esteticamente. As noções de contradição e de unidade se fazem presentes, mas não como fenômenos meramente subjetivos, e sim como composição dos elementos que estruturam o texto e como formas de interação entre eles.

A seguir, discutiremos mais especificamente sobre o materialismo, o elemento que, segundo Marx, faltou à perspectiva dialética hegeliana.

5.2 O real em essência na poesia muriliana

Há muito mais estrelas que máquinas, burgueses e operários:
Quase que só há estrelas
 (“Estrelas”, 1945, p. 269).

Uma vez que foram apresentados pressupostos basilares da dialética, para melhor entender a filosofia marxista em seu diálogo estreito com a obra muriliana, faz-se necessário uma abordagem mais minuciosa da filosofia materialista.

Antes de mais nada é preciso ter em mente que, segundo a concepção de Marx, o materialismo e a dialética são conceitos que, na prática, funcionam de forma inseparável. A separação entre ambos se opera somente no plano do abstrato com o objetivo de tão somente facilitar a compreensão dos dois conceitos, bem como sua inter-relação. Tal observação é de

grande importância para o entendimento do que de fato representa o materialismo dialético para a poesia muriliana, na qual não se manifesta de forma panfletária, mas de modo a possibilitar a identificação de bases filosóficas semelhantes (tendo em mente as bases filosóficas identificáveis na estética da poesia de Murilo Mendes e no seu olhar dialético e visionário lançado ao mundo).

Retomando as observações sobre a história da filosofia, a filosofia ocidental, quase desde seus primórdios, como já vimos, tem se ocupado do debate entre duas visões opostas a respeito da melhor forma de se apreender a realidade: o materialismo e o idealismo. A primeira tem como proposta basilar o fato de que a existência da realidade, da matéria e da natureza antecedem a humanidade e o pensamento, enquanto que, para a segunda, a mente, o Espírito e o pensamento antecedem a realidade e existem independentemente da matéria. É, em suma e em última instância, sob essa polarização que as diversas vertentes da filosofia polemizam a respeito da maneira mais eficaz de apreender e compreender a realidade.

É evidente que qualquer corrente de pensamento fiel aos preceitos básicos do materialismo é necessariamente ateísta, diferente do idealismo, que pressupõe uma existência anterior à própria existência material. E aqui surge, a princípio, um problema na identificação do materialismo na poesia de Murilo Mendes. Tal proposição não é tão simples, já que o poeta deixa claro em sua obra um profundo sentimento de religiosidade que funciona como um de seus aspectos definidores. No entanto, como temos visto no decorrer deste estudo, até mesmo a observação da presença dessa religiosidade na obra do autor não se faz de forma isenta de problemas. Embora o poeta utilize elementos, figuras e símbolos de sua fé, eles aparecem, em não raras vezes, em situação de conflito com sentimentos mundanos e com a própria força da matéria, o que acaba por provocar o questionamento e até mesmo a desconstrução dos dogmas institucionais católicos em seus versos. Disso também resulta a estética contrastante que lhe é peculiar. Voltemos à obra *O Sinal de Deus*, na qual encontramos o texto “O estrangeiro da vida”.

A quem pertencem estas cabeças? De quem são estes gritos? Que homens são estes que não sabem o que dizem, o que querem e para onde vão? – Não mais pensarei por eles. Não mais sofrerei por eles. Não mais hei de sonhar por eles.

Que afinidade tenho com esta gente – com estas árvores – com estas máquinas? Que afinidade tenho com os libertinos ou com os santos!

Estas famílias não evocam minha origem. Estas músicas não me falam da minha harmonia. Estes poetas não me transmitem a poesia. Estas mulheres

aumentam cada vez mais a solidão. Estes padres não me comunicam a vida divina (“O estrangeiro da vida”, 1936, p. 764).

Os questionamentos aliados à ideia de não pertencimento presente no título podem gerar a impressão de alheamento do eu-lírico do poema em prosa. Tudo aqui parece negar a sua inserção na vida mundana pela falta de reconhecimento de si no outro. Esse desejo de fuga se intensifica no segundo parágrafo, onde se propaga para as coisas, para as obras humanas e da natureza (“Que afinidade tenho com esta gente – com estas árvores – com estas máquinas?”). “Famílias”, “músicas”, “poetas”, “mulheres”: nada parece servir aos intentos do poeta. O questionamento do dogma parece partir da própria fé do eu-lírico, que percebe a igreja como sendo insuficiente para a relação com a sua crença. No entanto, é na última frase do texto que a palavra “vida”, presente no título, aparece, esclarecendo o tipo de vida à qual o texto se refere: “Estes padres não me comunicam a vida divina”. A crise do eu-lírico se dá devido à ausência da relação com o divino. Não há comunicação entre o material e o divino, nem mesmo por intermédio da igreja, e o eu-lírico se vê perdido, submerso no vasto oceano da matéria.

Em outro momento, no livro *O Infinito Íntimo*: meditação em quinze partes – com poemas escritos entre os anos de 1948 e 1953 e publicado postumamente –, na última estrofe da “Terceira meditação”, o autor novamente se baseia em sua fé para questionar o dogma.

Nobre é no silêncio noturno
 Esquadrinhar os espelhos da fé.
 Pela fé viveremos em temor e tremor,
 Cobertos de andrajos e de angústias,
 Tidos como mortos, ainda vivos.
 Pela fé enfrentaremos o terror atômico
 E ousaremos interpelar o próprio crucifixo.
 Pela fé o infinito íntimo
 Se tornará nossa razão cotidiana. (“Terceira meditação”, 1994, p. 774)

“Esquadrinhar os espelhos da fé”, tido como um ato “nobre” pelo eu-lírico, dá à estrofe certo ar analítico que vai contrastar com a repetição de um termo que expressa a fundamentação desse rigor estabelecido nos dois primeiros versos: “pela fé”. A razão e a fé se conciliam e contrastam. Sobre “os espelhos da fé”, lembremos do que diz Feuerbach a respeito de a fé em Deus traduzir-se como a busca por si mesmo do sujeito, como visto na seção anterior. Essa fé esquadrinhada, ao mesmo tempo em que enfrenta o “terror atômico”, também interpela “o próprio crucifixo”. Trata-se da fé particular do eu-lírico muriliano, completamente embebida de materialidade, que dá origem a sua relação conflituosa com o dogma religioso. A mesma fé que combate o mal do mundo é o sentimento que motiva o

confronto com a divindade e faz do “infinito íntimo”, termo que dá título ao livro e que aqui simboliza o “eu” do discurso poético em estreita relação com o que lhe é exterior mas que nele se internaliza, a “ração cotidiana”, isto é, o alimento para a poesia.

No poema “A testemunha”, do livro *Sonetos Brancos*, o poeta aborda a temática de confrontação entre o humano e o divino, mas produzindo um resultado diferente:

Quem entre as rosas e o cristal viaja?
Batendo os braços nos espelhos baços
Interrogo o castelo do licorne
Na floresta de espadas submergido.

Outrora sons de flauta em paraíso
O trabalho impeliam, mesmo amargo:
A tauromaquia de homens e elementos
Até o seio investiu da nuvem moça.

Forte e barroco era o universo afim,
Repousando na ideia da Promessa
Que comunica o homem ao Criador.

Destruindo sem poder de construção,
A poesia da Aliança abandonamos.
E nossa alma infiel depõe sua tiara (“A testemunha”, 1946-1948, p. 453).

Aqui o poeta elabora uma relação mais pessimista com a ideia de confrontar o divino, muito embora não abandone a possibilidade de fazê-lo. O recurso da dissonância imagética aparece já na primeira estrofe, com o primeiro verso unido pelo mistério do questionamento e pela presença metonímica dos reinos vegetal e mineral, as ideias de eternidade e efemeridade, assim como as de vida e morte (entendendo esta como ausência de vida): “Quem entre as rosas e o cristal viaja?”. Em seguida o poema mergulha no universo do maravilhoso, através do “castelo do licorne” e da “floresta de espadas”. O cenário maravilhoso, inclusive, perde em tranquilidade e ganha em hostilidade com o castelo submergido na “floresta de espadas”. Porém, o clima do maravilhoso ainda é mantido na estrofe seguinte, mas dessa vez recorrendo ao passado como uma espécie de *locus amoenus*, um lugar em que o trabalho, “mesmo amargo”, era impelido por “sons de flauta em paraíso” e em que a relação entre os homens e os elementos tinha ares de celebração e ultrapassava os limites de compreensão restrita da matéria: “A tauromaquia de homens e elementos / Até o seio investiu da nuvem moça”. Há uma contradição muito forte entre a docilidade do cenário mágico de fantasia e o ranço amargo deixado por certos aspectos desse cenário. Na primeira estrofe, a floresta é “de espadas” e na segunda “os sons de flauta em paraíso / O trabalho impeliam, mesmo amargo”. O poema prossegue calcado na ideia de um passado melhor (questionavelmente melhor, já

que perpassado pelo trabalho amargo), que comunicava “o homem ao criador” de maneira contraditória (uma vez que o “universo afim” era “forte e barroco”) e termina expressando o pessimismo diante do presente no qual abandonamos a “poesia da Aliança”, grafada com inicial maiúscula, sendo, portanto, a Aliança entre o ser humano e Deus. Trata-se o presente então como um tempo no qual extinguímos Sua autoridade, depondo “sua tiara” (agora sem inicial maiúscula) no último verso, o que o eu-lírico afirma quase como um Nietzsche declarando a morte de Deus em sua contemporaneidade, embora em tom de lamento, mas não menos constataador. A contradição ocorre em todos os níveis do poema: entre passado e presente, entre aspectos do próprio passado, entre amenidade e hostilidade e, principalmente, entre humano e divino, o eu ajuda a coroar essa força barroca mencionada no penúltimo verso. O peso da realidade concreta, tanto em “A testemunha”, quanto em “O estrangeiro da vida” e “Terceira meditação”, parece exercer, um efeito negativo sobre a fé do eu-lírico, como geralmente ocorre na poesia muriliana.

Dessa maneira, os questionamentos dos preceitos religiosos na obra poética de Murilo Mendes não são somente a manifestação de um espírito pouco afeito a regras e inclinado à subversão. As reais bases para o cristianismo vacilante do eu-lírico muriliano são compostas por uma concepção filosófica, não idealista, como é o caso do essencialismo, mas materialista, que motiva e sustenta a sua estética em diversos aspectos, inclusive no religioso.

Segundo Novack (2015), as origens do materialismo remontam à Grécia, com as escolas materialistas de Mileto e filósofos atomistas como Leucipo e Demócrito. Porém, apesar da ancestralidade da tradição materialista, o idealismo – cujas bases, em maior ou menor grau, podem ser encontradas em grandes expoentes da filosofia, como os próprios Sócrates, Platão e Aristóteles – obteve maior relevo na história da filosofia e da cultura ocidental. Dos filósofos gregos de tradição materialista pouco ou nada se sabe dentre o senso comum. Tal “vitória” no âmbito do pensamento ocidental se deu mesmo apesar de o método materialista ter obtido êxito no desenvolvimento da produção de riquezas da sociedade. No campo das ciências (naturais e exatas), das forças produtivas e do avanço tecnológico, que proporcionaram à humanidade realizar um sem número de feitos, melhorar sua qualidade de vida e sua compreensão da realidade, o método materialista de investigação da realidade provou ser de fato o mais acertado para o processo de conhecimento e transformação do mundo (por mais que esses avanços muitas vezes tenham ficado restritos a certas parcelas da sociedade, o que é um problema de outra ordem). Diante do avanço dos modos de produção, também proporcionados pelas revoluções sociais, a humanidade foi mudando sua forma de lidar com sua realidade. O mundo foi transformado pelas ações humanas, ações guiadas,

consciente o inconscientemente, pelos preceitos metodológicos do materialismo, ou seja, pelo entendimento de que há uma realidade que existe independentemente da percepção e do pensamento do sujeito, restando a este a tarefa de entender essa realidade objetiva da melhor forma possível, e aí entra a importância do materialismo.

No entanto, mesmo diante desses indícios de êxito do método materialista sobre o idealista, na filosofia, nas ciências sociais, na área das chamadas ciências humanas em geral, a tradição idealista conseguiu rivalizar com o materialismo em inúmeros casos na história do pensamento humano, sobre o qual ainda exerce forte influência. Desde o período clássico na Grécia, o idealismo tem servido à elite das sociedades para legitimar, através da argumentação e do sofisticado discurso filosófico (e do religioso também), a desigualdade social, a exploração, a naturalização de problemas sociais etc. Tudo isso fez com que parte considerável dos filósofos de tradição materialista fossem obscurecidos e ficassem presos na peneira idealista da história.

Nota-se o quanto essa tradição serviu aos objetivos das diversas religiões e vice-versa. Assim como também se nota a incompatibilidade do materialismo com a típica concepção idealista das crenças religiosas, incluindo aí o cristianismo. Então, a partir dessas considerações, dá para se ter ideia de o quanto a poesia de Murilo Mendes, ao utilizar a crença no arcabouço mítico do cristianismo aliado aos questionamentos e problematizações oriundos de pensamentos e sentimentos mais próximos do concreto com os quais contrasta, se desenvolve sob o signo da tensão, assim como dá para se ter ideia de o quanto essa tensão é incompatível com os próprios preceitos e dogmas cristãos. Trata-se de uma tensão herética, uma vez que põe em xeque os princípios da fé. Uma das características peculiares do eu-lírico de Murilo Mendes é o fato de não abrir mão de sua fé, mas, pelo contrário, seguir com as crenças no sobrenatural e no divino, ainda que se coloque a obrigação de questionar os ditames da doutrina se for preciso, ousando interpelar, por exemplo, o crucifixo, como em “Terceira meditação”.

6 CONCLUSÃO

A poesia de Murilo Mendes, devido à sua natureza complexa e à sua estética particular, carregada de contradições aliadas a influências de movimentos de vanguarda, exige de uma abordagem analítica que, no mínimo, leve em alta conta essas contradições. Vimos que o efeito contrastante presente na poesia muriliana aparece em seu nível imagético, provocando as dissonâncias percebidas por Haroldo de Campos, e descamba em sua semântica, influenciando, inclusive, sobre o campo das ideias do poema e gerando uma nova forma de percepção das coisas e dos seres. A arte poética já tem como uma de suas características básicas a capacidade de promover esse tipo de percepção nova da realidade, no entanto, no caso de Murilo Mendes, isso ganha novos contornos e possibilidades. A sua poesia promove relações inteiramente novas entre os elementos que a compõem, que vão desde os aviões aos anjos, assim como também constrói novas percepções desses elementos. Isso quer dizer que Murilo Mendes alça aquela propriedade da arte poética de influir sobre a percepção do real a um novo nível.

No âmbito formal, uma das características principais da poesia muriliana é – e aqui há mais uma contribuição de Haroldo de Campos – a naturalidade com que a lógica racional é subvertida e dá lugar a uma nova lógica. Essa naturalidade aparece sob a forma da ordem frasal básica (sujeito, verbo e, em seguida, complemento) enunciando situações inteiramente novas com esse ar de naturalidade.

Dentro desse novo real construído no texto poético, inserem-se também a fé católica do poeta e a filosofia essencialista elaborada por Ismael Nery, muito embora elas apareçam enquanto elementos componentes daquele efeito contrastante. O essencialismo, que se propõe ser uma preparação ao catolicismo, postula que a essência, isto é, a verdade, só pode ser alcançada através do processo de abstração. Nesse processo deve-se superar as noções de tempo e de espaço, apagando-se completamente as suas influências na percepção da realidade com o objetivo de eliminar as contradições inerentes a essas noções. A verdade, portanto, só pode ser alcançada fora das categorias de tempo e de espaço. Logo, vimos que se trata de uma concepção que descende da tradição idealista da filosofia, assim como o próprio catolicismo, para o qual o essencialismo se propõe ser uma preparação.

No entanto, quando nos debruçamos sobre a poesia de Murilo Mendes, vemos que ela não se pauta por esse desejo de apagar as contradições. Muito pelo contrário. Ela agrega essas contradições, como também notou Bandeira, em suas composições. Nesse sentido, é sintomático que o eu-lírico dos poemas murilianos, geralmente, se insurja contra certos

ditames dogmáticos da sua própria fé. Isso ocorre porque os elementos oriundos da fé católica geralmente entram em choque com o impulso desse eu-lírico de estar envolto pela matéria, esteja ela representada por elementos do cotidiano, da natureza, por fatos históricos, por sensações ou desejos.

Tudo isso aparece sob uma roupagem estética que mimetiza o sonho e dá vazão à lógica do inconsciente, bebendo da fonte do movimento surrealista, com o qual Murilo Mendes travou conhecimento também através de Ismael Nery. A lógica surreal nega o imperativo da razão e afirma novas formas de interação entre os seres e as coisas, incluindo aí novas formas de perceber concreto e abstrato, racional e irracional, real e onírico. Tudo se mistura na obra, inclusive, já que a realidade e o sonho também se fundem, sujeito e objeto se encontram e se misturam no discurso poético. É nesse novo modo de perceber a realidade que a poesia muriliana revela sua inclinação, não pelo essencialismo, mas pelo materialismo dialético.

Vimos que o materialismo dialético, tal qual elaborado por Marx e Engels, é a forma mais sofisticada da tradição materialista da filosofia. Isto porque consegue romper com a tradição idealista e, principalmente, através do conceito de práxis, consegue unir teoria e prática de tal modo que a concepção do real abarca também as transformações e contradições inerentes à realidade material. A essência da matéria, nunca igual a si mesma quando inserida no tempo, abrange também o movimento e a contradição, sendo estas características fundamentais para uma devida apreensão dos fenômenos da realidade. O sujeito é entendido também como parte de uma objetividade sobre a qual age e a qual transforma. Essa objetividade retorna para o sujeito, influenciando sobre suas atitudes e repetindo esse processo ininterrupto. Essa conciliação entre contrários, na qual se mesclam concreto e abstrato e a realidade íntima do sujeito se confunde com a concretude das relações materiais, como visto neste trabalho, é o que se nota na perspectiva vigente na poesia muriliana. O que é muito diferente da, e até incompatível com a, perspectiva idealista do essencialismo e da fé católica. Incompatível até mesmo para os padrões estéticos da poesia de Murilo Mendes quando opera a conciliação entre contrários. Isto porque o essencialismo busca suprimir aquilo que a poesia de Murilo Mendes abraça e adota como um de seus elementos fundamentais, que é a contradição, manifesta na dissonância imagética e na conciliação entre os contrários.

Diante dessas reflexões, chegamos à necessidade de uma categoria que desse conta dessa transposição da lógica dialética da realidade material para o discurso poético muriliano. Então, através das contribuições de José Guilherme Merquior, que denominou a dicção muriliana como a poética do visionário, construímos a categoria da dialética do visionário,

que se trata da denominação de uma postura diante da realidade, calcada nos pressupostos do materialismo dialético sobre a dinâmica da realidade material, identificável na tessitura do discurso poético de Murilo Mendes. Enquanto a poética do visionário é uma categoria que dá conta do estilo discursivo dos poemas murilianos, a dialética do visionário trata da transposição ontológica da lógica dialética da realidade material para esses poemas. A dialética do visionário é uma postura específica diante do real e da obra de arte, reproduzindo a lógica intrínseca a um na tessitura verbal da outra.

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA. *Mensagem a Laodiceia*. Tradução Monges de Maredsous. São Paulo: Ave-Maria, 1999.
- ALVES, Júlio César. *Ismael Nery: a narrativa do essencial*. Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/articles/0015/7258/Nery.pdf>>. Acesso em: 26 Mar. 2018.
- ANDRADE, Mário de. A poesia em pânico. In: *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2003.
- _____. A poesia em 1930. In: *Aspectos da literatura brasileira*. Brasília: JNL, 1970.
- ANTELO, Raul. A abstração do objeto. In: RIBEIRO, G. P.; NEVES, J. A. P. (Orgs). *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997. p. 29-39
- AQUINO, Tomás de. *O ente e a essência*. Tradução Carlos Arthur do Nascimento. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- BANDEIRA, Manuel. Apresentação de Murilo Mendes. In: *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2003.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Organização Gilberto Mendonça Telles. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- BRETON, Andre.; TROTSKY, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. Tradução Carmem Silva Guedes e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BUNN, Daniela. *L'occhio del poeta: Murilo Mendes e o (re)corte abstrato*. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5122/4823>>. Acesso em: 26 Mar. 2018.
- BURLAMAQUI, Jorge. Abstracção do espaço e do tempo. *A Ordem*, Rio de Janeiro, n. 56, p. 189-195. mar. 1935. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=367729&pasta=ano%20192&pesq=>>>. Acesso em: 26 Mar. 2018.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o Mundo Substantivo. In: *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio. “Pastor-pianista/Pianista-pastor”. In: *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. Natureza da metáfora. In: _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Iluminatas Publicações/FFLCH, 1996, p. 87-100

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.

COUTINHO, Afrânio. O processo da descolonização literária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

DANTAS, Rodrigo. Prefácio. In: NOVACK, George. *As origens do materialismo*. São Paulo: Sundermann, 2015. p. 9-16.

ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring: filosofia, economia, política, socialismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. Tradução Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Tradução Adriana Veríssimo Serrão. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

FRIAS, Joana Matos. A poética essencialista de Murilo Mendes. In: *Línguas e Literaturas: Revista da Faculdade de Letras*. Porto, XVII, p 287-305, 2000.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Hegel: textos escolhidos*. Organização e tradução Roland Corbisier. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. Tradução Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

LIMA, Luiz Costa. “Tríptico sobre Murilo Mendes”. In: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LINS, Álvaro. “Poesia e forma”. In: _____. *O relógio e o quadrante – obras, autores e problemas de literatura estrangeira (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LÖWITZ, Karl. *O sentido da história*. Tradução Maria Georgina Segurado. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

LOWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARX, Karl. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feurbach, B. Bauer e Stirner e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Tradução Rubens Enderle, Nélío Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013

_____. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008

MENDES, Murilo. *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2003.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Editora Giordano, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro, 1996.

_____. “Notas para uma Murilosopia”. In: *Murilo Mendes: poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 2003.

MÜNSTER, Arno. *Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

NOVACK, George. *As origens do materialismo*. São Paulo: Sundermann, 2015

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAES, José Paulo. “O surrealismo na literatura brasileira”. In: _____. *Gregos e baianos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987, p. 99-114.

_____. O poeta/profeta da bagunça transcendente. In: *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PEÑA, Milcíades. *O que é o marxismo? Notas de iniciação marxista*. São Paulo: Sundermann, 2014.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O itinerário poético de Murilo Mendes. In: *Revista do livro*, ano IV, 16, dez. 1959, p. 61-74.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra. *A arte da poesia* – ensaios recolhidos. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

PUPPO, Alessandro del. Dalí e o Surrealismo. In: *Dalí*. Tradução Mônica Esmanhotto. Florença: Editora Abril, 2011 (Abril Coleções, Grandes Mestres).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Filosofia da praxis*. Tradução Luiz Fernando Cardoso. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.