



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**  
**MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**GUSTAVO HENRIQUE DE SOUZA LEÃO**

**POESIA PANACEIA:**  
**o verso essencial de Murilo Mendes**

**Maceió, AL**

**2012**

**GUSTAVO HENRIQUE DE SOUZA LEÃO**

**POESIA PANACEIA:**

**o verso essencial de Murilo Mendes**

Texto apresentado ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como um requisito para a obtenção do título de Mestre, ofertado pelo curso de Mestrado em Estudos Literários.

Orientador: Fernando Fiúza Moreira

**Maceió, AL**

**2012**

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
**Bibliotecária Responsável: Fabiana Camargo dos Santos**

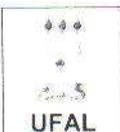
L437p      Leão, Gustavo Henrique de Souza.  
              Poesia panacéia : o verso essencial de Murilo Mendes / Gustavo Henrique de Souza – 2012.  
              87 f.

Orientador: Fernando Fiúza Moreira.  
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística : Estudos literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2012.

Bibliografia: f. 86-87.

1. Murilo Mendes - Poesia. 2. Modernismo. 3. Surrealismo.  
4. Essencialismo. 5. Modernidade. I. Título.

CDU: 869.0(81).09

	<b>UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS</b> <b>FACULDADE DE LETRAS</b> <b>PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA</b>	
---	--	---

**TERMO DE APROVAÇÃO**  
**GUSTAVO HENRIQUE DE SOUZA LEÃO**

Título do trabalho: "POESIA PANACÉIA: O VERSO ESSENCIAL DE MURILO MENDES"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE 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 Fiúza Moreira (PPGLL/UFAL)

Examinadores:

  
 Prof. Dr. Alberto Frederico Lins Caldas-Filho (ICHCA/UFAL)

  
 Profa. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/UFAL)

Maceió, 28 de fevereiro de 2012.

*Dedico este trabalho a...*

*Meus pais, Joselma e Afonso, por fazerem crescer em mim o gosto pelos livros, mesmo antes do conhecimento das primeiras letras;*

*Meus irmãos, Guilherme, Gabriela e Graziela, por tornarem o cotidiano mais fácil de ser vivido;*

*Carliandra, amizade e paixão personificadas, pelo apoio essencial e pelo amor incondicional ao longo dos anos;*

*Roberta, tia, madrinha e paciente contadora de histórias, por contá-las e recontá-las sempre que eu pedisse;*

*Fernando Fiúza, orientador, Gilda Brandão e Roberto Sarmiento, por indicarem o caminho almejado;*

*Meus familiares, próximos e distantes, e a meus amigos, frequentadores da casa do Yuri, colegas de curso, enfim, todos que fazem a sua parte na minha vida.*

## RESUMO

O presente trabalho possui como proposta a análise da obra poética de Murilo Mendes, considerando os diálogos que ela mantém com o movimento modernista brasileiro, a escola surrealista francesa, a crença católica e, principalmente, a doutrina essencialista, a qual tem uma importância fundamental no seu modo de fazer poesia. Todas essas relações intertextuais são visadas com o intuito de esclarecer aspectos relacionados à realidade sócio-histórica presentes na composição da estrutura dos versos estudados. Também são relevantes aqui as tensões que compõem os poemas do autor, pois a partir delas tiramos nossas conclusões a respeito das principais premissas de seu trabalho poético, as quais estão ligadas ao desejo de abarcar nele todas as instâncias da realidade física, o que, por sua vez, está associado ao desejo de harmonia do poeta. Fazem parte desses contrastes, inclusive, os diálogos com o surrealismo e o cristianismo, bem como o cotidiano da modernidade, sendo este último um elemento relevante para a concepção de poesia para o escritor mineiro. O contexto da modernidade é, desse modo, levado em conta apenas como um fator integrante da forma dos poemas. O essencialismo é então visto, nesse caso, como um agente viabilizador da integração de todos esses elementos na obra de Murilo Mendes, de onde advém sua importância para a compreensão da obra.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes. Poesia. Modernismo. Surrealismo. Essencialismo. Modernidade.

## **ABSTRACT**

The present work has as proposal the analysis of the poetry of Murilo Mendes, considering the dialogue it has with the brazilian modernist movement, the french surrealism, the catholic belief and especially the essencialist doctrine, which has fundamental importance in his way of making poetry. All these intertextual relations are covered in order to clarify aspects related to the socio-historical reality in the composition of the structure of the studied verses. The tensions that make the form of the poems of the author are relevant here too, because from them we draw our conclusions about the main tenets of his poetic work, which are connected to the desire to embrace structurally all the instances of physical reality, which is associated to the poet's desire for harmony. The dialogue with the surrealism and the christianity are included in these contrasts too, as well as everyday life of modernity, this last being a relevant factor in the conception of poetry for the writer. The context of modernity is taken into account, however, only as an integrating factor of the form of poems. The essencialism is then seen, in this case, as an agent of in the integration of all these elements in the work of Murilo Mendes, from which derives its importance in the understanding of the work.

**Keywords:** Murilo Mendes. Poetry. Modernism. Surrealism. Essencialism. Modernity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 IRREVERÊNCIA E LIBERDADE</b> .....	12
1.1 Tensão e humor .....	26
1.2 O verso liberto .....	35
1.3 Realidade fatídica .....	39
<b>2 O DIVERSO NO VERSO</b> .....	42
2.1 Surrealismo: a razão do sonho.....	44
2.2 O Cristianismo rebelde .....	56
<b>3 O UNI-VERSO MURILIANO</b> .....	66
3.1 Essencialismo: a nova regra .....	66
3.2 A síntese final .....	69
3.3 Linguagem redentora.....	74
<b>CONCLUSÃO</b> .....	81
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	84

## INTRODUÇÃO

Murilo Mendes é, como se sabe, autor de uma obra singular e de difícil leitura. Sua poesia se apresenta, em vários momentos, como um desafio à interpretação, fato que talvez tenha contribuído para que o poeta, indevidamente, não recebesse o devido destaque na história da literatura nacional. O contato que manteve com o surrealismo, a sua adesão ao catolicismo e, principalmente, a sua maneira libertária de produzir poesia fizeram dele o autor de uma das obras mais inventivas de nossa literatura.

O presente trabalho, portanto, tem como premissa analisar e compreender a obra de Murilo Mendes sob a luz da linha filosófica essencialista, desenvolvida pelo pintor e amigo do poeta, Ismael Nery, responsável, inclusive, por sua conversão ao catolicismo. Essa doutrina é baseada na abstração do tempo e do espaço e visa à unidade obtida através da apreensão da realidade física em sua totalidade, possuindo, por isso, uma participação importante e inegável na composição dos textos poéticos do autor mineiro. Nossa análise será guiada, então, por essa noção incorporada à sua estética, levando em conta, também, a relação intrínseca que esta mantém com o contexto sócio-histórico da modernidade.

São muitas as referências que encontramos na obra muriliana ao cotidiano do indivíduo no mundo moderno. Tais referências surgem muitas vezes de modo direto, verificáveis já no plano do conteúdo dos textos, porém, serão mais caras aqui enquanto componentes de sua estrutura. O eu-lírico de seus versos deixa muito clara a sua preocupação com os rumos que o mundo tem tomado, e se opõe diretamente a ele, contrariando a sua lógica e inventando uma própria. Nesse sentido, sua obra realiza uma aproximação com a estética surrealista de André Breton, já que os elementos que compõem essa nova realidade no discurso poético se relacionam segundo novas regras de associação, mais livres que as do mundo físico, semelhantes às da realidade onírica, da lógica do sonho.

No primeiro capítulo, serão abordadas algumas relações intertextuais entre a obra muriliana e o movimento modernista. Lidaremos com alguns aspectos que integram a poesia de Murilo Mendes em seus trabalhos iniciais, mas que também se estendem, de forma evidente ou não, nos livros seguintes. Até mesmo o humor que se assemelha ao primeiro período modernista e se encontra somente em seus primeiros textos, sem muito respaldo na obra como um todo – na qual ainda aparece, mas com outras feições –, será objeto de análise

para o presente estudo. Isso porque esse aspecto irreverente inicial está muito ligado a uma característica fundamental para a compreensão da poesia muriliana: o jogo de tensões. A estética de Mendes, quase que em sua totalidade, é pautada nesse quesito, o que a torna difícil de ser ignorada em qualquer estudo de sua obra. Sendo assim o humor da primeira fase é utilizado para a composição desse jogo.

Também veremos a importância que há no fato de o poeta ter adotado o verso livre como o predominante em seu discurso poético. Tratando-se de um autor pouco convencional e inclinado sempre à desobediência quando o assunto é poesia, seria estranho se agisse de outra forma, fazendo das métricas pré-estabelecidas uma constante em seus poemas. Então, daremos foco a esse assunto por estar, com certeza, associado ao sentimento libertário dos textos estudados, pois, com a utilização desse tipo de verso, o escritor juiz-forano tem em mãos uma ferramenta que condiz com as suas propostas altamente inventivas.

Ainda entraremos na questão da relação entre a primeira etapa das produções literárias murilianas e a modernidade, o que se faz relevante devido ao modo como ela também vai se desenrolar até o seu último livro publicado, embora não de maneira inalterada. Refletiremos a respeito do modo como muito do que serviu de matéria para a poesia produzida no período do modernismo, também serviu, de maneira muito semelhante, às produções de Murilo Mendes. A tentativa de trazer a vida no mundo moderno para o discurso poético, uma proposta que se estabeleceu como premissa básica do movimento modernista, também serviu ao poeta de maneira basilar, incrementando ainda mais a sua busca por uma abrangência total da realidade, como defende o essencialismo.

Abordaremos, desse modo, algumas premissas do modernismo brasileiro que estão também entranhadas na obra muriliana. Existem muitas aproximações entre ambos, tanto no âmbito temático quanto no que diz respeito à forma dos textos. Murilo Mendes pode, sem dúvida, ser considerado um autor que, embora um tanto tardiamente, manteve uma interlocução muito forte com o contexto de produção artística do modernismo, embora tenhamos motivos suficientes para acreditar que os tenha superado.

O segundo capítulo é dedicado ao esclarecimento de alguns pontos relacionados ao surrealismo e ao cristianismo, incorporados à poesia de Mendes, contribuindo de forma definitiva para a sua linguagem singular. Diante da presença de ambos no discurso, fica fácil

remetermos mais uma vez ao jogo de tensões que permeia diversos momentos dessa obra marcada pelos contrastes. No entanto, apesar de se chocarem e estabelecerem uma relação dissonante, o surrealismo e o cristianismo também se complementam para a formação da estrutura dos poemas.

O diálogo com o movimento de Breton faz com que os textos murilianos estabeleçam uma lógica completamente estranha, até mesmo, para os parâmetros da poesia. Surge, então, uma nova realidade, capaz de fazer com que seus diferentes setores interajam livremente entre si, por mais díspares e incompatíveis que sejam. Elementos dos mais diversos advindos da realidade material são jogados no plano poético e suas relações provocam situações das mais absurdas, inconcebíveis em um mundo regido pelas leis materiais.

Além da livre interação entre os diferentes âmbitos do mundo físico, também encontramos nos escritos murilianos a união entre esse mundo e o pensamento transcendente, com ambos sendo percebidos como pertencentes a um mesmo plano existencial. Sendo assim, os textos de Murilo Mendes criam novas relações entre os seres e as coisas, por mais incoerente que sejam.

Nesse ponto entra o cristianismo, como aquilo que, ao invés de contrapor, vem complementar a lógica onírica do verso. Os planos semânticos se misturam e aquilo que faz parte do cotidiano e é tipicamente humano, encontra o sublime, o elevado, dando origem a essa outra realidade, em que o humano e o divino estão inerentemente ligados a um mesmo plano de percepção. É notório, também, o fato de que esses apontamentos estão, inclusive, ligados aos contrastes que já se disse serem de grande valia para a formação da singularidade estética do poeta, bem como à presença do essencialismo, o qual tem como um de seus pressupostos a tentativa de apreensão de todas as instâncias da realidade, simultaneamente.

No último capítulo entraremos nas reflexões mais aprofundadas sobre a doutrina essencialista, que, de uma forma ou de outra, está sempre presente nas discussões dos capítulos anteriores, como se pretende então deixar claro. Depois de ter abordado as tensões características da obra muriliana, também incluímos aqui os textos do poeta que finalmente encontram a dissolução dos contrastes, alterando consideravelmente o seu modo de fazer poético.

Essa etapa da poesia de Mendes é, segundo veremos, fundamental para a clarificação do papel do essencialismo em sua obra. É, pois, diante dessa luz, que achamos a maneira particular com que o poeta dialoga com o seu tempo. O autor revela, poeticamente, a sua visão da posição ocupada pela poesia, e até mesmo pela arte em geral, face o mundo moderno, salientando sua importância.

Este trabalho, então, pretende esclarecer alguns pontos que ainda são considerados obscuros nos estudos da obra de Murilo Mendes, como o papel fundamental do essencialismo na composição de sua estética, a maneira como ele permeia a produção poética muriliana e o diálogo que esta mantém com o seu contexto de produção, este último ainda sendo pouco visado pela crítica devido, ao nosso ver, à dificuldade desse tipo de abordagem aplicada ao autor.

## 1 IRREVERÊNCIA E LIBERDADE

A poesia de Murilo Mendes é, pode-se dizer, considerando todo o cenário do movimento modernista brasileiro, uma das que mais se destacam em termos de inventividade e apropriação de tendências estéticas. Para melhor entendê-la, nesse e em outros contextos, vamos analisá-la pondo-a em contato com fatores sociais, históricos e culturais que aqui mostrarem alguma relevância. Assim sendo, os textos analisados serão vistos como em constante diálogo com outros textos, bem como com a factualidade, o que obviamente ocorre, embora não raras vezes de maneira não muito clara, devido ao hermetismo com que se apresentam em sua grande parte. O que será destacado, portanto, são os aspectos que se mostrarem relevantes ao nosso intento de contribuir para o enriquecimento da compreensão da obra muriliana, já que não faz parte de nossa proposta esgotar o assunto, mas vir a contribuir para que seja mais bem desenvolvido em outros estudos. Principalmente se for levada em conta a extensão da obra literária de Murilo Mendes, a qual, aliada à sua extremada complexidade, torna qualquer estudo abrangente impossível de ser totalmente conclusivo. Está claro que no ramo dos estudos literários é uma ideia bastante comum a de não conclusão de qualquer assunto, porém, não é exagero afirmar que Murilo Mendes representa um agravante nesse sentido, ainda levando tal ideia em consideração.

O presente estudo, dessa maneira, possui como meta a compreensão dos diversos aspectos e períodos da poesia muriliana e a verificação do modo como eles se relacionam com uma visão geral da obra, já que o autor demonstrou em vários momentos a preocupação com a totalidade, o que também é considerado aqui. Os mencionados fatores, que tomados por si sós não se definem como literários e que Candido (2000) chama de *externos*, interessam-nos somente quando compõem a estrutura formal da obra poética. Para completar, os elementos que não advêm originariamente do corpo do texto, mas que, direta ou indiretamente, terminam por fazer parte dele, alcançam aqui a devida relevância somente quando responsáveis pela sua forma, sejam eles de ordem social, histórica, tratando-se também de tendências estéticas – como é o caso do surrealismo – ou até mesmo de doutrinas – como ocorre com a presença do cristianismo em Murilo Mendes e, assumindo uma posição de destaque, o essencialismo.

A percepção desses elementos externos, em nosso trabalho, deve vir, o que é importante enfatizar, acompanhada de noções presentes nos textos murilianos originárias da doutrina essencialista, desenvolvida por Ismael Nery. Esta linha filosófica, baseada na abstração do tempo e do espaço, é responsável, de maneira basilar, pela estética muriliana, fazendo-se aqui digna de relevo, portanto, enquanto recurso estético, mais do que como teoria filosófica. Em defesa desta doutrina, o escritor mineiro elucida que

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* (MENDES, 1996, p.53, o grifo é nosso).

Dentre todas as relações de intertextualidade que se pode encontrar na obra de Murilo Mendes – considerando o essencialismo apropriado de Nery como um recurso estético decorrente dessa relação – é esta a que mais se destaca em termos de importância para a compreensão dos textos desse poeta que se pode considerar, dentre muitos outros qualificativos, sem dúvida, hermético, o que implica uma obra de difícil leitura. É tendo estes pressupostos essencialistas em mente, que aqui se realizam as leituras dos textos poéticos de Murilo Mendes, o que permite perceber a utilização do espaço do poema para a realização da convergência entre as diversas instâncias das realidades material e imaginária. A estética carregada de tensões, conforme se verá, é resultado da junção, no plano textual, de componentes extremamente díspares entre si, o que, por sua vez, está associado à adoção do essencialismo como um meio de percepção do mundo.

Então, é essa a forma que consideramos mais satisfatória para a verificação dos mencionados aspectos da poesia de Murilo Mendes, que aparece justamente no contexto que se sucedeu à época de efervescência do modernismo, num período em que o inventivo e a apropriação antropofágica, vistos como prioridade pela vanguarda artística da Semana de 22, apesar de já haverem sido bastante explorados por artistas nacionais de toda ordem no decorrer da década de 20, surgem com nova força inventiva. Porém, dentre estes novos artistas – no meio dos quais se encontram Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima - que já revelam uma verve criativa bem fundamentada na proposta modernista de inventividade, é Murilo Mendes aquele que mais se sobressai neste quesito, bem como no de antropofagia, defendido pelo manifesto oswaldiano.

Isto porque o autor, ao que parece, encontra a excelência desse procedimento quando o aproxima de seu essencialismo estético, adaptado da doutrina de Ismael Nery.

É claro que a dicção singularíssima do poeta é um fator essencial para a constatação dos elementos mais distintivos de sua obra, tão destoante de seus quadros literários gerais de produção, ou seja, tão diferente das demais obras com as quais compartilhou os mesmos contextos históricos, sociais e culturais. Os modos particulares como o eu lírico muriliano se apresenta em vários momentos já foram percebidos e estudados a fundo por diversos autores. Mencionamos a invenção e a apropriação como características relevantes não só para Murilo Mendes como, também, para muitos outros artistas que se inserem no contexto do modernismo, conforme ocorre nos movimentos de vanguarda. E de fato são. Porém, pode ser melhor não entendê-las de maneira dissociada, mas imbricadas numa relação causal mútua, na qual a dita criatividade do autor não hesita em beber em outras fontes – isto é, revela uma tendência ao diálogo com outras formas de arte que julga interessantes ao seu fazer artístico – as quais julga mais apropriadas ao seu trabalho, e, também, transforma todos esses diálogos em um produto outro, em algo novo que surge devido à passagem desses elementos pelo seu aval. Esta relação é muito acentuada na obra do poeta mineiro.

Em seus poemas iniciais, publicados em 1930 sob o objetivo título de *Poemas*<sup>1</sup>, Mendes já revelava uma espécie de esboço de algumas das tendências que viriam a perpassar seus textos posteriormente, bem como outras características que dizem respeito às influências mais imediatas de resquícios do movimento modernista e que acabaram por diluir-se com o passar do tempo, embora isso não implique seu apagamento total.

Sobre a opinião do crítico Wilson Martins, que considera *Poemas* como sendo a obra muriliana máxima em inventividade e a põe em posição de grande destaque em relação aos seus outros trabalhos literários, consideramos que se trata de uma visão bastante pertinente, apesar de, ao nosso ver, não fazer jus ao restante de sua obra, apontando nele um “desgaste

---

<sup>1</sup> As obras literárias de Murilo Mendes aqui utilizadas constam do seu *Poesia completa e prosa*, organizado por Luciana Stegagno Picchio em quatro volumes e publicado em 2003. As informações sobre os anos de produção também estão de acordo com a edição.

bastante acentuado”<sup>2</sup>. Quanto a isso, o livro em questão, conforme se pode depreender das considerações de Martins, atua como uma espécie de projeto para o que será desenvolvido mais adiante na obra, apresentando algumas características que virão a ser retomadas em livros posteriores, embora, nestes, adquirindo também outras feições.

O Soviete deu nisto,  
seu Naum largou de Odessa numa chispada,  
abriu vendinha em Botafogo,  
logo no Bairro chique.  
[...]  
Chega de tarde a aguardente acabou,  
os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.  
Nos sábados todo janota ele vai pro criouléu.  
Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.

(“Família Russa no Brasil”, p. 91)

O poema mostra uma inclinação a um tipo de tom humorístico<sup>3</sup> – que, sendo bastante frequente durante o modernismo, pode-se dizer que é circunscrito ao período inicial de Murilo Mendes -, o que se pode perceber através do uso de expressões populares e da crítica social. Porém, o livro é, de certo modo, multifacetado, já que também comporta poemas que diferem tanto na linguagem quanto no tema. É fácil perceber diferenças entre os versos anteriormente transcritos e os seguintes, que se encontram no poema intitulado “Cantiga de Malazarte” (p.97), do mesmo livro:

---

<sup>2</sup> Apud ARAÚJO, 2000, p.69.

<sup>3</sup> O humor ainda é muito frequentado por Murilo Mendes em momentos posteriores, conforme se pode verificar evidentemente em sua prosa, porém, de forma distinta. Atemo-nos aqui, então, somente ao recurso humorístico, utilizado pelo poeta, próximo das produções inscritas no Modernismo.

[...]

Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,

destelho as casas penduradas na terra,

tiro o cheiro dos corpos das meninas sonhando.

Desloco as consciências,

a rua estala com os meus passos,

e ando nos quatro cantos da vida.

[...]

O intenso conflito vocabular nesta passagem é evidente. “Flores”, “almas” e “sons” são percebidos pelo eu lírico de modo uniforme, são todos tácteis. A realidade se apresenta de maneira condensada, com seus elementos se relacionando sob uma perspectiva nova, segundo a qual “casas” se penduram “na terra”. O deslocamento das “consciências” traz o abstrato para o plano espacial da matéria. A utilização de uma métrica irregular em ambos fragmentos citados também é algo que deve ser levado em consideração na obra muriliana. Tais observações são importantes, pois dizem respeito a muito do que foi produzido por Murilo Mendes em diversos momentos de sua obra futura. Em “O Convidado de Pedra” (p. 357-358), poema retirado do livro *As Metamorfozes*, publicado em 1944, encontramos os seguintes versos:

[...]

Meu amor não voltes mais,

Antecipo meu abandono.

Homens que vos digladiais,

Servi-vos destes relâmpagos.

Lá rompem as núpcias da morte,

Os candelabros das nuvens

Iluminam a maldição.

[...]

As imagens inusitadas, provocadas pelo modo absurdo com que os vocábulos se relacionam, emprestam ao texto um ar surreal. As metáforas violentas são responsáveis por criar uma realidade com extrema força simbólica e imagética, na qual esse jogo vocabular é perfeitamente natural e construções como “núpcias da morte” e “candelabros das nuvens” se tornam possíveis. É bastante notável, assim, a semelhança com o poema “Cantiga de Malazarte”, já que ambos se utilizam de um vocabulário contrastante, que dá origem a uma realidade na qual o absurdo se realiza com surpreendente naturalidade. Este jogo com os contrastes é uma constante que não pode de forma alguma ser desconsiderada no estudo da obra muriliana, assumindo uma proporção de destaque para a sua compreensão.

Tocamos rapidamente nestas questões para melhor elucidar a posição ocupada pela obra *Poemas* em relação à produção literária muriliana, como se evidencia nos apontamentos sobre os trechos destacados. Até mesmo o fragmento retirado de “Família Russa no Brasil”, com seu tom irônico bastante comum aos poemas modernistas, apresenta, de certa forma, elementos que podemos encontrar em obras murilianas posteriores. No entanto, esse é um assunto sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, por exigir justificativas mais esmiuçadas.

Ao atentarmos, então, para certos aspectos presentes em *Poemas*, veremos que estes também se encontram de maneira dispersa e cumulativa nas obras que o seguem, perpassando os outros textos de modo a revelarem-se como um delineio rudimentar em seu livro de estreia<sup>4</sup>. Veremos, dessa maneira, a relevância das observações feitas pelo crítico Wilson

---

<sup>4</sup>“Pelo recurso iluminador da metáfora, pela agressividade dos vocábulos em colisão, pela formulação de imagens de categoria simbólica, *Poemas* já anuncia a presença do ser dilemático que tem em si, entranhado, o tônus residual barroco do jogo dos contrários” (ARAÚJO, op. cit., p.162).

Martins, que via no primeiro livro de Murilo Mendes tudo o que é necessário para a apreensão de sua obra poética, embora a percepção dos livros posteriores do poeta como mera repetição do que já havia sido produzido na publicação inicial de seus poemas é, de fato, limitar-se às observações aqui já feitas, ignorando tudo que há de novo em sua obra posterior, conforme as análises que realizaremos. É certo que já se pode verificar em *Poemas* muito do que está presente nos livros seguintes, porém, estes revelam muito mais esteticamente do que o primeiro. Mas cabe aqui comentar a respeito de uma característica presente tanto nela quanto em uma grande parte da obra produzida em épocas posteriores, compondo uma marca notável na produção poética muriliana: o jogo de tensões.

Esta importante característica da poesia de Murilo Mendes – também notada por Manuel Bandeira, que chamou o poeta de “conciliador de contrários”, e por Haroldo de Campos (1970), que chamou atenção para a *dissonância imagética* dos versos murilianos<sup>5</sup> - constitui grande parte de sua obra e se apresenta como um elemento essencial para a compreensão de sua estética. Pode-se dizer que a dicção das produções poéticas murilianas se pauta predominantemente nesses contrastes, ou seja, no uso do campo textual como o lugar em que imagens referentes a instâncias diversas da realidade podem achar-se em situações de interação de extrema naturalidade. É essa normalidade que, aliada à incidência de imagens inusitadas, provoca o choque pelo contraste. A própria seleção lexical é responsável pelo tom contrastante do texto, o qual ganha em estranhamento – para lembrar o termo formalista – devido à objetividade da sintaxe simples, ordenada de maneira direta, sem inversões.

Uma noite – talvez avisem no jornal –

Apertarei um botão no rochedo da carne,

O mar jorrará assim, aos borbotões,

Das minhas veias onde desliza

Modesto e manso, sem fazer barulho.

Alguém oferecerá o socorro das padiolas

---

<sup>5</sup> Campos ainda considera essa dissonância da poesia de Murilo Mendes o seu “dado mais significativo” (p.55).

De terra vermelha, talvez não atenderei.  
Várias figueiras murcharão de inveja,  
Os clarins das vitrolas anunciarão inutilmente  
Que estou morre não morre, ninguém escutará.  
[...]

(“A cadeira elétrica”, p.237)

O trecho, retirado do livro *O visionário*, publicado em 1941, realiza esse contraste entre imagens. Palavras pertencentes a âmbitos semânticos extremamente distintos, como, no segundo verso, “botão” – que se acha atrelada ao grupo dos objetos, de coisas criadas pelo homem - “rochedo” – adentrando o âmbito da natureza, mais precisamente do reino mineral - e “carne” – que, metonimicamente, faz referência ao reino animal –, integram uma mesma estrutura sintática e compõem uma mesma imagem cujos elementos, discordantes entre si, se unem em uma dissonante construção. Assim, a sentença surge com ares de naturalidade: “Apertarei um botão no rochedo da carne”. O verso vai da ideia de inanimado à de vida, tratando-as como pertencentes a uma mesma instância. Lembrando que o choque provocado pela imagem é ainda salientado pela ordenação direta da sintaxe: sujeito/verbo/complemento. O poema prossegue dando dinamismo à sucessão de imagens, sempre formadas por elementos contrastantes, no caso, componentes da realidade objetiva: “O mar jorrará assim, aos borbotões,/Das minhas veias onde desliza”. Então, enquanto o “rochedo” do segundo verso se funde à “carne”, tendo com esta uma relação de pertença, “o mar” da terceira linha se confunde com o sangue, prestes a substituí-lo ao jorrar das “veias” do eu lírico, e a imagem ganha mais força, assim como o choque entre os elementos dos reinos mineral e animal. A mistura entre planos continua, desse modo, nas “padiolas de terra vermelha” e na ideia de “figueiras” murchando “de inveja”.

Nota-se, sobretudo, a maneira sem muitos rodeios de lançar no texto componentes da realidade distantes uns dos outros, na medida em que os aproxima, funde e confunde. Há de se notar também que não há no fragmento citado qualquer indício da presença de elementos que

não pertençam à realidade material, sendo o jogo de contrastes composto por elementos pertencentes ao mundo factual.

No entanto, este tipo de tensão, que lida com as diversas instâncias da realidade material, não é o único encontrado em Murilo Mendes. Também há aquelas que misturam e fundem os planos do cotidiano e do transcendental. O choque provocado pelos contrastes semânticos é ainda mais acentuado nesse caso, uma vez que se trata de uma confusão entre realidades distintas, na qual o que é típico de assuntos de ordem sublime se vê impregnado pela evidência do mundo concreto. E, mais uma vez, a junção entre estes elementos é ainda acentuada pela estrutura sintática, que se apresenta de forma direta, sem inversões, intensificando as dissonâncias entre os planos do telúrico e do metafísico, do humano e do divino. Em “Vidas opostas de Cristo e dum homem” (p.107), de *Poemas*, o eu lírico do poeta declara:

Senhor do mundo,

cada vez que ressuscitas um homem, me destruo a mim mesmo.

Enquanto o demônio te tenta no deserto

eu sonho com os corpos que a terra criou.

Enquanto passas fome e sede quarenta dias

os meus sentidos se desalteram.

Cada vez que caís ao peso da tua cruz

eu caio com uma mulher de última classe.

Enquanto te multiplicas na humanidade

não saio dos limites da minha pessoa.

Depois da morte voltas para absolver o justo e o pecador,  
eu antes da morte já condenei o pecador, o justo e eu mesmo.

Senhor do mundo,  
me tira de mim pra que eu possa olhar os outros e eu mesmo.

A aproximação entre o carnal e o sublime ocorre aqui através de uma relação de paralelismo, em que a voz do poema expõe uma série de oposições entre ela mesma e Jesus Cristo. Tais oposições atuam também como efeitos de aproximação entre ambos, pois é este o pré-requisito para a comparação, necessária ao procedimento da oposição. Na primeira estrofe, a ressuscitação realizada pelo “Senhor do mundo” (“cada vez que ressuscitas um homem”) é posta em conflito com a autodestruição do poeta (“me destruo a mim mesmo”), ambas ocupando um mesmo verso, o que já suscita a ideia de imbricação. Em seguida, os acontecimentos relacionados a cada um prosseguem se opondo em versos distintos – como a tentação sofrida por Cristo no terceiro verso e o sonho do eu lírico na quarta linha - até a quarta estrofe.

O poema se apresenta, em sua maior parte, obedecendo a essa relação de paralelismo, na qual um verso, dedicado a fatos atribuídos a Cristo, logo se opõe ao seguinte, que, por sua vez, exprime a vida cotidiana do poeta (chamando a atenção para o fato de que, neste caso, a figura do poeta se confunde com o eu lírico, fato recorrente nos versos murilianos). Tudo isso, é claro, depois de essas duas “realidades” aparecerem juntas no segundo verso, o que inaugura no poema a ideia de aproximação entre ambas, mesmo esta sendo perpassada pela de oposição, o que fica mais evidente nos versos que se seguem, separando, mas também comparando, o carnal e o transcendental (“Cada vez que caís ao peso de tua cruz / eu caio com uma mulher de última classe”). O choque se realiza inclusive pelo contraste entre as próprias ideias de oposição e de aproximação.

Em seu comentário sobre essa característica conflitante muriliana, Araújo nota a presença do “tônus residual barroco do jogo dos contrários”, observação que, apesar de não fazer parte de nossa proposta, adquire relevância em nosso estudo, já que a autora acrescenta

ao comentário considerando o aspecto humorístico na obra inaugural de Murilo Mendes como sendo algo momentâneo e casual, afirmando que a recorrência aos contrastes existe como recurso estético “apesar das evidentes concessões ao humor e à sátira, expedientes peculiares à primeira hora modernista”<sup>6</sup>. Porém, há de se notar que, como vem sendo observado aqui, nenhuma relação de intertextualidade estabelecida por Mendes se dá de maneira passiva, tendo esta, antes, de passar por um procedimento que implica uma forma de apropriação discursiva capaz de levar em conta as particularidades do próprio poeta, como acontece com o humor típico do primeiro momento modernista e o humor da primeira fase muriliana. Neste caso, considerando o jogo de tensões, é equivocadamente apressado excluir dele o tom humorístico por não vê-lo integrado ao tom grave decorrente dos choques, pois, nos versos de Murilo Mendes, o humor e a gravidade funcionam também como elementos de tensão, ligando-se diretamente numa relação de contraste e dependência mútua. Portanto, a separação defendida por Araújo entre os recursos contrastantes e os humorísticos é vista aqui como uma observação que não leva em conta um fato fundamental para a compreensão da obra muriliana, que é a relação de complementação entre essas duas noções. O próprio tom grave, gerado pela tensão dos contrastes imagéticos e semânticos, muitas vezes contrasta com a irreverência dos versos murilianos quando o humor está em pauta. O que acontece, nesse caso, é que tudo converge para o jogo de tensões, inclusive quando o poema parece tentar desvencilhar-se dele, funcionando, também esta relação, como um contraste propriamente dito. O humorismo, então, também é utilizado como um elemento integrante das dissonâncias murilianas.

De fato, esse humor próximo às produções modernistas em Murilo Mendes, apesar de não ser tão recorrente quanto o choque vocabular, por exemplo, não é algo que se possa ignorar de qualquer modo. É certo que, sendo este um recurso bastante visitado durante o período vanguardista brasileiro, é, portanto, compreensível pensar que não há nada de especial no fato de o escritor mineiro também adotá-lo em suas produções. No entanto, seria essa uma visão ainda bastante limitada, uma vez que o aspecto humorístico da poesia muriliana está

---

<sup>6</sup> Idem.

também intimamente associado a outros, os quais são responsáveis pela singularidade estética do poeta<sup>7</sup>. No poema “Casamento” (p. 93), de *Poemas*, encontram-se tais questões:

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

---

<sup>7</sup> Júlio Castañon Guimarães (1993) afirma ser o humorismo muriliano um de seus pontos diferenciais, já que parte de uma “irreverência cética”, enquanto que Carlos Drummond de Andrade utiliza “uma ironia ácida” e os poetas modernos paulistas fazem uso do “humorismo patético” (p.31).

e o poeta tem a metade do corpo enfiada na noite do Brasil e da Rússia  
porque as cabeças do poeta e dos brasileiros pertencem ao  
pensamento de Deus.

Aqui, a problemática mundial convive com as festas, o cosmos e o sentimento religioso. Inicialmente, o leitor já depara com uma situação festiva na relação entre o Brasil e a Rússia, expressa pelo “violão” e pela “balalaica”, e com a interjeição “eta”, que introduz o estilo despojado, desapegado à seriedade. O clima de miscelânea festiva prossegue na “ninhada de sons” e nos movimentos contínuos (“pulando mexendo”) associados aos “corpos brancos e morenos”. Logo em seguida o poema expõe a relação conflituosa existente entre “a foice e o martelo” e a “Ordem e o Progresso”, alterando o ar de festividade, que, por sua vez, passa a incorporar a ideia de contraste.

Após a mistura de cores no quinto verso, as figuras de Lampião e Lenin apresentam uma característica em comum (“calçados de botas vermelhas”) que no verso seguinte se mescla cromaticamente ao “sangue do mundo”, a partir do qual atingem um nível cosmológico, alçando voo rumo ao “caminho dos astros”. Tal procedimento desfaz qualquer ideia de conflito e une, através da cor vermelha (presente nas “botas”, no “sangue” e na perspectiva política), as duas nações, que se universalizam. Depois disso, o poema retorna ao deboche, transformando a “revolução” em uma dança de “maxixe”, migrando do desejo conciso de transformação social, no verso que – como a revolução a que se refere – é interrompido “no meio”, para o heptassílabo coloquial da festança (“e toca a dançar maxixe”). A mistura entre planos semânticos é bastante evidente na linha que se segue, em que os “poetas” e os “operários” se encontram em um mesmo verso, originando-se de “carnes morenas se esfregando”. O mesmo ocorre com o “criouléu”, a “planície”, a “usina” e o “dancingue”, lugares aos quais toda a gente vai dançar.

Em meio a tudo isso, o ritmo irregular prevalece e continua nos dois versos seguintes, referindo-se às mulheres e aos homens (“que a música é gostosa, todas as mulheres saem pra rua / e os homens vão bancar o estivador pras pequenas terem vestido de seda”), e executando, também no ritmo, o despojamento do clima festivo. O ar de desordem impera e uma mania tão comum da cultura nacional se revela no texto: a transformação das mais

diversas ocasiões em situações de festa. A criação desse ambiente caótico, entretanto, dá lugar a uma contraditória sentença na linha seguinte. Contraditória porque assegura a festividade desordenada que já vem sendo frequentada no poema, mas que aparece agora em uma assertiva direta e concisa, nos moldes do decassílabo: “Ninguém tem a cabeça no lugar”. O uso da forma decassilábica se choca, então, contra o conteúdo expresso. A personagem de Malazarte também surge incrementando a mistura entre diferentes âmbitos semânticos, evocando “o passado” e cortando-o “em mil pedaços” com uma “tesoura”. O tempo adquire características de objeto concreto e, desse modo, os diversos elementos materiais do passado começam a desfazer-se (“o índio, o português, o africano deram o fora”) e em contrapartida o abstrato vai ganhando maior relevância através da insinuação do sonho (“mas os tártaros ainda perturbam o sono das crianças mineiras”), isso sem que qualquer um se apague totalmente, mas encontre no outro seu complemento. A junção entre os “tártaros” e as “crianças mineiras”, termos semanticamente distantes, intensificam a ideia de sonho. O abstrato e o concreto oscilam, mas continuam interagindo no texto.

Nas três últimas linhas já está bem estabelecido o tom grave, dessa vez apoiado no sentimento religioso, que faz com que a própria figura física do poeta, juntamente com o Brasil e a Rússia, culminem no “pensamento de Deus”. Pensamento, importante frisar, que não se distancia da realidade material, mas dá forma a ela e se confunde com o próprio poema, sendo este, portanto, o lugar em que essa tensa junção de elementos semanticamente díspares é possível. A solenidade e a festividade se mesclam no poema, como costuma ocorrer, inclusive, no evento sugerido pelo título. É importante observar e lembrar também o modo como estas tensões aparecem, em frases com ordenação direta, nas quais prevalece, novamente, a estrutura sujeito/verbo/complemento, dando um ar de maior naturalidade a este jogo de choques e, também (e, até mesmo, portanto), salientando a estranheza provocada pelas dissonâncias.

É certo que o contexto de produção artística nacional propiciou a aparição desse tipo de texto com o qual nos deparamos ao estudar a obra de Murilo Mendes. Já se trata agora de uma situação distinta do primeiro momento modernista, na qual os poetas de vanguarda já haviam alcançado seus principais objetivos, ou seja, transformaram os rumos da poesia nacional, alterando radicalmente as maneiras de se escrever e de se ler poesia no território nacional. A linguagem privilegiando o popular, o humor, até mesmo o verso livre – o qual já

havia surgido antes, mas que agora ganha ares mais “libertos”, menos rígidos do que os simbolistas – se estabelecem como parte das altas produções. A respeito do assunto, vale ressaltar aqui as observações feitas por Mário da Silva Brito (1959), que, apesar de gerais, também se aplicam sem muito esforço à obra muriliana, com todas as suas particularidades. Segundo o autor,

a poesia do modernismo, que de início fora objetiva, evoluiu para o subjetivo e de particular fez-se pública, de individual rumou para o social. Partindo do aparente, do descritivo e pitoresco, encaminhou-se para o transcendente, o essencial e o reflexivo. [...] Intelectual, terrena e nacionalista, transmutou-se em humana, metafísica e universal. Oscilou de acordo com o homem e o seu tempo. (p. XXIX)

O mundo em fins dos anos 20 e início da década de 30, principalmente na Europa, passava por intensas transformações. Convivendo com a novidade do fascismo e do comunismo, os poetas brasileiros se viram em meio a uma situação na qual as propostas modernistas defendidas com tanto afincamento e tão severamente atacadas, finalmente encontraram seu lugar no cenário artístico nacional. Sendo assim, era predominante o sentimento de desejos de renovação e resgate, o que acabou sendo refletido pelas produções poéticas da época, que pretendiam “recuperar o perdido senso do passado e fundamentar alicerces para o presente e, sobre eles, construir o futuro” (p.XXVI). No entanto, como se pode verificar no poema “Casamento”, estes diferentes estágios da poesia modernista citados por Brito não se excluem, mas se complementam de maneira cumulativa. De uma maneira diferente de outros poetas com os quais conviveu no mesmo período, Mendes não faz de sua poesia um conjunto de textos, neste sentido, tão limitados ao contexto imediato, mas apropria-se das novas tendências sem excluir o que com certeza já havia absorvido em momentos anteriores. A antropofagia oswaldiana adquire ares murilianos e jamais expulsa o que apreende, transformando, antes, em recurso estético particular.

### 1.1 Tensão e humor

O humor muriliano inicial, ao qual nos atemos, se apresenta de maneira distinta do humorismo recorrente da poesia modernista como um todo. É claro que o tom de blague e de crítica social permanecem, mas também atingem outros níveis de reflexão quando contrapostos ao tom de gravidade e, principalmente, quando associados à doutrina

essencialista, a qual, quando incorporada aos textos de Murilo Mendes, viabiliza a convivência harmoniosa e contrastante entre o lúdico e o sério.

Essa utilização do humor como um recurso para a realização de contrastes atua como parte essencial da estética muriliana, já fazendo referência ao diálogo com o surrealismo, o qual mais tarde se intensifica. A irreverência de Murilo Mendes funciona, desse modo, como um meio de provocar os conflitos tão comuns à sua obra, trazendo desde já alguns aspectos que serão desenvolvidos mais tarde. Tais observações são relevantes, também, devido ao fato de alguns críticos terem apontado esse humor muriliano como sendo uma exceção diante de toda sua obra<sup>8</sup>.

Assim, a recorrência a tais elementos provocadores do riso em Murilo Mendes – assim como outros que podem vir a identificá-lo com o projeto modernista original - não é algo que surge somente como um mero fator aproximativo entre sua obra e o movimento modernista, ao mesmo tempo em que também não faz com que o poeta destoe de seu próprio conjunto de produção, como muitos afirmam.

O livro *História do Brasil* (1933) incorpora esse tom de blague como nenhum outro do poeta. Vejamos o seguinte trecho retirado do “Prefácio de Pinzón” (p. 143), poema sobre o episódio da descoberta do território nacional:

Quem descobriu a fazenda,  
Por San Tiago, fomos nós.  
Não pensem que sou garganta.  
Se quiserem calo a boca,  
Mando o Amazonas falar.  
Mas como sempre acontece

---

<sup>8</sup> O crítico Davi Arrigucci Jr. (2000), em seu *O cacto e as ruínas*, também associa esse humor do poeta à vanguarda europeia surrealista, defendendo que “a junção libertária de realidade com imaginação [...] e os curtos-circuitos do humor, entre a gravidade e a piada, fizeram pensar desde cedo num surrealismo difuso” (p. 100), recurso que perpassaria os seus textos posteriores como um de seus pontos mais marcantes.

Nós tomamos na cabeça  
Pois não tínhamos jornal.  
A colônia portuguesa  
Mandou para o jornalista  
Um saquinho de cruzados.  
Ele botou no jornal  
Que o Arquimedes da terra  
Foi um grande português.

A versão oficial da chegada dos lusitanos ao atual território brasileiro é desconstruída e banalizada, chegando inclusive às raias do ridículo. A linguagem popular contribui para o efeito risível, como se pode notar no uso de “fazenda” no primeiro verso - para referir-se ao território brasileiro -, da gíria “garganta” no segundo e da expressão “Nós tomamos na cabeça” no sétimo verso. Isto para fazer referência a um acontecimento visto tradicionalmente com ar de solenidade pela cultura ufanista nacional. O tom despojado contrasta diretamente com o tema grave.

De fato, sobre *História do Brasil*, Araújo (op. cit.) afirma que o livro traz características que o fazem apresentar-se como um “desvio” (p.71), uma “experiência episódica e pouco ajustada à personalidade do poeta” (p.72). Tal visão, conforme o que já comentamos, desconsidera aspectos importantíssimos da poesia muriliana como um todo, pois não leva em conta essa noção de acúmulo de intertextos, já comentada aqui, nem o fato de que estes nunca ocorrem de maneira passiva, inclusive nesta segunda publicação do poeta. A autora - que acredita ter sido *História do Brasil* escrito antes de *Poemas*, embora tenha sido publicado depois - também aponta que neste ainda persiste, “muito mais discreto, o espaço referencial da releitura histórico-brasileira” (p. 165), o que não contradiz o que dissemos, com o acréscimo de que ao mencionado espaço se mesclam outras tendências que surgem em maior quantidade.

São dignos de nota para a presente etapa da análise os apontamentos feitos por Raimundo Carvalho (2001), autor que procura atribuir maior valor aos textos de Murilo Mendes que foram relegados pela crítica por apresentarem um conteúdo mais voltado para o cotidiano ou por evidenciarem uma preocupação mais veemente com o social e o nacional. Carvalho, assim como o presente estudo, ataca tais perspectivas defendendo uma leitura mais aprofundada da obra do poeta, que atente para questões não depreendidas de “leituras redutoras” (p. 24), incapazes de ir “para além de sua significação parodística” (loc. cit.). A importância desse momento inicial da obra muriliana reside, principalmente, no fato de este apresentar-se como uma espécie de esboço do que ainda está por vir em sua obra posterior. *Poemas, História do Brasil e Bumba-meu-poeta* – publicado primeiramente em 1932, na *Revista Nova* – compõem essa fase que chamamos de inicial da poesia de Murilo Mendes, possuindo cada uma seu grau de relevância para a compreensão da obra completa, revelando características que se propagarão em livros seguintes, não constituindo uma exceção, como defendem autores como Araújo. Consideremos o poema intitulado “Força do Aleijadinho” (p. 158-159), do livro de 1933:

A mão doente parou,

Fica suspensa no ar,

Inutilizada no ar.

Lá fora os lundus dos escravos

Acordam a lua do sono.

A escultura bem que pede

Uma força bem maior

- Homem homem se me acabas

Eu acabo te abraçando.-

E a mão nunca que chega  
Até o fim do caminho,  
Ela está presa, bem presa,  
Desde o princípio do mundo.

Então de dentro do corpo  
Do homem disforme e triste  
Sai uma boca de fogo,  
Sopra no corpo da estátua  
Que respira já prontinha,  
Dá um abraço no escultor.

Os versos – que prestam uma clara homenagem ao escultor Aleijadinho – abrangem algumas questões relevantes para nossos apontamentos, uma vez que produzem o efeito de contraste típico de Murilo Mendes, recurso ao qual o poeta se apegou, tornando-o uma parte essencial de sua obra. A cena descrita pelo eu lírico revela elementos que vão desde a realidade material até o transcendente. O recurso à imagética da sobre-realidade vai surgindo desde a primeira estrofe, com a figura da “mão doente” que, numa representação do momento precedente ao início do ato de criação, paira “suspensa no ar”.

A segunda estrofe dá continuidade e expande a imagem descrita na primeira, ampliando os limites do absurdo imagético, o qual atinge o ambiente externo à imagem central que surge primeiramente: “Lá fora os lundus dos escravos / Acordam a lua do sono”. O rito cultural dos escravos se manifesta na natureza, o que já se pode ver como uma justaposição entre diferentes espaços discursivos. O cultural e o natural passam a ocupar um mesmo plano semântico. Logo depois, o poema exprime a autonomia da obra de arte – que ainda se vê condicionada ao artista -, personificada na escultura que pede ao escultor para ser finalizada. A maneira despojada de dizer prevalece: “A escultura bem que pede”. Até mesmo

a própria escultura ganha em sua fala a característica da naturalidade, um indício do despojamento da linguagem popular (“Homem homem se me acabas / Eu acabo te abraçando”). O fato de a escultura falar ganha, assim, ares de normalidade.

Em sua terceira estrofe, o poema atribui ao ato de criação já iniciado as ideias de inacabamento e continuidade, superando a noção de tempo e recuando até “o princípio do mundo”. É interessante também notar a recorrência novamente à linguagem coloquial em expressões como “nunca que chega” e “já prontinha”, de uma maneira tão propagada durante o modernismo, ao mesmo tempo em que o texto trata, pode-se dizer também, da divinização do artista, o que se evidencia na última estrofe. À imagem do Aleijadinho “disforme e triste” vem somar-se a “boca de fogo”, que, através do sopro divino, dá vida à obra de arte, numa cena que retoma a criação bíblica e põe o escultor na posição do próprio Deus.

Considerando na primeira estrofe uma possível autorreferencialidade – já que esse ato pode referir-se inclusive ao ato de criação poética – o poema levanta reflexões sobre seu próprio processo de composição e leitura, um procedimento que abarca as limitações do humano “disforme” e a transcendência divina que se dá no resultado artístico, culminando na união entre obra e artista na imagem final do abraço. Tudo isto é expresso através de uma linguagem simples e direta, com um pé no coloquialismo - principalmente no que concerne à métrica utilizada, a redondilha maior, que se aproxima do ritmo natural da fala e é predominante, com algumas ressalvas, no livro - que se choca harmonicamente contra o sublime da cena. Mais uma vez o autor se utiliza do jogo de tensões que lhe é peculiar em obras publicadas anterior e posteriormente.

A abordagem de assuntos considerados grandiosos e nobres dando-se através dessa linguagem mais voltada para o popular é bastante recorrente em *História do Brasil*. Porém, diferente do poema que acabamos de analisar, tal recurso produz, no mais das vezes, resultados com uma verve satírica<sup>9</sup>, que ridicularizam episódios e personagens da história nacional, e é o mais frequente no livro, servindo de matéria para as muitas paródias de cunho humorístico da obra.

---

<sup>9</sup> Cf. MOREIRA, 2009, p. 103-133.

No poema “O alferes na cadeira” (p. 157-158), o episódio da morte de Tiradentes é parodiado:

Antes eu fosse Dirceu,  
[...]  
Do que estar como estou:  
[...]  
Não pude livrar ninguém  
Da escravidão atual;  
[...]  
Queria mesmo morrer;  
Sentei na cadeira elétrica,  
[...]  
Eu quero morrer de herói,  
Eu amo a posteridade;  
Comecei me lamentando  
De não ser como Dirceu,  
Mas é só pra tapear;  
[...]

Desta vez, o autossacrifício do mártir é o episódio posto em contraste com a linguagem despreocupada, na qual novamente prevalece o heptassílabo. Porém, há de se notar que nestes versos o próprio acontecimento é alterado de modo a provocar o efeito risível, com o herói maldizendo sua sorte, comparando-a com a de seu colega de movimento, decepcionado por não haver cumprido seus objetivos, sem “livrar ninguém da escravidão atual”, e por final, aceitando sua condição, não por uma causa nobre, mas por um capricho,

pelo desejo egoísta que equivale à *sede de nomeada* machadiana. A anacronia presente no fato de Tiradentes morrer na cadeira elétrica é também algo digno de comentário, pois está presente, juntamente com o humor, em vários momentos do livro<sup>10</sup>, fato que aqui ganha nova relevância por levar à ideia de suspensão do tempo, o que, por ser de grande importância para o nosso estudo, será mais bem desenvolvido mais adiante.

Outra obra do autor que recebeu ainda menos atenção que *História do Brasil é Bumba-meu-poeta*, publicada um ano antes, escrita em forma de drama e que também revela uma alta dose de senso de humor. O texto retoma o folguedo popular, o qual tem suas personagens substituídas pelas personagens criadas pelo poeta, que nesta versão assume o lugar do boi. Como a obra posterior, também demonstra uma preocupação, embora mais acanhada, com o social, o que é evidente em trechos como a fala do Deputado:

[...]

Meus amigos, vim trazer

uma esplêndida notícia:

as últimas leis sociais

exigem que o povo mande.

[...]

Em troca somente exijo

que um votinho aqui me deem.

(p. 130)

Novamente a redondilha maior e o humor funcionam como forma de crítica social, neste caso, o interesse do político, que tenta aproximar-se do povo através de ideias democráticas e do próprio discurso, que obedece ao coloquialismo (“que um votinho aqui me

---

<sup>10</sup> “A anacronia é, como a paródia, uma espécie de ironia” (Moreira, op. cit., p. 119).

deem”). Estas são tendências essenciais aos versos de *Bumba-meu-poeta*; no entanto, o que com certeza chama mais atenção à obra é a autorreferencialidade que se encontra no rito autofágico final cometido pela personagem do autor, numa espécie de devoração por parte das outras personagens que ele mesmo criou, às quais declara em sua última fala:

[...]

Vocês me apulpam, maltratam,

mas acabam me elevando

um busto na praça pública,

[...]

desde já estou vaiando

meu busto que se erguerá

na posteridade remota.

(p. 139)

Aqui, Murilo Mendes se refere à relação entre o autor e o texto, considerando que logo após estes versos o poeta é morto pelas personagens que criou, ao mesmo tempo em que também faz com que o texto se debruce sobre si pelo mesmo motivo, bem como também dá lugar ao social através do povo ao qual se dirige e pelo qual será admirado, ainda que contra a própria vontade (“desde já estou vaiando meu busto ...”)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> A língua do boi, metáfora vivificante do acontecer social, é esteticamente partilhada entre todos, como poesia, que curvada sobre si mesma se autodevora e se nega a submeter-se às armadilhas do discurso (Carvalho, op. cit., p.32).

Portanto, a exclusão de *História do Brasil* e de *Bumba-meu-poeta* do estudo da poesia muriliana é vista aqui como prejudicial para a compreensão do percurso poético do autor. Raimundo Carvalho (op. cit.), inclusive, defende a perspectiva bastante plausível de que o fato de o próprio Mendes ter excluído *História do Brasil* da publicação de sua obra completa em 1959 se deu devido à intimidação da crítica, sofrida pelo poeta. Apesar de tais textos apresentarem uma maior quantidade de glosa e de referências mais diretas à História, esses aspectos não destroem as preocupações formais, nem tampouco se ausentam das demais obras do escritor, também servindo, ao seu modo, assim como *Poemas*, de esboço para estes recursos que permanecem, embora não inalteradamente, nos versos murilianos posteriores.

## 1.2 O verso liberto

Em *Poemas*, *Bumba-meu-poeta* e *História do Brasil*, de acordo com o que já vimos, Murilo Mendes revela diversos aspectos que o fazem aproximar-se das principais tendências que percorrem os textos apontados como tipicamente modernistas pelos manuais didáticos. É bastante significativo, então, o fato de que o poema que inaugura a obra é “Canção do exílio”, mais uma paródia do texto ufanista romântico de Gonçalves Dias, já dessacralizado, inclusive, pela cultura mais popular. Raimundo Carvalho faz uma elucidadora análise destes versos murilianos - que já haviam sido publicados no ano anterior à sua publicação em livro, na *Revista de Antropofagia* - em seu *O olhar vertical*, obra em que expõe muitas observações que levam em conta o diálogo entre a poesia do escritor juiz-forano e tendências estéticas relacionadas à arte da pintura.

Na mencionada análise, Carvalho faz apontamentos de grande importância a respeito da poética muriliana, associando-a ao movimento modernista, apesar de outros autores, como Araújo e o próprio poeta, declararem que seus textos não possuem a preocupação de aderir arraigadamente a qualquer movimento estético. A discussão a respeito é bastante longa e não pretendemos estendê-la minuciosamente. Assim, defendemos que, de fato, o que se observa nos escritos do autor mineiro é um profundo sentimento libertário, tanto social quanto estético, que aparentemente contraria qualquer ideia limitadora que possa advir de um compromisso mais sério com um movimento. Porém, também é aspecto notável de sua obra o fato de que esta se mostra impregnada de tendências relacionadas a movimentos estéticos de

vanguarda – como o surrealismo e o modernismo -, as quais abarca, embora sem subordinar-se a seus limites.

Outra característica que Mendes tem em comum com grande parte dos textos produzidos no contexto do modernismo brasileiro, com certeza, é o verso livre. Ao nos depararmos com sua obra, vemos que, dificilmente, poderia ter sido de outro jeito, pois a liberdade da métrica se constitui como um dos fatores que possibilitam a realização de suas principais propostas. Tal recurso dota o autor que o utiliza de uma liberdade de construção que o permite uma maior possibilidade de efeitos estéticos novos, necessários à sua própria proposta estética. Essa expansão do horizonte criativo foi essencial para Murilo Mendes, que soube utilizá-la com maestria. Sobre isso, Antonio Candido (2004), em seu ensaio “Pastor pianista/pianista pastor”, observa que

quando se trata de um poema não-convencional, isto é, sem métrica nem rima, sem pausa obrigatória nem lei de gênero, a camada aparente parece não existir, ou não ter importância, e nós somos jogados diretamente para o nível do significado. (p. 81)

Então, o poema escrito em verso livre, numa percepção mais imediata, pode, por isso, provocar a sensação de que sua estrutura não se impõe como parte do significado, muito menos como a instância responsável pelas significações finais que se possam depreender de um texto. Tal visão, quando não se deixa ultrapassar, é, desse modo, superficial e não dá conta da complexidade polissêmica do texto poético escrito com métrica irregular. A respeito dessa aparente despreocupação formal do verso livre, Álvaro Lins (1964) defende que este

ao contrário, tudo exige do poeta. Ele terá que criar ao mesmo tempo a poesia e 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 (p.282).

Tais apontamentos de Candido e Lins são importantes para o que queremos elucidar, pois, apesar de poderem ser aplicados a quaisquer outros poetas adeptos do verso livre, quando os associamos diretamente ao autor mineiro, vemos que ganham nova força diante de sua obra. Não é à toa que este de tipo de versificação impera em sua poesia.

Conforme verificamos em muitos poemas murilianos, os versos livres, bastante próximos da prosa e, como já observamos, em ordenação sintática direta e utilizando um vocabulário comum, não retêm tanto a atenção do leitor da maneira como faria um poema com rimas e versos formalmente fixos, que apresentem sintaxe e léxico mais complexos. A

versificação livre, então, pode fazer com que a percepção de um leitor mais desavisado recaia diretamente sobre o plano do significado. No entanto, há de se considerar que esta apreensão do conteúdo é, ainda, limitada, pois não leva devidamente em conta a relevância da forma, o que é imprescindível, já que se trata de textos literários.

Desse modo, essa suposta “liberdade” do verso, na verdade, nada mais é do que uma outra métrica, que se deixa compor, não por moldes estruturais pré-estabelecidos, mas por uma métrica que obedece aos seus próprios princípios, às necessidades imediatas de composição do texto poético. O seguinte trecho é de “Noturno resumido” (p. 89), do livro *Poemas*:

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.

[...]

Neste poema podemos perceber um desalinho em relação à escansão, com os versos apresentando métricas distintas umas das outras, numa arritmia que faria primeiramente pensar em uma despreocupação quanto ao ritmo. Porém, uma leitura mais atenta pode perceber que essa dissonância no plano sonoro (e até mesmo a que se encontra no plano visual) corresponde ao plano semântico.

O aspecto fanopaico do poema – usando um termo de Pound – traz imagens que transcendem a realidade material, ao mesmo tempo em que retornam bruscamente a ela, e impressionam tanto pela naturalidade e simplicidade da ordem sintática quanto pela associação entre figuras tão díspares. “A noite” é materializada com “sua bruta mão”, que transcende o tempo (“trabalhou no circo das idades anteriores”) e também se liga diretamente ao terceiro verso, seu complemento, o qual conduz a imagem absurda da noite em forma concreta à cena cotidiana das pessoas dormindo em suas casas (“as casas que o pessoal dorme comportadinho”). Este verso também traz uma marca muito clara da linguagem coloquial, que é o uso solitário do pronome “que” no lugar de sua forma acompanhada de preposição, “em que”. Este coloquialismo, que se relaciona com o cotidiano, vai culminar na figura da “cama”, “comprada no turco a prestações”.

É importante perceber o modo como os versos se comportam em relação às sentenças, já que a extensão destas não coincide com a daqueles. A frase vai além dos limites impostos pelo verso e obtém um ritmo próprio, independente. As sentenças em ordem sintática simples se encontram repartidas em versos. A ordenação direta da sintaxe se choca contra a sua fragmentação. Desse modo, a tensão também ocorre na relação entre os ritmos da frase e do verso.

Assim, no poema parcialmente transcrito, nota-se, como já observamos, que os versos mostram, além de métricas distintas, pertencer a planos também distintos, indo da noite que se materializa, passando pela transcendência do tempo, chegando a um nível mais terreno nas “casas”, em seguida na “cama”. Então o alcance do poema vai a diversos âmbitos da realidade, do universal ao pontual e corriqueiro, vivenciando o cosmos e o reles. Em relação aos dois últimos versos citados, o primeiro abriga o cosmológico (“lua”) e o cotidiano estético no qual se insere (“os manifestos de arte moderna”), para no seguinte fazer com que tudo se encontre, e se choque, no âmbito da forma. Dessa maneira, as frases se subordinam à fragmentação dos versos, que conduz o texto ritmicamente, num compasso que também atua de maneira semântica.

Fica evidente, conforme nossos apontamentos, que o verso livre funciona em Murilo Mendes como mais um forte indício de que o poeta, de fato, também deixou-se embeber da fonte modernista, estabelecendo diálogos com o período, ainda que tardiamente, embora superando-o. O autor soube apropriar-se de tendências que melhor lhe serviram, porém não se

viu na obrigação de nutrir por estas a mesma relação de servilismo, erigindo ao principal patamar a sua própria dicção, a sua poesia.

O próprio Menotti del Picchia, em seu discurso durante a Semana de Arte Moderna em 22,

ressalta [...] que aos poetas novos, em virtude do seu individualismo estético, “repugna a jaula de uma escola. Procuramos cada um atuar de acordo com o nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade ...” (BRITO, op. cit., p. XII).

O poeta mineiro faz, portanto, desse sentimento de poeta novo o seu grande sinal de maturidade, um dos pontos mais marcantes de sua estética, não só no contexto modernista, mas no decorrer de toda sua obra, como ainda se verá.

### 1.3 Realidade fatídica

É fato conhecido que os poetas modernistas se viram incumbidos da tarefa de revisão dos rumos estéticos de sua época, o que também dialoga com as mudanças históricas e sociais vivenciadas por estes escritores. O discurso de Picchia também deixa claro o posicionamento destes artistas em relação às emergências do mundo:

“E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do *jazz-band* e do cinema, com a fruta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena.” (BRITO, loc. cit.).

A preocupação aqui em abarcar, nas produções artísticas, as instâncias do mundo real até então por elas ignoradas é evidente. Tal observação se faz importante, já que é proposta deste trabalho averiguar o modo particular como Murilo Mendes se apropria destas questões (elementos externos), e as diversas maneiras de lidar com elas que se agrupam no decorrer da sua obra. O conteúdo da poesia muriliana é composto por muitos elementos em comum em relação a textos de outros poetas que produziram no período que sucedeu a semana de 22. Porém, somados a essa utilização do material moderno, do desejo de progresso, para a produção de poesia, também se encontram tanto outros elementos da realidade factual, com os quais também contrastam, quanto aqueles que a transcendem, pertencentes ao mito, ao imaginário, ao surreal. Ainda em *Poemas* encontramos textos como o intitulado “Modinha do empregado de banco” (p.95):

Eu sou triste como um prático de farmácia,  
sou quase tão triste como um homem que usa costeletas.  
Passo o dia inteiro pensando nos carinhos de mulher  
mas só ouço o tectec das máquinas de escrever.  
[...]

Nesse caso, a modernidade – contemporânea ao poeta - se faz presente, mas não é enaltecida. O eu lírico se vê preso à realidade moderna e revela o desejo de superá-la. Nos dois primeiros versos o sentimento de tristeza é associado à vida social, ao “prático de farmácia”, no primeiro, e a “um homem que usa costeletas”, no segundo. A associação é feita através da comparação, a qual vai tomando distância na segunda linha devido à presença do advérbio “quase”, o que leva ao pensamento revelador do desejo do empregado que sonha com “carinhos de mulher”. O sonho do eu-lírico se desfaz no quarto verso, no qual há um retorno brusco à realidade, que é iniciado pela conjunção “mas” e anula o devaneio do verso precedente. O “tectec das máquinas de escrever” fazem, então, com que o desejo do empregado fique preso à realidade triste que o antecede e o sucede.

Houve com certeza neste período, que sucedeu à efervescência modernista, um objetivo que, visado pelos artistas de vanguarda, também marcou profundamente as produções murilianas, as quais, à sua maneira, mas compartilhando de certos sentimentos e reflexões a respeito da realidade à sua volta, apresentam um desejo incontido de que fala Evando Nascimento (2004):

Sabemos hoje o quanto as vanguardas tiveram de espírito redencionista, pois tratava-se de salvar a Humanidade. Desta vez, não por meio da razão materialista de Marx, nem pela intuição religiosa [...] mas por uma *estetização da existência* (p.68, o grifo é nosso).

Este processo, muito frequente nos textos de Murilo Mendes, pressupunha, desse modo, que a arte deveria servir como uma forma de oposição à realidade despida de sensibilização estética, sendo, portanto, imprescindível que ambas sejam consideradas de maneira indissociável. O vocabulário coloquial, a métrica aparentemente despreocupada, a

presença de temas voltados para o cotidiano, representam, tanto para Mendes, principalmente, quanto para outros poetas, os quais pode-se considerar inscritos no período modernista, formas encontradas para se chegar a essa “estetização”. Podemos afirmar, inclusive, que seria este um indício de que a poesia muriliana também assume seu papel, de certo modo, como poesia de resistência, atrelada a um compromisso crítico, porém, estaria mais ligada a uma crítica aos limites da existência material, incluindo aí os âmbitos histórico e social.

Sendo assim, de acordo com as análises feitas aqui, pode-se perceber que os poemas murilianos não se distanciaram das principais propostas modernistas, incorporando-as e utilizando-as como um essencial elemento temático e formal, que, como ainda será mostrado aqui, também se encontram nos versos produzidos em períodos posteriores.

## 2 O DIVERSO NO VERSO

A obra de Murilo Mendes é, como enfatizamos, permeada por diversas tendências estéticas que contribuíram para a sua singularidade, dentre as quais se encontram as que estão associadas ao modernismo – bem como outras que ainda iremos abordar –, não pelas propostas originais com as quais surgiram, mas devido ao modo através do qual o poeta realiza essas apropriações, adaptando-as à sua maneira. Esse modo com que o escritor se apropria desses recursos e da realidade à sua volta, fazendo-os passar pelo seu crivo altamente seletivo, é responsável pelo destaque que os seus textos merecidamente recebem, por parte da crítica, em relação ao panorama da poesia brasileira e até mesmo a nível internacional.

Muitos autores já atentaram para estes vários desdobramentos da poesia muriliana, embora poucos tenham se ocupado em delimitar o seu alcance, ou seja, em observar até que ponto cada relação intertextual cede lugar a outra, o que permitiria uma possível divisão da obra em momentos distintos, cada qual com suas características. De fato, se pode verificar, considerando-se a amplitude e a diversificação da poesia de Murilo Mendes, que esta se apresenta de modo a permitir a visualização de momentos diversos, nos quais se pode destacar certos aspectos que chamam mais atenção em determinados períodos do que em outros.

Para ficar mais claro, dentre os apontamentos feitos por Raimundo Carvalho, encontra-se a fragmentação, embora, segundo o autor, não muito bem delimitada, da obra muriliana em três *faces*, que ele denomina *antropofágica*, *surrealista* e *construtivista*. A antropofágica abrange “as duas primeiras partes de *Poemas*, *Bumba-meu-poeta*, *História do Brasil* e alguns poemas de *Convergência*” (op. cit., p.12), livro cujos versos datam de 1963 a 1966, publicado em 1970. A segunda face, a surrealista, “é bastante desenvolvida e integra grande parte da obra muriliana, de *Poemas* a *Sonetos Brancos*” (p.13), este último escrito entre 1946 e 1948. A última das faces, a construtivista, se faz mais presente em *Convergência*. O crítico diz denominar essas características de faces porque, embora haja essa fragmentação, esta serve apenas para marcar a maior ocorrência de cada uma delas, atribuindo-lhes também uma noção de simultaneidade.

Porém, a respeito da divisão da obra de Mendes em *fases*, que também se relaciona com o que queremos elucidar nesta etapa do trabalho, o crítico é muito mais recatado, limitando-se a comentar que

quanto à possibilidade de dividir a obra em fases, eu a dividiria em duas. 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 (face construtivista) (p. 12).

Nota-se, portanto, que a análise de Carvalho é mais voltada para o diálogo entre os textos poéticos murilianos e a arte da pintura, o que vem a ser bastante esclarecedor no estudo da produção de sentido de tais textos, considerando a influência desta arte na já comentada fanopeia marcante do autor.

Essa descrição das observações feitas pelo crítico é relevante aqui por conta da intersecção que há entre ela e os nossos apontamentos, uma vez que ambos defendemos, embora de maneira distinta, a diversidade de relações intertextuais existente na poesia muriliana, bem como o fato de que, a depender do momento focado, verifica-se que nesta prevalece este ou aquele conjunto de tendências. Assim, toda a obra muriliana apresenta em sua composição uma diversidade de recursos que fazem referência tanto a movimentos estéticos distintos – como é o caso do modernismo e do surrealismo “murilianos” - quanto a diferentes doutrinas – como a cristã e a essencialista - e outras formas de arte – conforme se vê nas muitas associações às artes da pintura e da música. Porém, lembramos que não pretendemos, de forma alguma, esgotar o assunto das relações intertextuais em Murilo Mendes, pois elas com certeza são muito mais complexas e numerosas do que este trabalho permite perceber. Pretendemos, portanto, esclarecer alguns pontos relativos ao que consideramos os principais diálogos, restritos ao plano textual, que constituem a estética da poesia de Murilo Mendes, ressaltando principalmente a importância do essencialismo, o qual possui uma participação da qual não se pode prescindir na construção da singularidade da obra muriliana. É claro que são de valia para nós, também, observações que dizem respeito à realidade sócio-histórica, já que não há como separar esta dos outros pontos já citados.

O presente estudo, portanto, pretende buscar um melhor entendimento dessa obra tão plural, e ao mesmo tempo, conforme ainda veremos com maior minúcia, fiel ao desejo de unicidade, através da análise de elementos sócio-históricos e culturais, que aqui se mostrarem relevantes para a sua compreensão.

## 2.1 Surrealismo: a razão do sonho

Sobre o período inicial da obra, do qual já tratamos no capítulo anterior, vemos que abarca mais contundentemente as faces antropofágica e surrealista e a fase ligada ao figurativismo, de acordo com as denominações de Carvalho. Esse momento, que assume o papel de período de formação da poesia muriliana<sup>12</sup>, traz, como já vimos, grandes contribuições para o entendimento dos versos do poeta juiz-forano.

No entanto, somente nos concentramos, no primeiro capítulo, em constatar e analisar certos pontos da relação entre Murilo Mendes e o movimento modernista, observando indícios da presença de algumas características comuns ao período em seus textos e alguns sinais de superação dos limites impostos pelos objetivos mais imediatistas do movimento. Há ainda outra tendência, muito relevante para este trabalho, abarcada por Mendes, que surge na mesma época: o surrealismo. A corrente estética, que deixou sua marca como movimento de vanguarda europeu, foi também de grande contribuição para a constituição da estética da poesia muriliana e, até a primeira metade da década de 40, se apresenta como o recurso intertextual artístico adotado pelo poeta que mais chama a atenção, principalmente se levarmos em conta outras produções poéticas nacionais do mesmo período, diante das quais os versos murilianos ganham destaque, também, justamente pela estranheza provocada pela presença do jogo surreal dos elementos.

Apesar de ser negado pela crítica e amiga do poeta Lucciana Stegagno Picchio (1959), o surrealismo é, sem dúvida, uma característica marcante da poesia do escritor, e um elemento de extrema importância para o percurso estético do poeta. Picchio discorda dessas observações afirmando que a junção de elementos contrastantes na obra muriliana se distancia do surrealismo por ser possível extrair significado dela. Devido a sua própria proposta de irracionalidade, o surrealismo seria incompatível com qualquer tentativa de apreensão de sentido, e, já que a poesia de Murilo Mendes é permissiva nesse quesito – apesar de não ser uma tarefa fácil extrair sentido de muitos de seus textos –, a autora não considera a presença do surrealismo em sua composição. As imagens absurdas nada mais são do que metáforas, segundo a crítica italiana, uma vez que é possível atribuir sentido a elas, analisando as ideias expressas. A opacidade dos textos murilianos é, para Picchio, a opacidade natural do texto literário, então, esses aspectos que chamamos de surrealistas,

---

<sup>12</sup> Ver, sobre isso, Teles (2004).

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 (p.66).

De fato, pode-se atribuir significado aos poemas murilianos mais imagetivamente absurdos, porém também há de se notar que tais imagens, quando postas em comparação com imagens produzidas por outros textos poéticos, fazem logo perceber a singularidade de sua estranheza. Isto porque a imagética estranha que encontramos em Murilo Mendes vai muito além quando se trata da alteração da percepção da realidade. A violência, aliada à naturalidade, com que se desencadeiam tais visualizações, as torna extremamente distintas. As imagens e as metáforas ganham uma força tal que, considerando o contato que o poeta teve com a estética da corrente surrealista, parece um tanto precipitado negar a existência de seus pressupostos na obra muriliana. Os seguintes versos pertencem ao poema intitulado “O emigrante”:

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 minha sede,

Nada mais tenho de meu.

O texto, que se encontra no livro *As Metamorfoses*, publicado em 1944, contém os aspectos que chamamos de “surrealistas”. Para melhor verificá-los, vejamos a objetiva definição, em forma de verbete de dicionário, que André Breton dá ao surrealismo em seu *Manifesto surrealista*, de 1924:

Surrealismo= n. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja por qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de qualquer controle, fora de qualquer preocupação estética ou moral. “Encicl: o surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associação negligenciadas até agora, no poder do sonho, no jogo desinteressado do pensamento<sup>13</sup> (Apud CHASSANG, A; SENNINGER, CH. 1955, p. 250).

O modo de fazer surrealista, então, é pautado no irracional, obedecendo somente à lógica do onírico. A dinâmica do sonho funciona como única lei de associação entre as coisas e a maneira como se dá a relação entre os elementos da realidade material cede lugar a um novo modo de interação, ganhando, ao obedecer a uma lógica particular, autonomia. Podemos falar em um tipo de autonomia típica do texto literário, mas, se mencionarmos a intensidade, veremos que as imagens e as metáforas dos textos murilianos nos parecerão muito mais estranhas e absurdas do que as dos textos literários mais tradicionais nesse sentido. É inegável

---

<sup>13</sup> Surréalisme = n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d’exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l’absence de tout contrôle, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Enxocl. Le Surréalisme repose sur la croyance à la réalité de certaines formes de associations négligées jusqu’à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. ». Tradução de. Gilda Vilela Brandão.

a presença desse aspecto na poesia muriliana, a qual, também possuindo uma lógica própria, dá origem a um universo que funciona com base nesse “jogo desinteressado” de que nos fala Breton.

Em “O emigrante”, na estrofe inicial, vê-se a descrição de uma cena no mínimo inusitada. No primeiro verso a ideia de sonho tem início através de uma imagem que evoca a alucinação, devido à livre interação entre elementos aéreos (“A nuvem andante acolhe o pássaro”), na qual, como já se viu em outro texto, ocorre novamente a junção entre os reinos mineral, com “a nuvem” – que ganha características de um ser animado através do adjetivo “andante” e do verbo “acolhe” - e animal, com “o pássaro”. Tal imagem, com ares de fugacidade, remetente à alucinação, se fortalece no segundo verso, no qual adquire um aspecto mais concreto ao mencionar a origem do pássaro (“Que saiu da estátua de pedra”). A figura da estátua traz um aspecto mais sólido à imagem, como se a concretizasse. Em seguida, o eu-lírico declara: “Sou aquela nuvem andante, / O pássaro e a estátua de pedra”, devolvendo o poema à ambientação abstrata inicial, dessa vez em uma sentença que surge ainda mais violentamente, por abarcar tudo o que já foi dito até então, transformando todas as imagens em uma só. Todos os elementos convergem, então, para o eu lírico.

A partir daí, o poema se desenvolve seguindo a lógica onírica de que falamos, misturando em sua estrutura elementos díspares, incompatíveis, o que se torna possível devido ao fato de a estrofe que o inaugura já haver construído as condições para isso. O eu lírico se dirige, desse modo, para o passado e resgata o etéreo, ideia presente nos “fantasmas”, numa imagem que recebe maior dinamismo no verso seguinte, apesar de ainda se manter a ideia de fugacidade, expressa pelo vazio do “deserto” (“Recapitulei os fantasmas / Corri de deserto em deserto”). No verso que finaliza a sentença, o imaterial e o concreto se confundem novamente, ocupando o mesmo espaço semântico, no qual o eu-lírico, agora no tempo presente, que corresponde ao momento do poema, é expulso “da sombra do avião”. Percebemos os dois substantivos numa relação de oposição, na qual a abundância de matéria, representando também a modernidade – “o avião” -, está associada ao imaterial, sua própria “sombra”, que parece mais sólida até mesmo do que o aeroplano, já que é dela que o eu lírico é expulso.

Após isso, o poema dá início a um tom religioso, cristão, que começa com as ideias de necessidade e de compartilhamento, expressas pela “sede generosa” do poeta. O desejo de

mesclar as coisas do mundo se junta ao sentimento de religiosidade e o eu lírico se dirige à humanidade assim como Deus aos egípcios, a quem, inclusive, pede auxílio para socorrer o seu povo (“Egito! Egito! Amontoei / Para dar um dia a outrem”). A “sombra”, do verso seguinte, agora pertence a “Deus”, contrastando com a do “avião”, de onde o poeta foi expulso, encontrando refúgio somente no transcendental (“A sombra fértil de Deus / Não me larga um só instante”). O autossacrifício final faz com que o sentimento de religiosidade encontre seu ponto mais forte, com o eu lírico tentando seguir o exemplo de Deus, mas reconhecendo a sua própria humanidade, através de uma linguagem que retoma a bíblica devido ao uso do pronome oblíquo “vos”: “Eu vos deixo minha sede / Nada mais tenho de meu”.

Vê-se, dessa maneira, que a obra de Murilo Mendes possui traços surrealistas muito fortes, conforme se observa na miscelânea de elementos incompatíveis, na maneira como eles interagem entre si e, até mesmo, na forma natural como estas inusitadas relações entre as coisas são relatadas, de modo a construir imagens que remetem à lógica do sonho. Entretanto, assim como acontece com as apropriações de tendências ligadas ao modernismo, o eu-lírico muriliano faz com que o surrealismo também passe pelo seu crivo, transformando-o e adaptando-o à sua própria dicção, utilizando a parte que lhe cabe da maneira que lhe convém. Por isso é possível atribuir significado aos textos de Murilo Mendes, ainda que estes se encontrem perpassados pelo diálogo intrínseco com o surrealismo.

Segundo consta da biografia presente em sua *Poesia completa e prosa*, o poeta teve contato com o movimento encabeçado por Breton através de leituras realizadas entre os anos de 1924 e 1929, o que acabará tendo uma grande participação na definição dos rumos de sua obra.

Em *Poemas* já se pode encontrar, em vários versos, aquilo que posteriormente Candido chama de *estéticas do exagero*<sup>14</sup>, referindo-se justamente aos aspectos surrealistas

---

<sup>14</sup> Op. Cit., p. 83.

incorporados à estética muriliana<sup>15</sup>. Sobre este procedimento de apropriação, Arrigucci<sup>16</sup> afirma que

numa sociedade de desordem endêmica onde a norma burguesa nunca se assentou de todo, o Surrealismo tinha a cara da mais completa naturalidade. [...] é bem verdade que Murilo nunca cedeu de todo aos impulsos do inconsciente e ao apelo associativo da escrita automática, mantendo o controle racional no domínio da construção artística, regendo-se, como já se notou, por uma constante ânsia de equilíbrio (p.104-105).

Assim, o contexto sócio-histórico nacional deu ao surrealismo muriliano um ar de normalidade que o de Breton não vivenciou. É fácil notar isso na forma natural com que o absurdo é tratado nos versos do escritor juiz-forano, os quais, ao criarem uma lógica própria, que se assemelha à do sonho pelas associações libertas de qualquer regra da física ou da lógica que rege o mundo material, rompem as barreiras da percepção limitada à realidade factual. Mas isso acontece de uma maneira que expressa a ideia de normalidade, com as frases organizadas de um modo simples, formando sentenças diretas, conforme já apontamos, o que, de certa forma, está associado à organização caótica das instituições do país de origem do poeta, fato que facilitou o surgimento da necessidade de uma estética apropriada. A desordem social tipicamente brasileira, que impediu o estabelecimento confortável da ordem burguesa ainda na primeira metade do séc. XX – o que não é de todo diferente no início do séc. XXI –, fez com que a poesia muriliana buscasse um meio de adaptar o surrealismo ao contexto de produção do poeta, tratando o inusitado com extrema normalidade e, assim, fazendo recrudescer os choques provocados por imagens causadoras da sensação de irracionalidade.

Outro ponto diferencial entre o surrealismo de Breton e o de Murilo Mendes, a possibilidade de encontrar indícios de racionalidade no caso do segundo a ponto de ser também possível sempre atribuir-lhe sentido, é resultado do seu desejo de encontrar harmonia, equilíbrio, expresso em diversos momentos. Essa busca está relacionada à ideia de unicidade, muito cara à estética muriliana e ligada indissociavelmente à doutrina essencialista, da qual se tratará no próximo capítulo.

---

<sup>15</sup> “O que se forma é uma série de choques em cadeia, na linha indicada (divergência / ruptura / surpresa), gerando uma transcendência inesperada, uma espécie de realidade irreal, mas atuante” (CANDIDO, op. cit., p. 84).

<sup>16</sup> Op. Cit.

Vemos, então, que o surrealismo dos textos de Murilo Mendes se distancia daquela proposta presente no manifesto de Breton, no sentido de que, apesar de ser inspirado por este - de onde retira as sementes -, molda-o à sua feição, implantando-o no contexto sócio-histórico do próprio poeta, que se propõe a tarefa de cultivar estas sementes estrangeiras em solo nacional. Observemos os seguintes versos do poema “Anjos maus” (p. 98-99), de *Poemas*:

Os anjos do mal são verdes e grandes  
se escondem nas nuvens nas dobras do céu  
perturbam os lares destroem cidades  
nem miram coitados a bola do sol

De tarde insinuam 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 pra combatê-los e morrem.  
As viúvas dos aviadores não recebem montepio.

Como aqui se verifica, os traços surrealistas permitiram desde cedo a Murilo Mendes uma maior liberdade para a mistura de planos tão frequente em sua obra. A imagem bíblica apocalíptica, alusiva à guerra, que sucede à descrição dos anjos, se torna material. Os seres transcendentais recebem adjetivos visivelmente atestáveis (“Os anjos do mal são verdes e grandes”) e ganham a concretude dos aviões. Um procedimento semelhante ocorre com o “céu”, que ganha “dobras” no segundo verso, sofrendo um processo de concretização. Logo em seguida tem início uma cena que remete, como se depreende da figura dos anjos em meio a um cenário de guerra, ao apocalipse e atinge dois níveis espaciais, um mais pontual, com os anjos perturbando “os lares”, e outro mais abrangente e catastrófico, em que os anjos destroem cidades. Destaca-se também a musicalidade da estrofe, extremamente ritmada e sonoramente forte, assemelhando-se ao hendecassílabo (nos primeiro, segundo e terceiro versos) utilizado por Gonçalves Dias, que, em *I-Juca Pirama*, também o utiliza na descrição do cenário, pelo tom de lentidão que lhe é próprio, o qual, no caso de Mendes, se choca contra a força e o dinamismo da imagem.

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 / troem / ci / da / des  
nem / mi / ram / coi / ta / dos / a / bo / la / do / sol

As sílabas tônicas, sublinhadas, dão à estrofe uma acentuação rítmica poderosa, bastante compatível com a imagem apocalíptica por eles expressa. A cadência dos versos executa um som forte como o de tambores, assemelhando-se a uma marcha bélica, o que contribui para a ideia destrutiva da imagem, através da relação guerra/apocalipse, que se dá por meio da analogia. Sobre este tipo de relação entre os termos Bosi (1996) nos diz que

se a arte é, como propõe Hegel, o aparecer sensível da idéia, as intuições vividas em um momento de contemplação devem necessariamente revelar-se sob a forma de imagens. A lógica que relaciona entre si as imagens da poesia chama-se analogia e é distinta da lógica que rege o discurso dos conceitos. Distinção, como assevera Croce (dialealizando neste ponto o pensamento de Hegel), não significa contradição. Analógico não é sinônimo de

incoerente, nem de absurdo, nem sequer de aleatório. No poema [“Anoitecer”, de Raimundo Correia] a corrente das imagens é teleológica; entretanto poderá ser aleatória sempre que lhe faltar unidade de sentimento [...] (p. 230-231).

É, portanto, esta relação que se estabelece no poema “Anjos maus”, no qual a presença dos “anjos”, seres transcendentais pertencentes ao âmbito religioso cristão, e dos “aviadores”, todos perpassados pelo pensamento destrutivo, une, através da analogia, a guerra e o apocalipse, o que, como afirma Bosi, não é aleatório. A “unidade de sentimento” de que fala o crítico, não é estranha a Murilo Mendes, pois é com uma mesma sensação que o eu-lírico do poema percebe os eventos do mundo material e bíblico. Tudo isso finalizando na figura do “sol”, ao qual os anjos estão alheios (“Nem miram coitados a bola do sol”) e que dá um ar ainda mais universal à cena, indo além dos “lares” e “cidades”, mencionados anteriormente.

A estrofe seguinte comporta mais contrastes, os quais ocorrem entre os anjos, seres divinos, e suas próprias ações, completamente mundanas e profanas, que provocam a “mulher que passa acariciando os seios” e as meninas que se trancam no quarto e namoram o próprio corpo. Os anjos atingem, desse modo, tanto diferentes momentos da vida – a “mulher” e as “meninas” – quanto diferentes espaços simultaneamente – a rua e os quartos -, mas ainda assim se circunscrevem no tempo, limitando-se a um determinado período do dia (“De tarde insinuam com jeito coisas maliciosas”).

A descrição dos anjos prossegue e, mais uma vez, o uso da linguagem coloquial contrasta diretamente com o assunto tratado (“São fortes e altos, não é sopa não”) em uma estrofe que retoma o compasso marcante da primeira:

São / for / tes / e / al / tos, / não / é / so / pa / não,

têm / den / tes / de / pé / ro / la, / bo / ca / de / co / ral.

A presença da “pérola” e do “coral” na figura dos anjos é também uma outra dissonância digna de comentário, na qual os seres celestiais, que já passaram por um processo de materialização, unindo-se à ideia de concreto, bem como a de profanação do divino, agora se veem mesclados à natureza, mais precisamente ao reino mineral aquático, que ainda se

solidifica no aspecto rígido que empresta à aparência dos anjos (“dentes de pérola”, “boca de coral”).

Os eventos descritos na última estrofe associam os “anjos” aos “aviadores”, os quais se digladiam em seu primeiro verso, chocando-se tanto em relação à seleção lexical quanto no que diz respeito ao conteúdo expresso pela frase. Diante da ideia de conflito entre planos distintos, o sobrenatural e o material, e com o triste fim dos “aviadores”, essa linha parece finalizar com glória a cena apocalíptica iniciada na primeira estrofe (“Os aviadores partem para combatê-los e morrem”). Porém, o verso derradeiro devolve a tudo a qualidade de reles, de cotidiano, mencionando o que ocorre às “viúvas”, materialmente limitadas e também associadas aos “aviadores” - além do fato de ambos estarem fadados a carregar o fardo da matéria - através da aliteração (“As viúvas dos aviadores não recebem montepio”). A cena apocalíptica, então, perpassada por tensões de toda ordem, culmina em uma constatação banal.

Em *Poesia liberdade* - livro publicado em 1947 – ainda se pode perceber o mesmo recurso, como neste trecho de “Poema presente” (p.401):

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.

Novamente o jogo surreal cumpre seu papel como mediador entre planos, abrindo espaço no poema para a livre interação entre o transcendente e o natural. Desse modo, tornam-se possíveis construções como “céu púbere” e “nuvens de fogo”, assim como a associação entre tais imagens e a “rosa” ou a “borboleta”, elementos da realidade que se encontram minimizados diante do “pensamento de guerra”. A aversão à guerra é fortalecida pelo apego à natureza, a ponto de tornar-se visível nas “nuvens de fogo”, ainda na primeira estrofe. O pensamento condiciona a realidade material. É interessante também notar aqui, mais uma vez, o paralelo estabelecido na primeira estrofe entre a guerra e o apocalipse (“céu púbere” e “nuvens de fogo”).

Os dois versos que seguem intensificam a interação conflitante entre a natureza e a guerra, mas dessa vez através de uma relação de cumplicidade: “Vergéis tranquilos / disfarçam espadas”. A relação de dependência declarada torna ainda mais chocante a imagem. A tensão é desfeita para ser intensificada. A estrofe seguinte dá continuidade a essa outra realidade, dessa vez acrescentando o imaterial, que busca concretizar-se visando alcançar a transcendência: as “sombras”, ao buscarem os “corpos”, aguardam o “sopro” do “espírito”. Tudo isso se dando através do sentimento de religiosidade, expresso no “dilúvio” e no “sopro” do “puro espírito”, expressões que remetem à doutrina cristã. O poema atinge, nesse ponto, um outro patamar, o do espiritualmente elevado, o qual, no entanto, deve ter como base a solidez dos “corpos”. Em seu último verso, o texto, então, alcança a iluminação almejada, para depois tentar fazê-la estranhamente adequar-se à matéria, realizando com ela uma ação difícil de imaginar em outro contexto, o que resulta em uma sentença incompatível com qualquer lógica que se lhe queira impor: “Separam a luz da luz”.

O surrealismo muriliano é fato, apesar dos apontamentos compreensíveis de Picchio, inegável e bastante recorrente em inúmeros versos do autor de *As Metamorfoses*, livro no qual se encontram os seguintes trechos:

Meus braços acolhem migrações de sereias.

[...]

Sou um campo onde se decide a sorte dos fantasmas

(Corrente Contínua, p. 319)

Vieram as enormes borboletas-fadas

Que cobriram de azul o abismo vazio.

(O Rito Geral, p. 330)

A manhã calça luvas de vidro

Para operar a afogada.

(Manhã Metafísica, p. 340)

Abro a gaiola do céu,

Dei a vida àquela nuvem.

(A Inicial, p. 338)

É notável também a ligação que há entre o recurso surrealista em Murilo Mendes e a conciliação de contrários, as tensões que lhe são típicas de que falamos desde o capítulo anterior.

A respeito do surrealismo muriliano, é interessante a indagação de José Guilherme Merquior (1994):

o *seu* próprio estilo de poetar, com ser surrealisticamente simpático ao obscuro, a rigor não partilha do compacto enigmatismo do núcleo da modernidade surreal [...]. Comparado ao esoterismo sistemático de vários de seus contemporâneos, o autor de “Mundo Enigma” é bem pouco enigmático. Que teria mantido Murilo à margem dessa maldição semiótica, a obscuridade visceral da criação moderna? (p.19)

O questionamento de Merquior, como é evidente na citação, advém justamente da constatação do fato de que o surrealismo do poeta se opõe a um outro tipo de surrealismo, acrescentando ainda que “os surrealistas de escola” – dentre os quais se encontra Murilo Mendes – “(por oposição aos surrealistas “malditos” como o Kafka de Benjamin) foram mestres na prática de um otimismo da forma” (loc. cit.). Porém, depois de abandonarem o impulso revolucionário inicial, muitos destes autores esmoreceram, entregando-se a um sentimento de melancolia romântica, o que não é o caso do autor de *Poesia liberdade*, que volta mais o seu trabalho para o sentimento salvacionista de esperança, que, por sua vez, está relacionado a um outro aspecto de sua poesia: a religiosidade.

## 2.2 O Cristianismo rebelde

Pode-se afirmar que outro fator responsável pela singularidade do surrealismo muriliano é a sua conversão ao catolicismo, que se deu em 1934, após a morte de Ismael Nery - amigo, poeta, filósofo e pintor.

No entanto, apesar das claras referências a esta adesão à crença católica - através de evidências altamente notáveis como a admiração pelas figuras do Cristo e dos santos - percebe-se que a poesia muriliana está muito distante do ato de puro servilismo diante da ideia de Deus, aproximando-se esta muito mais de um daqueles recursos geradores de tensão. Isto porque o poeta não dissocia sua fé das forças telúricas, aproximando, pelo contrário, a aspiração ao divino da realidade material. Dessa maneira, o autor também adapta o catolicismo aos seus próprios objetivos, dando-lhe outra forma e fazendo-o submeter-se ao recurso surrealista, já que este funciona como um fator viabilizador da integração entre os diferentes planos em seu discurso poético. Apesar das origens diversas entre ambos, como o surrealismo, o catolicismo atua na poesia de Murilo Mendes, desse modo, como um recurso estético, assumindo feições diferentes de suas propostas originais.

Pela sua postura rebelde diante da realidade e indignação perante a crescente insensibilidade do mundo moderno, que não raras vezes se apresenta de maneira bastante evidente, como neste trecho de “1941”, do livro *As Metamorfoses*:

Adeus ilustre Europa

Os poemas de Donne, as sonatas de Scarlatti

Agitam os braços pedindo socorro;

Chegam os bárbaros de motocicleta,

Matando as fontes em que todos nós bebemos

[...]

(p.348)

o autor foi mal interpretado e durante muito tempo excluído da participação no âmbito cultural brasileiro, encontrando a alternativa a seu ver mais acertada ao assumir sua “independência” artística, apropriando-se, no melhor estilo antropofágico, dos recursos estéticos mais adequados ao seu propósito. Uma consequência significativa disso é essa união entre o surrealismo e o catolicismo, de modo que ambos se diferenciam de suas respectivas raízes. É necessário, nesse quesito, reiterar que o catolicismo também é visto aqui, uma vez incorporado ao discurso poético muriliano, como recurso estético, servindo à mesma atividade de composição de singularidade do corpo do texto. Então, ainda que o surrealismo, como corrente estética, não possa ser visto de maneira semelhante a uma doutrina de ordem espiritual - ou seja, a crença católica - os dois, no plano textual, são percebidos como elementos complementares, integrantes da estrutura do texto poético. O essencialismo, o qual já mencionamos como parte fundamental dos poemas de Murilo Mendes, tem uma importante participação nesse procedimento, conforme se verá no último capítulo. No caso da interlocução com o catolicismo, por tratar-se justamente de uma doutrina religiosa, que se apoia em dogmas e ritos – diferente da escola surrealista e do movimento modernista - a

rebeldia do poeta faz com que este termine por afastar-se muitas vezes de seus pressupostos básicos, pondo-os em choque com o mundo concreto.

Em *Tempo e eternidade*, livro publicado em 1935 e escrito em 1934, ano de sua conversão - portanto apresentando ainda o deslumbramento inicial - e em parceria com Jorge de Lima, o poeta pede em “Novíssimo Jacob” (p.251):

[...]

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.

[...]

O eu-lírico se vê aqui como o porta-voz da humanidade, que conhece as limitações da fé diante das provações do cotidiano, o que se evidencia através da passagem da primeira para a terceira pessoa no quarto verso citado (“Manda-me de novo teu anjo”; “Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém”). Em seguida o poema revela a necessidade de divinização do ser humano como única forma de solucionar os males do mundo. Dessa maneira, os limites entre o humano e o divino se esgarçam e o poeta exprime a importância de seu desejo profano de ser como Deus, já que isso resolveria as suas angústias, as quais se confundem com as do restante da humanidade.

Ainda no mesmo livro, há um poema com título parecido, “Novíssimo Job” (p.245), no qual o eu lírico se comporta de maneira semelhante, ao confrontar Deus, ao mesmo tempo em que se aproxima dele, igualando o seu próprio sofrimento ao de Cristo, mas intensificando-o, por ser, ainda, humano:

– Eu fui criado à tua imagem e semelhança.  
Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão do pobre,  
Nem a neta de Madalena para me amar,  
O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.  
Deixaste-me de ti somente o escárnio que te deram,  
Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto  
Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,  
E o eco do teu grande grito de abandono:  
[...]

Ocorre aqui uma relação de paralelismo entre o eu lírico e Jesus Cristo, toda baseada em eventos descritos pela própria Bíblia. Primeiramente há uma aproximação, um contato inicial no primeiro verso (“Eu fui criado à tua imagem e semelhança”), mas que serve somente para ressaltar as oposições que irão surgir a partir da conjunção adversativa nos próximos. Do quinto verso em diante, o fragmento volta a aproximar o eu-lírico da divindade, dessa vez através da ideia de sofrimento, expressa pelos episódios bíblicos retomados pelo poema e com os quais o poeta, em sua condição de humano, se identifica, a ponto de considerá-los herança divina, embora superando-a em sofrimento, sem as “regalias” da transcendência. É importante notar o modo como tudo acaba convergindo, como é de se esperar quando se trata do fazer poético muriliano, para as relações de tensão. Os versos abrigam o humano e o divino, o que já funciona como contraste, fazendo-os interagir em uma relação que exprime simultaneamente aproximação e afastamento, com ênfase na angústia humana, superior à divina.

Em *Os quatro elementos*, livro cuja publicação, juntamente com *Mundo Enigma*, data de 1945, encontram-se os seguintes versos de “Poesia de tempestade” (p.272-273):

Um veleiro achado em alto mar  
Vindo desde as fábulas e as sereias  
  
Lançaram a âncora no ciclone  
Deus faz o sinal da cruz relâmpago  
Nasceram mulheres geladas despenteadas  
O vento sopra onde quer  
Desfolha magnólias do mar  
As estátuas ingressam na segunda vida  
Passou a tempestade  
O cheiro de terra molhada violento  
Sobe às narinas domina o mar  
... Procuro em vão a filha do faroleiro.

Neste poema percebe-se a típica confluência entre elementos pertencentes a planos semânticos distantes uns dos outros, o que já sabemos ser um recurso fundamental para a compreensão da obra de Murilo Mendes. O “veleiro”, as “sereias”, a “âncora”, o “ciclone”, “Deus”, “mulheres”, o “vento”, “magnólias” e “estátuas” são postos para interagir harmonicamente no poema, que, embora possua esta estrutura fragmentada – também muito presente na obra muriliana – não deixa de provocar a sensação de confluência depois que o leitor se habitua a essa característica. Fragmentada porque os versos surgem como conjuntos de sentenças isoladas entre si, construindo uma espécie de ritmo imagético, no qual as imagens dissonantes vão surgindo umas após as outras, ininterruptamente. E mais uma vez o eu lírico termina o poema fazendo com que toda a aparente alucinação verbal encontre sossego, finalmente, no mundano, no essencialmente humano (“Procuro em vão a filha do faroleiro”). O leitor, dessa forma, aceita uma outra lógica, que impera nessa nova realidade, a qual está impregnada de diversos elementos que compõem a sua própria, o que torna aquela

mais aceitável. Esta aceitação, é importante lembrar, é auxiliada pela naturalidade da maneira como surgem as imagens absurdas, através de sentenças simples e concisas em ordenação direta. Em meio a tudo isso, a referência a “Deus” se encontra num mesmo patamar que outros elementos, como as “magnólias do mar”, os quais contribuem igualmente para a construção das imagens.

Assim, a definição de poesia católica atribuída à obra de Murilo Mendes pode ser bastante limitada. Não se comenta aqui a respeito dos resultados de sua crença em sua vida pessoal, mas somente enquanto componente de seu trabalho estético. O desejo salvacionista - já comentado e associado à noção de estetização da existência, no primeiro capítulo - do eu-lírico muriliano está mais atrelado ao sentimento daquilo que Ibañez (2005) chama de *religiosidade* do que à *religião* propriamente dita. Sobre os conceitos de religião e religiosidade o autor considera que

a primeira, vinculada a uma instituição , requer a aderência a uma fé (crença) e a aceitação de dogmas. A segunda está relacionada a uma sensação que qualquer indivíduo pode experimentar – e experimenta, em maior ou menor intensidade; com maior ou menor frequência – e que não pressupõe qualquer tipo de crença (p.10).

Observando a poesia muriliana, vê-se claramente que o poeta pouco ou nada se acomoda aos dogmas religiosos, optando por questões mais voltadas para esse sentimento que aponta para a busca por um tipo de unicidade original, numa tentativa de retorno a um momento em que predominava a harmonia da matéria, por isso a miscelânea dos elementos integrantes da realidade material. O autor parece ver na figura dos santos, do Cristo e até mesmo na ideia de Deus uma maneira de abarcar em seus textos mais aspectos da cultura da transcendência, pondo esses elementos em contato com outros aos quais se contrapõem, apesar de não deixar de demonstrar, relembrando, a sua admiração pelas personagens bíblicas, notando nelas exemplos de humanidade a serem seguidos. Voltando a Ibañez, o escritor acrescenta que

nosso imenso Universo material é incrivelmente surpreendente, a base perfeita para fundamentar uma religiosidade profunda e compatível com a mente racional que questiona, pesquisa, pensa e conhece (loc. cit.).

Esta perspectiva parece muito mais adequada à visão da poesia de Murilo Mendes, que muitas vezes contrariando certas normas da religião não a dissocia dos desejos, necessidades e pensamentos mundanos mais religiosamente subversivos, como nestes versos presentes em *A poesia em pânico*, publicado em 1937, de “Poema visto por fora” (p. 285):

[...]

Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios

Levantam-se no ar para o bem e para o mal.

[...]

ou neste trecho de “Amor-vida” (loc. cit.), do mesmo livro:

[...]

Amor, palavra que funda e que consome os seres.

Fogo, fogo do inferno: melhor que o céu.

Não há lugar no dogmatismo religioso para a liberdade do autor, que procura sempre atingir a melhor forma de contrapor-se à insensibilidade do mundo de produção em massa, no qual a poesia vai perdendo lugar para formas de arte mais rentáveis. Sobre isso, o sentimento de religiosidade faz com que o autor busque no retorno às origens a panaceia dos males, encontrando a união, a harmonia entre as coisas, naquilo que remete a um tipo de estágio inicial da existência, à essência da matéria. É a isso que se deve a presença da fascinação pelo cosmos e tudo o que se relaciona ao pensamento transcendental e da tentativa de trazê-los para a rotina do indivíduo inserido na modernidade.

Outro indício de que as referências ao catolicismo não implicam uma adesão mais séria dos versos murilianos é o sentimento semelhante de admiração – bem mais esporádico -,

por parte do eu-lírico, nutridos por mitos pertencentes a outras culturas, principalmente a grega. Já se pode vislumbrar este aspecto em *Contemplação de Ouro Preto*, livro publicado em 1954:

[...]

Ó Grécia! Ó Grécia!

Em Ouro Preto desvendei teu símbolo:

Prelúdio foste de uma vida eterna...

Ó Grécia! Ó Grécia!

[...]

(p. 534)

Apesar de perceptível nessa obra, as referências à mitologia grega irão servir mais ao poeta a partir de sua primeira estada na Europa, que se deu de 1952 a 1956, integrando-se à sua poesia ainda mais depois da mudança do autor para a Itália, inclusive através do olhar impressionado do escritor com as reminiscências gregas na arquitetura europeia, na fase final de seus poemas. O poeta, admirado, associa a arquitetura grega à da cidade de Ouro Preto, onde reconhece um espaço a ser utilizado em sua poesia, fundindo-o, de maneira característica, a outros espaços discursivos, como ocorre, nesse caso, com a Grécia. A cidade mineira se torna o lugar da transcendência por carregar traços da elevada cultura grega, que o eu-lírico reverencia.

Então, o surrealismo e o cristianismo servem à poesia muriliana de modo a contribuir para a particularidade da dicção do escritor mineiro, o primeiro como um agente viabilizador da harmonia entre elementos semântica e imagetivamente desconexos, o segundo atuando como um catalisador do sentimento de religiosidade. É importante notar também a cumplicidade na relação entre os dois recursos, uma vez que o salvacionismo religioso também se opõe à qualquer ideia de gratuidade que possa advir do jogo surreal, isto é, direciona a alucinação verbal, guiando-a, de certo modo, a um objetivo, dando-lhe razão. Já o

surrealismo torna possível burlar qualquer ideia evasivista que poderia advir de um pensamento voltado para a transcendência – pensamento que em Mendes encontra apoio no real<sup>17</sup> -. Em *As Metamorfoses*, há o seguinte poema, intitulado “O poeta futuro”, que reflete muito evidentemente sobre essas questões:

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  
[...]

O poema já começa transgredindo a noção de tempo, com o “poeta futuro” surgindo no tempo presente, para logo depois recuar até o passado, juntamente com as flexões verbais que tratam de sua origem no segundo verso, com “nasceu”, e no quarto, em “surgiu”. O gerúndio do quinto verso aparece para referir-se justamente à essa superação da ideia de tempo, inclusive rompendo com a barreira entre o objetivo e o subjetivo, internalizando o externo (“Encerrando no espírito épocas superpostas”). É bastante clara a preocupação do eu lírico com problemas de toda ordem, que assolam a humanidade e dos quais o poeta futuro advém, munido do desejo de salvação (“Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos”), o qual dá um sentido a essa nova realidade que surge no poema. As forças místicas e telúricas também interagem para o surgimento desse poeta, ligado tanto aos “sensuais” quanto aos “místicos”. O processo de divinização do humano encontra, então, seu maior respaldo no último verso do fragmento citado, em que o “homem”, ou seja, o poeta, assume seu lugar de destaque em relação ao restante da humanidade como “a síntese de todas as raças”, assim como também encontra seu papel no mundo, que o identifica com a divindade, mas, ainda assim, não o afasta de seus iguais, ao contrário, torna-o “o portador da vida”.

---

<sup>17</sup> Sobre isso, consultar também o “Tríptico sobre Murilo Mendes”, de Luiz Costa Lima (2002).

Essa relação tensa e complementar entre a lógica onírica e as preocupações materiais e existenciais - ora pendendo para um lado, ora para outro -, presente desde *Poemas* na obra muriliana, assume um outro aspecto em algumas obras na fase final do poeta, indo, antes disso, até *Quatro textos evangélicos*, escrito em 1956, livro que apresenta alguns episódios bíblicos, alçando-os eventualmente a um nível cosmológico ou, por vezes, dando-lhes um ar de cotidianidade.

A seguir trataremos a respeito do papel do essencialismo, sempre presente nestes e em outros recursos utilizados por Murilo Mendes, agindo como o fator que interliga todos eles, correspondendo ao desejo do poeta pelo absoluto, e funcionando como um importante indicador da relação da poesia muriliana com a realidade do poeta.

### 3 O UNI-VERSO MURILIANO

São bastante perceptíveis, na poesia muriliana, as muitas ocasiões em que o poeta se refere diretamente à realidade sócio-histórica, principalmente em algumas obras iniciais, como já vimos. É bastante frequente, também, o ataque à guerra e aos males que surgiram com o mundo moderno industrializado ou se agravaram a partir dele. Tais referências, no entanto, aparecem no plano temático, mas já dão um claro indício das preocupações do poeta, sempre ocupado em sanar no âmbito do discurso poético os males que assolam a humanidade.

#### 3.1 Essencialismo: a nova regra

Em *As Metamorfoses*, obra produzida entre 1938 e 1941, segundo as informações em sua *Poesia Completa e Prosa* - sendo, portanto, contemporânea à Segunda Guerra Mundial -, o poeta assume sua posição convicta em relação aos recentes conflitos:

[...]

O poeta futuro apontará o inferno

Aos geradores de guerra,

Aos que asfixiam órfãos e operários.

(“Poeta futuro”, p.319)

Ó Deus, fecha-me as pálpebras

Á contemplação do ódio.

[...]

(“Inspiração”, p.320)

Nós esperamos a formação de trincheiras na nuvem

Esperamos ver os anjos reunindo os elementos

E as filhas do relâmpago empunhando fuzis.

[...]

(“Poema bíblico atual”, p. 323)

O eu-lírico realiza um ataque direto às mazelas da guerra. Nos trechos de “Poeta futuro” e “Poema bíblico atual” é evidente a ideia de esperança, no caso do primeiro, atribuída ao próprio fazer poético, que enuncia o poeta como o portador da justiça, e no do terceiro trecho citado, mesclada àquele sentimento de religiosidade de que falamos no capítulo anterior, uma vez que o poeta, utilizando-se da primeira pessoa do plural – portanto pondo-se em pé de igualdade com as massas – faz com que “os anjos”, “as filhas do relâmpago” e o pensamento de guerra interajam no plano poético como forma de combater a truculência bélica. Já em “Inspiração”, o poeta parece, numa leitura mais superficial, associar aquela religiosidade a um sentimento evasivista, tentando, através dela, fugir à visão das atrocidades. Porém, isto se dá só aparentemente, considerando que este *fechar de olhos* serve de precedente para outra percepção, funcionando como uma abertura das portas do pensamento transcendente, como um pré-requisito para a instauração de uma nova lógica: a do sonho, que supera essa realidade problemática. O eu lírico pede apoio a este sentimento que o religa a um estágio de unicidade original, à harmonia primária da matéria, vendo nisto uma maneira de atingir o outro, aquilo que é externo a si. Isto fica bem mais evidente nos versos seguintes, pertencentes ao mesmo poema:

Espírito, abre-me as pálpebras

À renascença do mundo,

Adestra meus membros lassos

Para atravessar o céu

[...]

Desse modo, a “contemplação do ódio” dá lugar “à renascença do mundo”, diante do apagamento da matéria e da emergência de uma outra realidade, a qual estabelece um novo modo de relação entre as coisas. Apesar da entrada no mundo transcendental, imaterial, o eu lírico não abandona certas propriedades pertencentes ligadas ao mundo físico. As “pálpebras” abertas para a contemplação da nova realidade, a presença dos “membros lassos”, limite físico claro, e o céu a ser atravessado, tudo parece funcionar, ainda, com base nas leis da física que conhecemos. Porém, tais leis convivem com o etéreo, o metafísico, aderindo, então, a outro conjunto de leis que superam as materiais. Cria-se, então, um mundo que funciona segundo suas próprias regras, lembrando que, como já dito aqui, e como fica evidente no conteúdo dos últimos fragmentos de poemas citados, o eu lírico muriliano abandona as leis que regem o mundo factual, mas somente para adotar as que ele mesmo julga necessárias ao estabelecimento do equilíbrio ausente da realidade limitada pela matéria.

De acordo com o que já foi mencionado no primeiro capítulo, esse novo conjunto de leis instaurado no poema, de modo a compor uma nova realidade totalmente estranha, está intimamente ligado ao essencialismo, que, ao ser adotado como um recurso estético, viabiliza a execução de seus pressupostos. As ideias de harmonia e equilíbrio deixam de ser somente um modo de perceber as coisas e passam a funcionar objetivamente, a constituir o real no texto poético. Existindo como teoria no mundo telúrico, ou seja, como um meio de refletir a respeito da realidade e como forma de apreendê-la – o que também, é claro, encontra respaldo nas ações –, o essencialismo atua, com Murilo Mendes, na composição das leis que regem o campo do discurso em seus poemas. Os versos, então, são constituídos por esse novo conjunto de regras, que obedece a uma lógica muito próxima à do sonho, realizando associações quase que completamente despreocupadas entre seus elementos. Porém, já reconhecemos que tal despreocupação é apenas aparente, resultante de uma leitura redutora, já que o próprio essencialismo traz em sua proposta a superação dos conflitos ligados à matéria através da busca pela harmonia, a qual se encontra na essência das coisas.

É importante, também, perceber uma noção um tanto paradoxal que permeia o essencialismo muriliano, que é a de que, ao procurar acabar com esses conflitos, integrantes

do mundo objetivo, o poeta produz uma estética calcada na proposta essencialista de unidade, mas, ao mesmo tempo, faz de seus textos, como já destacamos de diversas formas, uma maneira de realizar situações conflitantes de toda ordem. Em outras palavras, buscando a superação de tais conflitos, o autor produz uma poética calcada no contraste, visando em contrapartida o equilíbrio, a unidade harmônica. Isto porque o poeta encontrou nisso uma forma de abarcar todas as instâncias da realidade, pondo-as para interagir livremente, ainda que condicionadas à vontade de redenção, presença inegável em sua poesia. Para abranger os diversos âmbitos do real, composto por elementos incompatíveis entre si, bem como por conflitos gerados por essa incompatibilidade - daí os problemas relacionados aos limites da matéria, segundo o essencialismo - surge um outro plano existencial, cujas bases também abrigam conflitos diversos, mas, dessa vez, tais conflitos são aprofundados e intensificados, pois, a estrutura fragmentada do universo material “em crise”, como em “O poeta futuro”, acaba encontrando, finalmente, a unidade. Essa unidade, sendo constituída pelas instâncias mais diversas do mundo objetivo – os reinos animal, vegetal e mineral, ou o cotidiano e o mítico transcendental, por exemplo – e fazendo com que todas elas interajam obedecendo a uma lógica própria, tem a tensão como um de seus elementos mais marcantes. É isso o que ocorre com a poesia de Murilo Mendes.

Sendo assim, o poeta se incumbe da tarefa de superar os problemas do mundo através da realização de sua poesia, capaz de abarcar os diversos setores da existência e do pensamento transcendental em sua estrutura. No entanto, nem sempre as referências ao mundo factual são tão evidentes na poesia muriliana, sendo necessária uma abordagem que leve em conta aspectos formais que vão muito mais além dessa superfície semântica, ultrapassando a necessidade da alusão direta, para se chegar a tais conclusões.

### 3.2 A síntese final

É na fase final da obra de Murilo Mendes em que vamos buscar esclarecimento para o desfecho de nosso estudo. Nesta parte de seus escritos, o autor parece amenizar a inquietação presente em outros textos, como os anteriormente citados, abrindo espaço para novas dimensões no trabalho com a linguagem. Este processo também ocorre nas obras mais voltadas para a prosa, que datam a partir de 1945, como *O discípulo de Emaús*, livro de

aforismos. Não encaixaremos aí, portanto, *O sinal de Deus*, publicado em 1936, livro de poemas em prosa, a qual adota pelo forte diálogo que mantém com o texto bíblico.

Uma característica importante da prosa muriliana é seu aspecto fragmentário – lembrando o livro de aforismos já mencionado -, o que a aproxima bastante dos poemas do autor. Esse ritmo quebrado, no qual o eu lírico parece não conseguir ater-se a uma só imagem, como nestes versos de “Segunda natureza” (p.290), de *A poesia em pânico*:

A figura estéril voa carregada de frutos

A Vitória de Samotrácia abre os braços na amplidão

Os navios confabulam soltando a cabeleira ao vento

A múltipla sinfonia avança para mim

[...]

converge ao aspecto também fragmentário de sua prosa, como em *A idade do serrote* (1965-1966), em que o poeta narra sua infância através de episódios desconexos entre si, mas que muito dizem sobre as diversificadas tendências estéticas que fundamentam sua obra. Em alguns trechos esse estilo se mostra sem a necessidade da divisão em seções, como na parte intitulada “Origem, memória, contato, iniciação” (p.895):

O jardim-pomar da casa paterna, limite traçado ao meu incipiente saber. O sabor das frutas. A árvore da ciência do bem e do mal ao meu alcance. Um esboço de serpente pronta a armar o bote. Outros jardins-pomares da casa de tias e primas.

A justaposição de discursos é evidente. O ambiente que remete à infância do poeta se confunde com o Éden bíblico. A transição de um cenário para outro acontece de forma sutil, devido à naturalidade e à objetividade da descrição das duas ambientações, as quais, no final das contas, formam um só cenário. Este momento da vida, marcado pela inocência, já antevendo sua profanação, se põe em contato com a culpa, através do “esboço da serpente”. O choque, conforme já se percebeu, é algo corriqueiro na estética muriliana. O divino, o profano e o humano são partes integrantes de uma mesma imagem, um mesmo discurso. A ideia de

exatidão é também contrariada – e complementada na composição textual – pela noção de memória perpassada pelo devaneio. O “limite traçado” ao “incipiente saber” do poeta define até onde vai seu conhecimento a respeito do mundo e atribui ao texto o ar de exatidão de que falamos, o que acaba indo de encontro à irracionalidade da sobreposição e da fusão entre os distintos discursos.

Tudo acontece de maneira semelhante ao que ocorre nos seus textos versificados, isto é, imagens distintas se encontram, chocam-se, confundem-se e acabam constituindo uma só imagem, possível somente no plano textual.

Percebe-se, portanto, o hibridismo da escrita muriliana, que faz com que o seu discurso poético penda para a prosa e vice-versa, funcionando ainda como um elemento de tensão e fazendo com que o autor se revele essencialmente poeta, como já o cunhou Picchio.

Mencionamos a prosa de Murilo Mendes porque esta – em sua maior parte -, a nosso ver, também representa uma tentativa de encontrar uma outra dimensão para seus versos, nesse caso, com o objetivo de atingir – ou de ser atingido por – diversos espaços físicos de uma maneira mais direta, o que com certeza possui uma ligação com as suas viagens pelo mundo, principalmente pela Europa. Este recurso, também observado por Fernando Fioreze (2004), reflete uma ânsia por equilíbrio, o qual Mendes procura através da incorporação desses espaços, e, como apontou o crítico, também se encontra em *A idade do serrote*, já que é na Europa onde o poeta vai buscar “as sombras amadas dos livros de infância” (p.111).

Considerando que, na obra muriliana, sempre esteve presente a ideia de equilíbrio inseparável da de devaneio (tensão), o que ocorre nos textos agora abordados é na verdade uma inclinação maior para a primeira, predominante nos escritos do autor juiz-forano nos anos 60, que sucedem o período de viagens de 1952 a 1956. Porém, durante essa etapa encontramos *Siciliana* (1954-1955), publicado em 1959, e até mesmo antes, *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950), livros escritos em poesia, mas que já revelavam esse tipo de apropriação dos espaços.

No entanto, é em *Convergência* (1963-1966), conforme já vimos, publicado em 1970, que Murilo Mendes vai encontrar sua máxima harmonia tranquilizadora, o seu equilíbrio sucinto focado na construção linguística. O poeta vê na linguagem a maneira mais acertada de situar o seu amplo olhar, de modo que este consiga dar conta de todos os setores da realidade

e, assim, realizar o desejo de unicidade, sua busca tão cara desde muito antes, como já observamos<sup>18</sup>. De acordo com o que já foi dito no presente estudo, essa procura pela unidade está presente na obra muriliana desde muito cedo, assim como a perspectiva que vê na linguagem o espaço convergente, por excelência, em relação aos elementos que integram a realidade. Vejamos alguns versos presentes no livro:

Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele Lacerado pelas palavras-bacantes

Visíveis tácteis audíveis

Orfeu

Impede mesmo assim sua diáspora

Orfnós Orfvós Orfeles

(p. 625)

O poema, intitulado “Exergo”, inaugura a obra e também aparece no final da segunda parte – o livro é dividido em três – sob o título de “Final e começo” (p.703). Os versos se impõem de maneira violentamente lúcida, atingindo a visão, o tato e a audição, mas ainda assim, conservando-se numa unidade que os impede de escapar aos objetivos do poeta, que por sua vez se projeta no outro na última estrofe, metamorfoseando-se em vários sem perder o radical. É altamente perceptível, inclusive, a capacidade de condensação desse poema, no qual se agrega maior capacidade semântica em poucas palavras. O verso muriliano se sobrecarrega de sentido ao ponto de precisar manter “o nervo & a ságoma”, de modo que não descambe numa “diáspora” de “palavras-bacantes”, isto é, orgíacas. Não é à toa, portanto, a escolha de

---

<sup>18</sup> Para Barbosa (1974), “o real, mesmo o da experiência religiosa, é agora, para o poeta Murilo Mendes, instaurado no plano da linguagem de forma não mais evanescente, como ainda acontecia em obras anteriores, mas pela própria construção dependente do poema. Dependente e, por isso, *convergente*, em relação ao instrumento específico do escritor” (p. 133; grifo do autor).

tais títulos, já que os versos representam uma identificação valiosa da obra do poeta e lhe atribuem uma unidade essencial em que o fim se confunde com o início. Outro aspecto digno de comentário é a presença em *Convergência* de recursos do Concretismo, movimento estético iniciado nos anos 50, encabeçado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e José Lino Grunewaldt e que teve respaldo na música, na poesia e nas artes plásticas. O aspecto visual do texto muriliano, mantendo contato com o movimento vanguardista, agora é também levado em alta conta, assumindo um papel crucial para a sua interpretação. Em alguns trechos isso fica bastante claro, como em “Estudos da Letra V”:

Lá vai a letra V

Lá vai a letra V voando

Lá vai o vector da letra V levando o avô

[...]

Tudo vai tudo leva tudo vê

Tudo voa tudo ova ahimé! tudo desvoa.

(p.713)

Mais uma vez, o eu-lírico prioriza as palavras, como fica evidenciado no trabalho com as suas sonoridade e grafia, a começar pelo título que já deixa isso claro. O jogo com o som da letra V dá ao texto uma mobilidade que também encontra respaldo no plano semântico. Expressões como “lá vai”, “levando” e “voando” contribuem para essa noção de dinamismo, que também aparece na própria grafia da letra estudada. O poema nos faz enxergar o V como duas asas em pleno movimento, “voando” e passando por espaços semânticos distintos (“vector”, “avô”, “ova”) integrados à sua forma. A presença do “vector”, palavra emprestada da geometria, suscita, além da mobilidade, a ideia de objetividade, que está, aqui, atrelada ao

signo, pois este se apresenta em sua inteireza, o que é viável no discurso poético. O poema atua como o espaço que permite essa apresentação total do signo.

Em tudo isso podemos constatar, como viemos apontando, a necessidade de Mendes de busca por uma síntese total, que melhor procuraremos entender.

### 3.3 Linguagem redentora

Faz-se necessária, na presente etapa do trabalho, a abordagem mais atenciosa daquela linha de pensamento que muito contribuiu para essa procura incessante por unidade e equilíbrio que norteia a obra muriliana: *o essencialismo*. Em 1921, morando no Rio de Janeiro, Murilo Mendes conhece Ismael Nery, com quem cria laços de amizade que permanecem até a morte do pintor paraense em 1934. Figura extremamente excêntrica, Nery causa admiração no seu amigo pela sua forma particular de ver o mundo e pela sua postura estética diante dele. Por não preocupar-se em conservar suas obras - que incluem quadros, poemas e pensamentos - para a posteridade, Ismael Nery acabou deixando essa tarefa para pessoas que lhe eram próximas, dentre as quais se encontra, principalmente, Murilo Mendes<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Em *Recordações de Ismael Nery*, Murilo Mendes publica o “Poema Post-essencialista”, de 1931, de autoria de Nery:

“O silêncio provocou-me uma necessidade irreprimível de correr. Abalei como uma flecha através dos mares e montanhas com incrível facilidade e sem cansaço. Eis-me agora sentado diante de uma paisagem em formação, ainda não colorida. O meu pensamento agora é que percorre o que acabei de percorrer, e admiro-me então de nada ter encontrado, senão ao chegar ao rastro fosforescente que deixei ao partir. Os mares são agora ridículos lençóis d’água, de uns três ou quatro palmos de profundidade. As montanhas são nuvens estáticas, que o eterno medo dos homens transformará em granito. Tudo é pavorosamente desabitado. Não há leões nem elefantes nos desertos da África. Não existem as pirâmides nem a Torre Eiffel. Existe apenas eu mesmo, que me percebo inversamente por uma ideia a que chamo mulher e que pára rarefeita sobre a superfície do globo – ideia incompreensível porque nada existe na terra além de mim mesmo. Volto a percorrer novamente o espaço, porém, desta vez, com a lentidão do crescimento das plantas, multiplicando-me progressivamente na minha ideia para mostrar-me a mim mesmo. Os mares agora são profundos e as montanhas se solidificaram. Apareceram leões e elefantes nos desertos da África. Construíram as pirâmides no Egito e levantaram a Torre Eiffel em Paris no ano em que um outro eu nascia em Belém do Pará. Tudo se povoou transbordantemente. Acho-me agora sentado na prisão, olhando sereno através das grades, aguardando o julgamento do crime nefando que cometi de usar a mim mesmo na minha mãe, mulher, filha, neta, bisneta, tataraneta, nora e cunhada. Voltarei ainda uma vez para ser o meu próprio juiz. Nada existe além de mim mesmo, senão para mim” (p. 38-39).

Silêncio” (op. cit., p. 38-39).

O pintor, que se dizia católico, voltava boa parte de seus pensamentos para os problemas do mundo de uma maneira tal que fez com que o sentimento cristão evoluísse para um pensamento próprio, embora não o tenha posto oficialmente à disposição de outrem, revelando-o principalmente ao amigo mineiro, que – em textos escritos após a morte de Nery – o chama de essencialismo. A doutrina essencialista, como afirma Murilo Mendes no já citado *Recordações de Ismael Nery*, se fundamenta na abstração do tempo e do espaço para poder se chegar a uma harmonia que supere os conflitos do mundo moderno e da própria existência material.

As limitações impostas pela realidade telúrica, cheia de imperfeições, só podem, assim, ser superadas através desse processo de abstração, que visa à harmonia totalizadora do retorno a essa espécie de estágio inicial da existência, de que falamos. O indivíduo, munido do acúmulo de experiências vivenciadas por ele e por outros, deve procurar, no plano do abstrato, livrar-se da desproporção inerente à modernidade, que se encontra presa ao tempo, à futilidade e, conseqüentemente, ao desperdício, ou, em outras palavras, a desmesura. O autor diz que a

ideia de bem e de mal deve ser aplicada a nossa vida integral (...), única maneira de se conceber precisamente quando cometemos o bem ou o mal. Bem, tudo que nos conduz à morte naturalmente, sem atacar a nossa dose de instinto de conservação; mal, qualquer desconcerto na intensidade ou direção de nosso dinamismo para a morte (p. 48-49).

A superação do tempo, alcançada pelo processo de sua abstração, é vista por Nery como única forma de saber preservar a vida, extraindo dela somente tudo aquilo que for de essencial para a sua harmonia e conservação.

Diante disso, percebemos como Murilo Mendes também incorporou o essencialismo à sua poesia – incluindo aí sua prosa, da qual não se distancia tanto –, utilizando-o como o fundamento do desejo de unicidade, o qual se faz presente em toda sua obra. Esta é a base para que o poeta, incapaz de desprender-se da materialidade, assim como o amigo pintor, busque a salvação para a humanidade e o indivíduo moderno. Daí surgem os contrastes no plano poético entre a existência concreta e o elemento transcendental.

Mendes percebeu no pensamento de Nery a chave para a sua plena realização poética, uma vez que o poema permite a condensação semântica necessária à junção entre os elementos do real e entre estes e o transcendental ou abstrato. Ciente da visibilidade apagada

da poesia em plena modernidade – diante da grandiosidade de diversos fatos vivenciados pelo poeta: os conflitos sociais, a crescente maquinização, as inovações tecnológicas – o autor se viu incumbido de utilizar seu instrumento de luta contra a aceleração avassaladora dos avanços (e recuos) de seu tempo: a própria poesia.

A modernidade continua, de certo modo, presente nesta etapa da obra muriliana, embora de forma diferente de como outros textos do poeta a abordam. Enquanto nestes a referência ao mundo moderno se apresenta muitas vezes de forma clara, nos poemas de *Convergência* essa referência é muito mais obscura. Nos livros anteriores, o escritor deixava muito evidente as suas preocupações relacionadas ao mundo e sua modernização, o que, ficando em diversos momentos claro por estar posto no plano do conteúdo, é relativamente fácil verificá-lo.

Já na obra de 1970, a análise desses aspectos se torna mais complexa, pois, em sua grande parte, não há referências diretas à realidade sócio-histórica. A poesia muriliana desse período se apresenta de maneira bastante distinta e atinge um novo grau de invenção, até mesmo para seus próprios parâmetros. O escritor encontra sua nova singularidade na linguagem sintética, fazendo muito uso, também, de jogos lingüísticos extremamente autorreferenciais. Essa outra forma de fazer com que a poesia se volte para si mesma é, nesse novo momento, um meio de abranger a realidade física, mas dessa vez, de modo mais condensado e objetivo. Os seguintes trechos pertencem ao poema “Texto de consulta”, que também se encontra no livro *Convergência*:

A página branca indicará o discurso

Ou a supressão do discurso?

A página branca aumenta a coisa

Ou ainda diminui o mínimo?

O poema é o texto? O poeta?

O poema é o texto + o poeta?

O poema é o texto – o poeta?

[...]

O juízo final

Começa em mim

Nos lindes da

Minha palavra.

O poder de síntese da linguagem é bastante visível nestes fragmentos retirados do poema que serve como desfecho para o livro. A autorreferencialidade integra o plano do conteúdo do poema e é executada em sua estrutura. Os questionamentos iniciais provocam as reflexões a respeito do próprio texto, o qual, devido a essa habilidade de condensar, diminuindo o espaço ocupado pelas palavras, e aumentando a quantidade do espaço em branco da página, eleva a sua importância. A partir daí, têm início as inferências sobre a forma do próprio poema, mas, tomando um caminho inusitado, centrando-se no não dito (“A página branca indicará o discurso / Ou a supressão do discurso?”).

A terceira estrofe prossegue com os questionamentos, agora de forma ainda mais sintética, incluindo também “o poeta”. Os versos em forma de pergunta, vale ressaltar, aumentam consideravelmente o seu alcance semântico, rompendo com os limites que poderiam ser impostos por frases afirmativas. A indagação expande o horizonte de significados. Pode-se perceber a tendência ao sintetismo concreto, inclusive, na utilização de símbolos algébricos (“O poema é o texto + o poeta?”).

A mesma ideia de fim aliado ao início existente em “Exergo” e “Final e começo” está presente na última estrofe do poema. O primeiro verso, anunciador do “juízo final”, está sintaticamente ligado ao próximo. Assim, a palavra “final”, no fim do primeiro verso, encontra sua complementação no segundo, iniciado pelo verbo “começa”, integrando o predicado do “juízo final” (“O juízo final / Começa em mim”). O complemento da estrofe faz recrudescer a autorreferencialidade, com o poema remetendo diretamente a si mesmo e, mais

uma vez, reconhecendo a atuação dos espaços em branco da página, dos próprios limites da forma, no funcionamento do poema (“Nos lindes da / Minha palavra”).

De fato, não há como associar de forma direta, inicialmente, este texto à modernidade, ou verificar nele qualquer indício da realidade histórico-social, ao menos, não da maneira como ocorria em obras anteriores. Só é possível associar esse tipo de produção de Murilo Mendes àquele desejo essencialista de unidade e equilíbrio, considerando na análise o restante de sua obra. É reconhecendo, como ocorre desde cedo com a estética muriliana, suas preocupações em relação à vida do indivíduo inserido na modernidade – as quais vão desde questões mais básicas e cotidianas até as de ordem existencial –, que se pode encontrar nessa nova fase as mesmas propostas, incluindo a mesma tendência a abarcar o real em sua totalidade. É relevante também considerar que na presente etapa da obra, o poeta alcança, de forma até então não vista em seus escritos, a harmonia no campo linguístico, o equilíbrio sintético, o ajuste final que sua dicção encontrou para, finalmente, conservar na estrutura do poema os mesmos elementos que antes se chocavam de forma inquieta, mas os quais agora se acham mais concisos, mais solidamente construídos. Ao ver na linguagem a instância capaz de realizar a unidade tão almejada, é para ela que o poeta se volta, e, desse modo, maneja as palavras com maior liberdade e poder de condensação. Não há como separar esse novo fazer poético dos seus antecedentes sem provocar um grande prejuízo para a sua compreensão.

Partindo disso, o autor se sente à vontade para referir-se diretamente ou não ao contexto histórico ou social. No entanto, mesmo quando isso acontece, ainda predomina a nova lógica do sintetismo linguístico. Do poema “Dois tempos” é possível extrair tais reflexões:

Ouviu-se um estampido: era Hitler cuspidando.

Ouviu-se um estampido: era Hitler cuspidando.

A economia no uso das palavras se torna, então, uma característica marcante. No caso, ela ocorre através da repetição dos termos e da sonoridade dos versos, os quais se diferenciam somente pela presença da letra “n” no segundo, fato que propicia um sentido completamente

diferente do verso anterior. As sentenças correspondentes a cada um parecem ecoar uma na outra, e assim a relação entre os estampidos se torna de dependência, com um dando origem ao outro, como nos fatos históricos aos quais se referem. A semelhança entre os versos salienta o seu diferencial, tanto no plano formal quanto no temático, e principalmente, o poder de síntese da linguagem.

Nota-se, então, que o autor ainda vê a poesia como uma forma de ir contra os males que permeiam a vida humana. Somente na arte a humanidade vai encontrar a harmonia e a sensibilidade cada vez mais deixada de lado em meio ao caos do mundo moderno. É importante frisar que essa proposta está ainda intimamente ligada à de “estetização da existência” - de que fala Evando Nascimento e sobre a qual comentamos no primeiro capítulo – associada na obra muriliana à “compreensão total”, almejada pelo essencialismo e efetuada no plano do discurso poético por Murilo Mendes.

Isto se pode facilmente averiguar na importância do trabalho com a linguagem na obra muriliana, que parece sempre debruçar-se sobre ele, principalmente nesse último período. Assim sendo, a relevância da experimentação linguística do momento final pode ser percebida como o ápice da poesia de Mendes, divergindo completamente das considerações de Arrigucci Jr (op. cit.), que via nisto um simples ludismo gratuito, dizendo que o escritor

nos maus momentos, revela até fascínio pelo mero charlatanismo de certos jogos formais, engenhosos como sempre nas mãos de um grande poeta, mas feitos por si mesmos, sem a verdadeira complexidade da poesia (p. 120).

Este procedimento metalinguístico, unido ao hermetismo, que, mais do que uma difícil leitura, possibilita uma excessiva gama de interpretação, opera como um recurso enfatizador do momento poético, que une a abstração do tempo e do espaço à realidade física, permitindo a integração entre diferentes âmbitos do real.

A ode explode. O bode explode

O Etna explode. O erre explode.

A mina explode. A mitra explode.

Exceto a bomba: o homem não pode.

[...]

Os versos do poema “Explosões” (p.707) nos trazem essa ideia. Através de aliterações e repetições de vocábulo, o eu-lírico visita setores diversos da existência, o que se relaciona, no caso, diretamente, com sua preocupação com a humanidade. Tudo isso guiado pelo jogo linguístico.

Diante dessas considerações, cabe aqui lembrar a origem etimológica de poesia, que, vinda da palavra grega *poiesis* – que significa *fazer* – está ligada à ideia de ação. O poema é então uma força atuante, fato que Mendes, sempre preocupado em buscar o essencial, não deixou de considerar. A poesia é, portanto, o lugar em que o poeta não só representa seus sonhos salvacionistas, mas também os executa. Um recurso que funciona como um meio de enfatizar esse momento poético é a flexão verbal no tempo presente, predominante na poesia de Murilo Mendes. Aquele desejo de atingir o absoluto com o intuito de superar a problemática mundial, e até mesmo existencial, envolvendo-a no processo de abstração necessário a esse objetivo, se realiza no discurso, revelando-se, então, como fato no plano da linguagem.

## CONCLUSÃO

De acordo com nossos apontamentos, todas as instâncias da realidade objetiva que atuam como recurso para fundamentar a estética muriliana, - as tendências que vieram com o modernismo (dessas com certeza a antropofagia é crucial para o autor, tendo em mente seu espírito de absorção e abrangência), o surrealismo, o cristianismo, assim como os fatores sócio-históricos<sup>20</sup> - contribuíram de maneira cumulativa, isto é, integrando-se umas às outras, para a construção de uma poética que, ao voltar-se para si mesma, atua numa espécie de reconstrução do mundo, que nela renasce com seus fragmentos integrados. A poesia fragmentada, revelando aquele tom de versos isolados, mas harmonizados, também é discernível tomando-se a obra como um todo, no qual cada livro parece também revelar essa tendência ao isolamento, que nada mais é do que uma diferenciação quanto aos níveis de cada recurso apropriado, ora pendendo mais para a religiosidade, ora mais para o surrealismo, por exemplo. Essa fragmentação surge então como consequência da tentativa de abarcar a totalidade. Como não poderia deixar de ser, considerando-se a realidade partida, quebrada, do mundo moderno, marcada pelo excesso que vai descambar na tão discutida “pós-modernidade”.

As tensões recorrentes na obra muriliana, resultado da vontade do poeta de abranger harmonicamente a realidade fragmentada, estão, como vimos, intimamente associadas aos diálogos que ela estabelece com a crença cristã e o movimento surrealista. A fé cristã atua tanto como representante do pensamento transcendente, quanto como um fator responsável pela busca por redenção da humanidade. O catolicismo se faz presente como inspiração para a salvação da sociedade, o que o eu-lírico muriliano deixa claro ser responsabilidade, segundo sua concepção, da poesia, que deve resgatar a Humanidade dos indivíduos cada vez mais distantes emocionalmente no cotidiano do mundo moderno. A poesia é alçada, assim, a um novo patamar, com a figura do poeta incumbida do papel de guiar esses homens e mulheres a uma outra realidade, possível através da realização poética.

A tendência surrealista entra justamente para a construção das imagens estranhas e absurdas, das quais fazem parte todas as instâncias do mundo físico, do mais específico até o

---

<sup>20</sup> Ressaltamos a complexidade que há no fato de o surrealismo e o cristianismo serem percebidos da mesma maneira, por pertencerem a âmbitos muito distantes um do outro - um sendo uma escola estética e outro uma doutrina espiritual -, mas os mencionamos como recursos porque, uma vez incorporados ao discurso poético muriliano, passam a funcionar como partes constitutivas de sua estética.

mais universal, e o pensamento transcendente, no qual se insere o cristianismo do poeta. Um novo modo de relação entre as coisas é instaurado no plano poético, incluindo aí também a possibilidade de mesclar a realidade material a elementos referentes ao transcendental. A proposta de irracionalidade do surrealismo foi incorporada à poesia muriliana, dando-lhe um aspecto onírico devido às novas associações entre as coisas, que parecem não obedecer a nenhuma regra limitadora, atuando como em um sonho. No entanto, essa total ausência de princípios norteadores nas imagens, originárias dessas novas associações, possuem, em Murilo Mendes, uma meta, um fundamento que lhes atribui um objetivo, que é a redenção da humanidade através da realização da poesia.

Essa busca por salvação por meio da linguagem fica muito mais evidente no último período da obra muriliana, mais precisamente em seu último livro de poemas publicado em vida, *Convergência*. Nessa obra o poeta atinge um nível de concisão até então não alcançado por ele, sendo capaz de abarcar maior quantidade de sentidos em menor espaço e dando prioridade, agora mais do que em qualquer outro momento, ao trabalho com a linguagem. Ao fazer os poemas se debruçarem sobre si mesmos, o autor atinge um novo meio de fazer com que atinjam também a realidade de maneira mais completa e harmônica.

A participação do essencialismo revela, assim, sua grande relevância para a construção dos versos murilianos. Isso porque é a doutrina desenvolvida por Ismael Nery que faz com que o poeta busque incessantemente a unicidade entre os fragmentos que compõem a realidade, proposta da linha filosófica. A doutrina defende a busca pela harmonia advinda do equilíbrio, conseguido através da abstração do tempo e do espaço. As peças que compõem o mundo físico, sempre conflituoso, são unidas no plano do abstrato. Assim, chega-se a uma visão completa dos elementos componentes da realidade objetiva, a uma visibilidade que leva em conta sua essência. Já em sua poesia, Murilo Mendes procura fazer com que o essencialismo se torne executável no plano da linguagem. O eu lírico do poeta realiza textualmente a harmonia almejada, complementando também a sua percepção messiânica do discurso poético. O escritor, desse modo, reflete sobre o papel da poesia em seu próprio contexto de produção, preocupando-se com o indivíduo cada vez mais distante dela na modernidade, que, ao mesmo tempo em que propicia o surgimento das aglomerações, distancia as pessoas umas das outras, despindo-as cada vez mais de sensibilidade.

Murilo Mendes é, dessa maneira, um escritor que com certeza soube conciliar, desde muito cedo, suas preocupações de ordem social com as de ordem estética, para chegar a uma expressão poética efetivamente voltada para suas aspirações de agente salvador da humanidade, guiando-a no processo urgente de sensibilização, apoiado pelo sentimento de autopreservação. Fato que, para que seja devidamente percebido, é recomendável que se leve em conta o panorama de sua obra e o diálogo entre este e suas partes relevantes, assim como entre estas e seus respectivos contextos e intertextos, de modo a alcançar o que nela há de essencial, retomando, então, a visão panorâmica, da qual se depreendem os pedaços que compõem a unidade.

## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. "Convergência poética de Murilo Mendes". In: \_\_\_\_\_. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates). p. 117-136.
- BOSI, Alfredo. "A intuição da passagem em um soneto de Raimundo Correia". In: *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 221-238.
- BRITO, Mário da Silva. *Panorama da poesia brasileira: volume IV – O Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S. A., 1959
- 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.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo. T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Murilo Mendes: o olhar vertical*. Vitória: Edufes, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2001.
- CHASSANG, A; SENNINGER, Ch. *La dissertations littéraire générale*. Paris: Hachette, 1955.
- FIOREZE, Fernando. Ítaca não há: *La vive mémoire* de Murilo Mendes. In: *100 anos com Deus na poesia brasileira*. Organização Eliana Yunes e Maria Clara L. Bingemer. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- GUIMARÃES, Júlio César Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- IBAÑEZ, Pablo Rocha. *Pensar é pecado?*. Maceió: Edições Catavento, 2005.
- LEÃO, G. H. S.; BRANDÃO, G. V. "Murilo Mendes e o fardo da história". In: *A musa discreta em cenas literárias: um diálogo entre literatura e história*. Organização Ana Claudia Aymoré Martins. Maceió: EDUFAL, 2009, p. 35-47.
- 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.

MARCONDES, Murilo. “Aproximação do terror”. In: *Murilo Mendes: o visionário*. Organização Gilvan Procópio Ribeiro e José Alberto Pinho Neves. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

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. “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.

MOREIRA, Fernando Fiúza. “A bufonaria transcendental de Murilo Mendes”. In: *A musa discreta em cenas literárias: um diálogo entre literatura e história*. Organização Ana Claudia Aymoré Martins. Maceió: EDUFAL, 2009, p. 103-133.

NASCIMENTO, Evando. “Murilo Mendes e Ismael Nery: poesia, amizade e experiência”. In: *Murilo, Cecília e Drummond - 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Organização Eliana Yunes e Maria Clara L. Bingemer. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “O itinerário poético de Murilo Mendes”. In: *Revista do livro*, ano IV, 16, dez. 1959, p. 61-74.

TELES, Gilberto Mendonça. “A convergência da poesia de Murilo Mendes”. In: *Murilo, Cecília e Drummond - 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Organização Eliana Yunes e Maria Clara L. Bingemer. São Paulo: Edições Loyola, 2004.